



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**Una lectura autoficcional de *La Contrainte de l'inachevé*
de Anthony Phelps**

TESINA

que para obtener el Título de Licenciada en Lengua y Literatura
Modernas (Letras Francesas)

presenta:

Celia Isabel Molina Bravo

Directora de tesis:

Dra. Monique Marie Anne Jeanne Landais Choimet

Ciudad Universitaria, 2015





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis profesores de la facultad que me ayudaron a lo largo de la elaboración de este trabajo. A la Dra. Monique Landais, que en sus seminarios compartió su pasión por la literatura contemporánea, por aceptar este trabajo y guiarme en el camino. A la Dra. Laura López y a la Dra. Gabriela García porque sus seminarios y lecturas sembraron la idea que lo comenzó. Y también a los sinodales que me ayudaron a perfeccionarlo: la Dra. Haydée Silva, la Dra. Rosalba Lendo, la Lic. Gloria Calderón y la Lic. Ingrid Ramírez.

También agradezco a mis familiares, que me han apoyado toda la vida. En especial a mis padres Carmen y Artemio, que respaldaron mis decisiones, y que con su trabajo me ofrecen mejores oportunidades y un ejemplo a seguir. A mis padrinos Rosa y Gustavo, que me recibieron en su casa para que no tuviera otra preocupación aparte de estudiar.

Y a mis amigos, que de cerca o de lejos me mostraron siempre su cariño y su fe.
Gracias

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I	
LA AUTOFICCIÓN EN LOS GÉNEROS LITERARIOS	5
1. Breve historia del espacio autobiográfico.....	5
2. Autofiction: Surgimiento y evolución.	7
3. La escritura de la sombra	11
CAPÍTULO II	
DESAPARICIÓN DE LA BARRERA ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD.....	15
1. Contexto posmoderno de la novela.....	15
2. Metanarrativa historiográfica.....	19
3. La ruptura del pacto autobiográfico.....	21
CAPÍTULO III	
ANÁLISIS DE LA NOVELA.....	24
1. Justificación de la narratología	24
2. Pluralidad de la voz narrativa	26
3. Ficcionalización de la identidad.....	30
4. La multiplicidad del sujeto	34
5. La autoficción como expresión colectiva	39
CONCLUSIÓN	43
BIBLIOGRAFÍA.....	46

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta como una “lectura autoficcional” porque no pretendo definir algo que está en constante transformación y redefinición, pues lo que llamamos autoficción no está delimitado aún. Este concepto de alguna manera ha reemplazado a la autobiografía tradicional; o en otras palabras, ha continuado sobre esta tradición y ha modificado la manera como percibimos este tipo de literatura. Sin embargo, sí es posible acercarnos a las obras literarias y reflexiones teóricas que le han dado nombre y forma (o formas sería más apropiado) a la autoficción. Por ello, una lectura autoficcional indica un acercamiento al objeto de análisis desde un punto de vista específico; es decir la búsqueda en la lectura de los rasgos que caracterizan la escritura de la autoficción.

Para este propósito, en el primer capítulo hago un resumen de la historia del espacio autobiográfico, además de un breve recorrido por el nacimiento y evolución del término de la autoficción. Para ello, me apoyo principalmente en el trabajo de Philippe Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage* (2008), ya que esta obra ofrece no sólo una sino muchas definiciones de autoficción, mismas que se han propuesto desde la primera aparición del término en 1977 por Serge Doubrovsky, así como otros nombres para esta nueva tendencia literaria.

Entre las diversas acepciones me llamó la atención lo que propuso en su momento Marc Weitzmann en su novela *Chaos* (1997): que la autoficción surge entre los sobrevivientes del holocausto judío quienes, como una manera de expresar el trauma, convirtieron la experiencia en ficción. Siguiendo esta idea del origen de la autoficción pero trasladando el contexto, me pareció comparable a la situación de los escritores francófonos de la diáspora de Haití, quienes se exiliaron al extranjero por circunstancias políticas y volvieron luego de más de veinte años a un país que ya no es el que recordaban. Por esta razón, escriben sobre la experiencia de ser un extranjero en la tierra natal.

Este es el caso de la novela que elegí para este trabajo, *La Contrainte de l'inachevé* de Anthony Phelps, publicada en Montreal en 2006, la cual comparte algo con esta tradición autoficcional. Aunque la situación y contexto histórico no son similares, existe

una semejanza en la ficcionalización de la experiencia vivida a través la forma novelesca del relato. Por otro lado, me parece interesante explorar las manifestaciones de la “escritura del yo” en países en los que la lengua francesa coexiste con otras lenguas y, por lo tanto, otras culturas.

Más adelante en el segundo capítulo, con el afán de aclarar el contexto cultural en que la autoficción se separa de la autobiografía, me interesa explorar el posmodernismo como una de las causas de la disolución del pacto autobiográfico. Dicho pacto es, como veremos, la característica principal que distingue una autobiografía, y cuya ruptura nos lleva a lo autoficcional. Para ello, tomo como referencia el estudio de Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1988). Principalmente, me interesa el concepto de metanarrativa historiográfica, el cual cambió la manera de producir y de acercarse a los textos, tanto históricos como literarios, como parte de un fenómeno de disolución de la barrera que oponía la ficción y la “no ficción”.

Una vez planteado lo anterior, el tercer capítulo ofrece un análisis de la manera en que se construye el universo narrativo de esta obra, el cual me pareció apropiado abordar con apoyo de las herramientas de la narratología. Ello como una forma de aproximarse a la forma de la obra y lo que se transmite a través de ella, en conjunto con el contenido. El análisis se enfoca principalmente en la voz narrativa de la obra, pero también toma en cuenta algunos aspectos temporales y de los niveles diegéticos, ya que es en la forma del relato dónde encontramos los rasgos de la escritura autoficcional.

Finalmente, el objetivo de este trabajo es explorar los horizontes de la escritura autobiográfica, que van más allá de la tradición europea. Mi intención no es encasillar de manera definitiva la obra dentro de una clasificación, sino simplemente demostrar que la literatura francófona como la de Haití puede llevar consigo rasgos de la tradición de su origen así como rasgos propios que son consecuencia de su propia Historia.

CAPÍTULO I

LA AUTOFICCIÓN EN LOS GÉNEROS LITERARIOS

1. Breve historia del espacio autobiográfico.

Para hablar de las formas de la autobiografía, hay que entrar en el territorio de la llamada escritura del yo, en la cual se incluyen muchas formas de escritura además de la autobiografía, como las memorias, la novela autobiográfica o el autorretrato. Es un tipo de escritura que debido a la naturaleza de los géneros literarios ha cambiado su definición de acuerdo a las nuevas formas de creación literaria.

Aunque la palabra “autobiografía” tiene su origen a inicios del siglo XIX, la tradición de la escritura personal tiene un comienzo más antiguo, donde se reconocen ya ciertas características del género. Como la clasificación de los géneros literarios no es estricta debido a la evolución constante de las formas de producción literaria, entonces, buscar el origen de la autobiografía sería perderse en los inicios de la literatura misma. Sin embargo, sí se pueden reconocer ciertos “momentos” en la historia en que ciertas características toman auge a partir de una obra que sienta ciertas bases y que da pauta a muchas otras. En el caso de la escritura del yo, el comienzo se inscribe en las épocas de la formación del cristianismo con las *Confesiones* de San Agustín, entre 397 y 401 d. C. Pero esta obra tenía un sentido estrictamente religioso, puesto que el autor hacía explícito su recorrido espiritual, el cual fue tomado luego como modelo para muchas obras similares, que seguían la misma línea de testimonio místico.

Más tarde en el humanismo, con el hombre como centro del universo, el “yo” adquiere una nueva relevancia; un ejemplo son los *Ensayos* de Montaigne, aunque bajo las convenciones actuales se consideran obras más cercanas al autorretrato que a la autobiografía, pues no se presentan en forma de relato ni son necesariamente retrospectivos. En el siglo XVII, encontramos las memorias a medio camino entre la novela, el relato histórico y la autobiografía; en ellas el autor, generalmente una persona de la nobleza, relataba a partir de sus experiencias personales un hecho histórico, ya sea alguna guerra o un acontecimiento político; como ejemplo, tenemos las *Memorias* del Cardenal de Retz.

Este tipo de escritura tiene una tradición particularmente aristocrática, pues la importancia atribuida a los nobles les otorgaba cierta legitimidad histórica, y aunque el relato parte de la propia experiencia, el tema central es exterior a quien las escribe. Con el tiempo esta forma de escritura evoluciona y comienza a dar más importancia al individuo; los autores destinan sus memorias a sus descendientes o herederos y su escritura toma un sentido más apologético, en detrimento de los hechos históricos. La escritura del “yo” se inclina cada vez más hacia lo mundano, pero lo importante es que se acerca más al individuo, un narrador que es poco a poco más testigo de sí mismo que de su época. Como ejemplo, el *Journal* (1660-1669) de Samuel Pepys, obra que aún relata acontecimientos históricos pero que también describe su vida diaria en un sentido más centrado en la experiencia personal.

Todas estas formas de escritura personal se consideran antecedentes de la autobiografía como género literario, el cual “nace” con las *Confesiones* de Rousseau en 1782, aunque la palabra “autobiografía” comienza a ser utilizada hasta inicios del siglo XIX. Además, este género no tuvo una base teórica sólida hasta la publicación en Francia de *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, en 1975, el cual es actualmente la referencia principal para estudiar el género. De acuerdo a este estudio, Rousseau, en sus *Confesiones*, es el primero en establecer en su texto una especie de contrato de lectura al que Lejeune llama pacto autobiográfico; este último constituye la característica principal que define una autobiografía y la distingue de otros géneros.

Antes de describir dicho pacto, es necesario aclarar que el acercamiento de Lejeune a la autobiografía se limita a lo textual, es decir que trata la autobiografía estrictamente como texto literario: “il s'agit toujours d'étudier d'abord l'autobiographie en tant que phénomène de langage” (Lejeune: 9). De este modo se mantiene al margen de las complicaciones que implicaría entrar en el terreno de la psicología, la memoria y el autoanálisis. El teórico quiere enfocarse en el lenguaje, para lo cual parte de la siguiente definición de autobiografía: “Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.” (Lejeune: 14). A partir de esta definición, se distinguen los criterios que especifican la forma que debe tener el relato para considerarse autobiográfico. Lejeune considera cuatro aspectos: la forma del lenguaje, que debe ser un relato en prosa; el tema

principal de la obra, que debe estar centrado en la vida individual y la historia de la personalidad; la situación del autor, es decir su identidad como narrador; y finalmente la posición del narrador, que se identifica como personaje principal y relata de manera retrospectiva. Estos criterios establecen la triple identidad autor-narrador-personaje y marcan la diferencia con los géneros vecinos de la autobiografía, como las memorias, que se centran en un acontecimiento histórico; la biografía, cuyo narrador es ajeno al personaje y al autor, u otras formas de escritura personal, como el diario íntimo o el autorretrato. (Lejeune: 14).

Estos criterios fundamentan la obra autobiográfica, pero la característica más importante es la identidad onomástica entre autor-narrador-personaje, pues ahí se establece el pacto autobiográfico que Lejeune define como: “l’affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l’auteur sur la couverture” (Lejeune: 26). Es decir que el pacto establece los términos de una relación entre narrador y lector, creada por un efecto del lenguaje, en el cual el primero se compromete a relatar la verdad más allá del relato literario, cuya esencia es la ficción. Este pacto funciona a partir de la idea de autor que se crea en la mente del lector a través del contenido del texto y con ayuda de conocimientos históricos. Es decir que el pacto autobiográfico es un efecto de sentido creado por el lenguaje, la ilusión de que es el autor real quien se comunica y que el lector puede acceder a él a través del texto. Como si el autor le dijera directamente a su lector: “lo que relato aquí es verdad y debes creerme”.

2. Autoficción: Surgimiento y evolución.

Ahora bien, como sucede con los movimientos y géneros literarios, la creación busca transgredir las reglas y separarse de las formas convencionales. En el caso de la autobiografía, las formas actuales de expresión del individuo llevaron a la necesidad de crear una nueva manera de nombrarlas; es entonces cuando surge el concepto de autoficción. Antes de la invención del término e incluso antes de la publicación de *Le pacte autobiographique*, ya comienzan a aparecer diversas obras que presentan nuevas formas de la escritura del “yo”, pero no se comienza a considerar la idea de un nuevo género que

reemplaza a la autobiografía hasta la introducción a la lengua francesa del término *autofiction* por el escritor Serge Doubrovsky, en la contraportada de *Fils*, publicado en 1977. Aunque este concepto causa todavía mucha polémica, se afirma ante la necesidad de designar un cambio en la creación literaria, que dista mucho de ser normado. Por esa razón se discuten junto con la autoficción otras denominaciones como novela autobiográfica contemporánea, nueva autobiografía, autonarración, entre otras. Es por ello que, para aclarar un poco el panorama de la autoficción, incluyo a continuación un breve recorrido por la evolución de esta nueva “famille textuelle” (Laouyen: 11), desde su origen hasta la definición y clasificación que propone Gasparini en su estudio *Autofiction. Une aventure du langage*.

Para empezar, Doubrovsky propuso el término para designar su obra porque quería separarla de las convenciones propias de la autobiografía:

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (Doubrovsky: 12)

De este modo propone ya ciertas características básicas, como el apego a hechos reales pero bajo un modelo de escritura que corresponde más a un género novelesco, ficticio. Además ya propone una separación de la novela tradicional que tampoco corresponde al *Nouveau roman*.

El porqué del término puede buscarse en el contexto del autor, quien enseñaba literatura en Nueva York al momento de emprender la escritura de esta obra. En un entorno anglosajón y durante un periodo de grandes cambios en los paradigmas culturales y literarios, Doubrovsky asimiló algo de ello en sus obras : “l'auteur de *Fils* a transporté dans sa poétique une partie des problèmes qui étaient alors en débat au sein du microcosme littéraire américain” (Gasparini: 10). En resumen, los movimientos literarios de la época buscaban desprenderse de la novela tradicional; para ello, se empleaba el término *fiction*, en lugar de *novel* o *romance*, pues éstos remitían a las convenciones de la novela realista del siglo XIX. Este vocablo estimuló una gran creatividad terminológica que pretendía nombrar las diversas formas de creación: “On vit ainsi apparaître en quelques années : *transfiction*,

(Mas'ud Zavarzadeh), *parafiction* (Ismael Reed), *superfiction* (Klinkowitz), *fiction of the self* (Veinstein), *surfiction* (Ronald Sukenick, Raymond Federman) *critifiction*, (Federman)” (Gasparini: 11). Entre todos estos neologismos, es comprensible que se haya podido concebir el término *autofiction* como propuesta de una nueva forma de escritura autobiográfica.

En el caso particular de *Fils*, el prefijo “auto” surgió del contenido mismo de la obra, pues en ésta lo que narra el personaje, que se identifica con el autor, son sus sesiones de psicoanálisis, las cuales escribe desde su automóvil, que constituye la parte real y referencial de la obra. Entonces, el autor no pudo evitar la relación entre *autobiographie*, y *automobile* debido a la carga etimológica del prefijo “auto”, que significa “por sí mismo”, es decir, que el sujeto que realiza la acción es a la vez objeto de ésta. De acuerdo a dicha relación, Doubrovsky reúne *auto* y *fiction* para describir su propia innovación literaria, en la que se transgrede la tradición y las formas convencionales de la escritura del yo pero conservando la noción de identidad. Esto se conjetura porque el término aparece de manera temprana en uno de los borradores de la obra, justamente en un pasaje en que menciona que escribe su vida en su auto.

De igual modo, otras innovaciones de su obra incluyen la superposición de la temporalidad, un discurso que evidencia el proceso de creación, la presencia del psicoanálisis así como el discurso disperso y otras técnicas de la novela contemporánea tales como el rechazo de la lógica causal, es decir que los acontecimientos relatados no siempre tienen una conexión entre sí; o la escritura “consonántica” que modifica la sintaxis en favor de cierta sonoridad de las palabras:

je glisse vers ton bassin lisse doux de talc à la peau de mon oreille qui t'écoute
tic tac paisible de mes tempes et ton ventre murmurant au puits de
viscères bourdonnant au nid de ténèbres vibratile vie de ta pulpe tiède ton sang
bat faible tambour tendu qui résonne remué par une rumeur
grondement sourd s'étrangle s'émousse crise crie rien [...] (Doubrovsky: 15)

En este fragmento en particular se observa la falta de puntuación y grandes espacios en blanco, lo que busca verbalizar un lenguaje al interior de la mente del personaje, y que por lo tanto expresa una realidad interior, subjetiva. El neologismo *autofiction* fue retomado años más tarde por el mismo Doubrovsky para agregar a su obra una mirada autocrítica.

Con este nuevo término sobre la mesa de discusión, comienzan a ser consideradas bajo la misma luz innovadora diversas obras, anteriores y posteriores a *Fils*, que adoptaban los mismos rasgos. Se consideran dentro de estas tendencias, obras que ya presentaban una escritura personal desviada del pacto autobiográfico o de las convenciones formales, como la trilogía de Céline: *D'un château à l'autre* (1957), *Nord* (1960) y *Rigodon* (1969); la novela *Femmes* (1983) de Philippe Sollers; o el texto supuestamente autobiográfico *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Por ejemplo, este último especifica en dicha obra que el contenido de la misma “doit être considéré comme dit par un personnage de roman –ou plutôt par plusieurs.” (Barthes: 144), rechazando así cualquier compromiso de verdad.

Ocurrió que en algunas definiciones propuestas por otros críticos, el término contradujo los postulados iniciales de Doubrovsky, pues fue utilizado para calificar las obras literarias que relatan las aventuras imaginarias de un personaje homónimo sin relación alguna con la realidad, es decir que llamaban autoficción a la ficcionalización de una identidad del autor. Esta manera de concebir la autoficción ha sido principalmente teorizada por Vincent Colonna. Aunque por otro lado, también encontramos algunos otros términos que buscaban aproximadamente lo mismo que la autoficción, tal como la *nouvelle autobiographie*, de acuerdo a Alain Robbe-Grillet como una renovación de la autobiografía clásica paralela al movimiento de *Nouveau roman*, así como el término muy cercano de *surfiction*, en una analogía con el *surrealism*, propuesto por Raymond Federman. Estos términos tenían una intención paralela a la de *autofiction*, designar una nueva forma de escritura que prestara atención al proceso de escritura del yo y que rechazara el pacto de Lejeune. Sin embargo, fueron poco retomados por la crítica y poco a poco, olvidados.

La *autofiction* como tal adquiere importancia teórica a partir del coloquio de 1992, *Autofiction et Cie.*, que tuvo lugar en Nanterre, y donde se plantearon varias maneras de considerar esta nueva tendencia dentro de la historia y la teoría literaria. Diversos rasgos se fueron identificando: fragmentación del tiempo, metadiscurso, pacto de “sinceridad” en lugar de verdad, subjetividad, construcción del individuo a partir de la escritura en lugar de una simple transcripción de la vida y una ficcionalización centrada no en lo relatado sino en la forma del relato, es decir, optar por una forma propia de los relatos de ficción, sin narrar necesariamente aventuras imaginarias sino hechos reales. Se consideró como una versión

posmoderna de la autobiografía, como un género a medio camino entre la autobiografía y la novela autobiográfica, o simplemente un sinónimo de novela autobiográfica, sólo que con las características de la novela contemporánea. De todas las propuestas, Gasparini conserva principalmente los siguientes criterios estructurales para calificar una obra de autoficción: las innovaciones formales y el manejo del tiempo cuando se presentan con una gran creatividad, que culminan en su definición de la autoficción: “Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience” (Gasparini: 311). Propone así una definición de la nueva forma de escritura personal, basada más en indicios que en criterios, para dar lugar a la interpretación.

3. La escritura de la sombra

Si bien Doubrovsky no inventó el género, sí provocó con el neologismo *autofiction*, que se prestara atención a la nueva forma de escritura del yo, o en palabras de Gasparini: “Doubrovsky a fait apparaître un continent littéraire dont on n’apercevait jusque-là que quelques îlots épars” (Gasparini: 295). Entre estas obras que recibían un nuevo enfoque, encontramos las ya canónicas obras autobiográficas de Rousseau, Gide o Sartre, o las obras que se sumergían en la negación del pacto de verdad como las de Genet, Céline, Leduc y otros (*Idem*). La autoficción surge ante la exigencia de nombrar los nuevos paradigmas de la escritura del yo, ya sea como respuesta al pensamiento posmoderno, o como resultado de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, de acuerdo a Marc Weitzmann.

En 1997, este último publica *Chaos*, novela en la que un personaje homónimo afirma que la autoficción proviene del trauma de los campos de concentración nazis. Se refiere más que nada a Jerzy Kosinski, a quien además le atribuye la creación del neologismo en una novela publicada en 1965.¹ La idea de presentar la autoficción como una creación judía se basa en que la ficcionalización de los recuerdos permite narrar lo inenarrable, es decir, es una manera de exteriorizar los recuerdos del Holocausto. De este modo, la autoficción

¹ Gasparini aclara en su introducción que en realidad Kosinski no utilizó el término de autoficción hasta 1986, es decir nueve años después de la publicación de *Fils* por Serge Doubrovsky.

surge ante la necesidad de dejar entrever en la “sombra” de la narración una parte de la experiencia al no poder expresar esta realidad en su totalidad y de manera objetiva:

Et c'était cette ombre, ce réagencement, cette part obscure [...] -c'était cela l'autofiction. Ou, plus précisément, c'était cela, la part de la *fiction* dans l'*auto* : une structure mensongère construite pour donner un sens au chaos. Une entreprise de survie basée sur la mystification, qui n'altérerait pas seulement les faits, mais l'identité de celui qui les énonçait. (Weitzmann, 1997: 207)

Esta concepción de la autoficción busca explicar en cierta forma el negacionismo que surgió a partir de ciertas incongruencias en los testimonios de los sobrevivientes y que negaba la verdad histórica del Holocausto; la ficcionalización de una realidad que no puede expresarse de manera objetiva y detallada se presenta como el único camino para transmitir su testimonio, es decir, para expresar lo que se debería callar. De este modo se inscribe el origen de la autoficción en un contexto histórico crucial. Más tarde en un artículo de 1998, Weitzmann incluye dentro de la autoría de la autoficción a todo tipo de exiliados sociales: “[d]es êtres réprouvés, entretenant avec la honte des rapports plus qu'étroits, tels furent ceux qui choisirent l'autofiction dans un désir contradictoire de se révéler et de se cacher dans le même mouvement” (Weitzmann, 1998: 49). Desde este punto de vista, la autoficción es la escritura de los marginados, en particular del pueblo judío.

Weitzmann presenta entonces la autoficción como un movimiento colectivo, fruto de las injusticias de la Historia, lo que me motiva para considerar *La Contrainte de l'inachevé* de Anthony Phelps como una obra autoficcional. En efecto, en su historia, Haití también encuentra profundas injusticias, y sobre todo encarna esta experiencia inenarrable. Desde su descubrimiento, esta región enfrentó la exterminación por la colonización, fue víctima del tráfico de esclavos africanos y sufrió las guerras internas que siguieron a la independencia; cuando se convirtió en la República de Haití, ya estaba marcada por la corrupción, la división social y la miseria. Más recientemente, durante la dictadura de François Duvalier, muchos intelectuales se vieron obligados a dejar la isla para salvar su vida, Anthony Phelps entre ellos, y desde su exilio en Montreal continuó su trabajo literario, en el cual incluye muchas obras poéticas dedicadas a su tierra natal. Más tarde se establece en San Miguel de Allende, en el estado de Guanajuato, México. Luego de más de veinte años, Phelps regresa a la isla para encontrarse con una realidad que lo rechaza, pues el país se encuentra hundido

en la corrupción como consecuencia de profundos cambios y una creciente decadencia social; lo que convierte al escritor en un hombre doblemente exiliado, sin raíces ni vínculos con sus recuerdos. Esta experiencia se ve reflejada en su novela, *La Contrainte de l'inachevé*, en la que a pesar de que el protagonista no lleva su nombre, sí lleva el mismo dolor.

En la novela de Phelps, el personaje principal, Simon Nodier, es escritor. Nació y creció en Haití pero, durante la dictadura del presidente François Duvalier, se vio obligado a huir a Montreal al igual que muchos otros jóvenes artistas que se expresaban en contra del régimen dictatorial. Luego de más de veinticinco años en Canadá, se instala en San Miguel de Allende, México, en donde se dedica principalmente a la escultura. La dictadura termina en 1986 y Phelps puede volver a Haití desde hace tiempo, pero teme haber mitificado su tierra natal. Al regresar ante la insistencia de su tía Alice, confirma sus temores de haber perdido cualquier lazo con su país, pues mucho tiempo ha pasado y las circunstancias sociopolíticas han cambiado. Se aloja durante unos meses en la casa de su tía, casa que fue de sus abuelos y que ahora le evoca innumerables recuerdos de sus vacaciones de adolescente. Retoma entonces la escritura y comienza una novela, cuyo personaje es un doble de él mismo que vive su propia experiencia. Además de esta proyección, crea una aventura amorosa imaginaria con Clara Prado, a quien conoce sólo por lo que le cuenta su tía, de modo que Simon inventa una historia de amor con la hija de la que fue su novia en su adolescencia, un amor interrumpido por la turbulencia política. A esta novela dentro de la novela se agrega lo fantástico al retratar las tradiciones vudú del pueblo haitiano, rituales y supersticiones que provienen de una mezcla de religiones tradicionales africanas y el catolicismo. Al mismo tiempo, este sincretismo denuncia el atraso social y la incompetencia política. Al final, esta obra queda inconclusa y Simon Nodier regresa a México para seguir esculpiendo, ya que fue esta actividad artística a la que se dedicaba antes de emprender su viaje a Haití, y que lo mantiene alejado de su pasado.

Esta metanarración es una manera de poner en perspectiva la experiencia de volver a un país que le es ajeno, además de evidenciar el propio proceso de la escritura. El resultado es una especie de doble proyección; el personaje, como el autor, proyecta su propia experiencia en una ficción como una manera de exteriorizar lo que vivió al volver a Haití

luego de veinticinco años de exilio: la pérdida de identidad, el profundo desarraigo y un nuevo exilio en su propio país, un exilio interior: “tu es plus dépaysé que jamais. [...] vingt-cinq années d'exil ont fait de toi un étranger. La complexité des problèmes de ce pays te dépasse. Qu'es-tu donc venu faire ici ?” (Phelps: 22). Esta experiencia dolorosa es la que no se podría decir por medio de un pacto de verdad en una autobiografía. Entonces, la expresión literaria en forma de autoficción se presenta como la única manera de expresar el sufrimiento de una realidad que además comparte con toda la diáspora francófona de Haití.

Esta voz colectiva niega la idea tan despreciada de la autoficción como escritura narcisista o egocéntrica. Al contrario, se impone como una denuncia social, que nace ante la crisis de identidad y el desarraigo involuntario. Mi interés en esta obra surge porque es heredera de la tradición autobiográfica pero, al ser francófona, es decir, obra no francesa, se aleja de la tradición europea y del individualismo. Por ello el presente trabajo propone un análisis de las peculiaridades de la autoficción tanto estructurales como conceptuales, surgidas para responder a las preguntas actuales de los exiliados.

CAPÍTULO II

DESAPARICIÓN DE LA BARRERA ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

1. Contexto posmoderno de la novela

Antes de comenzar con el análisis del texto, me parece importante explorar la relación de la autoficción con el posmodernismo, ya que no sólo surgen en la misma época histórica sino que se reconocen en las características y formas de la autoficción ciertos aspectos de lo posmoderno y sus formas de representación.

Para empezar, es necesario recordar que el término “posmoderno” fue utilizado primero para designar un estilo arquitectónico, y se extendió luego dentro del ámbito del arte, particularmente en la pintura, para designar un estilo estético. En 1979, el escritor francés Jean-François Lyotard introdujo el término en el campo de la filosofía con su libro *La condición posmoderna*. Este estudio tenía como propósito hablar de la situación del saber y del conocimiento en las sociedades más desarrolladas. Así define el sociólogo francés lo que llama la condición posmoderna:

Simplificando al máximo, se tiene por «posmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. (Lyotard: 4)

Uno de los temas principales es la “crisis de legitimidad” que se deriva de la incredulidad propia de las democracias posindustriales, la cual provoca que el individuo deje de creer en los “grandes relatos” que legitimaban a la sociedad y los saberes. Es decir que cualquier discurso que “legislaba” en la época moderna, incluso el discurso de la ciencia, se considera con la condición posmoderna una interpretación más a través de una construcción lingüística.

Ahora bien, es preciso aclarar la diferencia entre posmodernidad y posmodernismo, pues aunque ambos términos tienen el mismo origen, estrictamente no son lo mismo. La posmodernidad se refiere al periodo histórico que comenzó a finales del siglo XX y

continúa hasta hoy: evoca aspectos históricos, sociológicos y económicos como la decadencia de los valores y la expansión del neoliberalismo, el surgimiento de la industria digital y la cultura consumista, principalmente. El posmodernismo tiene que ver con los ámbitos de la ideología, el arte y la cultura: el final de los grandes metarrelatos, el escepticismo, relativismo, una estética híbrida, entre otras cosas que veremos a continuación.

Entre los muchos teóricos que han escrito y desarrollado ideas sobre el posmodernismo, me interesa en particular el trabajo de Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, estudio en el que además de explorar las características de la novela posmoderna, propone el concepto de “metanarrativa historiográfica” como una de las características de la prosa posmoderna. Antes de llegar a ese punto, es prudente mencionar brevemente algunas de las características que la autora explora en el posmodernismo. La elección de este trabajo teórico se justifica con el hecho de que Hutcheon, canadiense, comparte cierto contexto con Phelps, quien a pesar de ser de origen haitiano vivió gran parte de su vida y desarrolló gran parte de su obra en la parte francófona de Canadá. La obra de Phelps también amerita un paralelismo con la ambivalencia propia del posmodernismo, ya que implica una tradición literaria de influencia tanto europea como americana. Además, el trabajo de Hutcheon no se limita a la literatura de su país.

En esta obra, Hutcheon explica que lo que llamamos posmodernismo no se debe confundir con posmodernidad, que no es prudente simplemente englobar dentro del mismo calificativo de posmoderno toda la producción artística y crítica que surja en este periodo histórico determinado, sino que es un fenómeno principalmente de Europa y América, aunque no estrictamente limitado a estos continentes. Además, el posmodernismo no tiene una esencia que se pueda definir; al contrario, es una actividad cultural actual y continua, que se manifiesta en diversas formas y corrientes artísticas, es por ello que Hutcheon no nos ofrece una definición de literatura posmoderna, sino una poética, un estudio flexible de las características que tienen en común diversas novelas inscritas en este contexto y que sirva para poner cierto orden a las diversas ideas del posmodernismo y sus teorías.

Así mismo, presenta el posmodernismo como un fenómeno principalmente contradictorio y paradójico, porque se utilizan como referencia y apoyo los mismos conceptos que se pretenden rebatir, ya sea en literatura, pintura, cine, etc. Hutcheon enfatiza en particular la manera contradictoria en que el posmodernismo se acerca al pasado, es decir la Historia:

[W]hat I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. Its contradictions may well be those of late capitalist society, but whatever the cause, these contradictions are certainly manifest in the important postmodern concept of “the presence of the past.” [...]This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society. (Hutcheon: 4)

Entre algunas de las características o rasgos que pueden reconocerse en el arte posmoderno encontramos: la disolución de las barreras entre géneros literarios, entre la ficción y la no ficción e incluso entre el arte y la vida, es decir la irrupción en el discurso literario de otros géneros literarios, de otras manifestaciones artísticas o de la vida real, creando así un discurso plurigenérico y pluridisciplinario. Para ello, la autora menciona como ejemplo la autoficción, aunque le atribuye el término a Kosinsky sin extender la explicación. Otro rasgo de los textos del posmodernismo es el carácter paródico; para Hutcheon, la parodia es una forma perfectamente posmoderna, ya que de manera contradictoria y paradójica incorpora y cuestiona lo mismo que parodia, además de que obliga a reconsiderar la idea de originalidad.

En la novela de Phelps, además de considerar la autoficción, pueden reconocerse algunas de estas características, tal como la permeabilidad entre las diferentes formas de arte. Podemos ver cómo el relato se vuelve descriptivo y crítico respecto a otras artes como la pintura *naïve* haitiana. El arte *naïf* es un estilo de pintura que no respeta las normas de la dimensión ni de la perspectiva, y que generalmente representa escenas populares o folclóricas. Tiene su origen en el siglo XIX, pero en el siglo veinte es en Haití donde se producen más obras de este estilo, además de ser la corriente artística más conocida de dicho país junto con el arte tradicional vudú. Ambas son formas de arte que encontramos dentro de *La Contrainte de l'inachevé*, por ejemplo en un pasaje de la novela, cuando el protagonista convive con otros artistas y críticos, se describe una pintura de estilo *naïf* que

representa una escena cotidiana de una plaza pública, una escena pulcra y hasta feliz, que de acuerdo al personaje no coincide con la realidad del país:

Ces peintres [...] ne font pas de croquis de scènes pour les transférer par la suite sur la toile. Ils peignent directement, et non d'après une mémoire volontaire, une mémoire qui embellit les souvenirs. Ils peignent en exprimant un vœu, un désir, certes, peut-être inconscient. Ils nous disent : voici comment je vois mon quartier. Comment il devrait être. (Phelps: 81)

Este pasaje además hace un paralelismo del trabajo del pintor con el trabajo del protagonista, Simon Nodier como escritor, que no representa la realidad como la ve sino como preferiría que fuera, como lo hace en su novela en la que su “doble” encuentra el amor en Clara Prado. Vemos tanto en la pintura como en el texto un rechazo de la realidad a través del arte. La ficción se presenta entonces como una de estas formas de arte que ofrecen una alternativa a la realidad cruel o insostenible, el poder de re-crear los recuerdos o representar los deseos.

También encontramos otros rasgos de permeabilidad entre culturas, no solamente entre cultura africana y europea, pues se incluye la descripción de una reliquia prehispánica, una copa de la cultura de los taínos que desapareció de la isla al ser colonizada, un tesoro nacional que está en manos de su familia. Por otro lado, un buen ejemplo de la fusión entre distintas artes y culturas es cuando Roland Dumay, un amigo del protagonista, describe cómo se inspira del arte vudú para los motivos que forja en hierro:

Mes panneaux de fer forgé inspirés de motifs vodou, se chargent de signification, ou bien se banalisent, selon les vibrations des gens qui habitent dans les maisons que je décore. Mon utilisation de ces symboles n'a absolument rien à voir avec une quelconque croyance religieuse. [...] Parce que mes *vèvé*² stylisés sont portes et fenêtres, panneaux de séparation aérés, ajourés. Tandis que le *vèvé* en tant que tel, celui tracé sur le sol par le *houngan*, la *mambo*, au cours d'une cérémonie, enferme l'espace, ne se laisse pas traverser par le regard. Il le fige. (Phelps: 104)

En este fragmento observamos la transposición de una forma de arte esencialmente ritual e icónica como lo son los *vèvés*, hacia la forja de hierro que es principalmente decorativa, descrita de manera puramente textual. Además de representar cómo el individuo tiene esa libertad de retomar su pasado y recrearlo de otra manera y con otro significado.

² Un *vèvé* o *vèvé* es un símbolo religioso del vudú. Actúa como un faro para las entidades divinas. El *houngan* es el sacerdote que se encarga del ritual, y se les llama *mambo* a las sacerdotisas.

Para completar, hace falta mencionar que Simon Nodier se construye una especie de cine privado en su memoria para proyectar sus recuerdos y el narrador utiliza a lo largo del relato la analogía de la cinematografía para describir el artificio de “proyectar” el pasado en el presente a través del lenguaje.

2. Metanarrativa historiográfica

Esta proyección del pasado ante los ojos del presente nos lleva a la característica que me parece más relevante del posmodernismo, es decir su relación con la Historia y el pasado, es una relación contradictoria debido a que pone en duda la legitimidad de la Historia al mismo tiempo que se apoya en ella. Linda Hutcheon se refiere a este tipo de narrativa como “metanarrativa historiográfica” (*historiographic metafiction*),³ de este modo designa la tendencia al desvanecimiento de la barrera que separaba lo literario de los textos históricos, pues con la condición posmoderna, ambos se identifican como constructos lingüísticos cuya fuerza proviene más de una verosimilitud que de la verdad objetiva, ya que los discursos de la Historia emplean los mismos recursos lingüísticos que la literatura, o por lo menos los estudios se enfocan cada vez más en lo que comparten ambos modelos que en sus diferencias. Se comienza a tratar entonces a los textos históricos como construcciones de la lengua comparables a los textos literarios:

It is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy, yet it is more than willing to exploit both. (Hutcheon: 106)

Anteriormente, tanto la ficción como la Historia debían encajar en un marco establecido, debido a que se constituyeron de acuerdo a convenciones genéricas. Con la metanarrativa historiográfica las fronteras que separaban ambos géneros fueron trasgredidas. Es decir que la autenticación de la Historia como realidad se vio puesta en duda por el hecho de ser una representación narrativa: “Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to

³ Nótese que se traduce *metafiction* por metanarrativa, pues en lengua inglesa la palabra *fiction* connota más un constructo del lenguaje, particularmente literario, mientras que “ficción” en español, a pesar de adoptar poco a poco la misma connotación anglosajona, aún remite más a las nociones de mentira o falsedad.

the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (Hutcheon: 110). Al final, se acepta que toda representación escrita, sea histórica o narrativa, es una representación, un constructo; incluso la Historia depende de una composición del lenguaje.

Esto no significa que se niegue la Historia, o su verdad, sino que se reconoce que nuestro acceso al pasado está condicionado por la lengua, y la idea de verdad absoluta e universal se ve cuestionada, en favor de diversas “verdades” relativas y subjetivas. Esta permeabilidad entre discurso histórico y discurso literario es lo que permite la creación de una literatura que se preocupa tanto por la forma del lenguaje y sus construcciones como por el contexto histórico y su contenido significativo. “Historiographic metafiction shows fiction to be historically conditioned and history to be discursively structured” (Hutcheon: 120). Aunque el cuestionamiento no siempre esté presente, sí se ve hacia el pasado con una mirada crítica e incluso irónica, y se le pone en relación con la realidad presente. Así lo hacen los personajes de la novela de Phelps, cuando se reúnen a hablar de la historia política de su país: “Ces gens nous ont laissé un pays corrompu, pourri jusqu’à l’os [...] La capitale et Pétienville puent littéralement la merde. La merde humaine. Et, dis-moi, depuis cinq ans, où vit ce petit-idiot-à-vie⁴ ? En France, plus précisément près de Grasse, la ville des parfums. Quelle ironie !” (Phelps: 148). Esta relación ambigua entre la ficción y la realidad histórica puede observarse como una de las características principales de la novela de Phelps, como veremos más adelante en el análisis.

Incluso con la metanarrativa historiográfica se pueden distinguir la Historia y la literatura por sus modos de representación y el modo de percibirlos, aunque estas distinciones se van difuminando poco a poco, convirtiéndose así en una noción ambigua. Es precisamente esta ambigüedad, esta frontera que se vuelve porosa entre las nociones de ficción y realidad, una de las características que se pueden reconocer en la autoficción, pues los autores reconocen que la enunciación de un yo es una representación narrativa de la identidad. Laouyen declara abiertamente en su ensayo que esta ambigüedad es el interés de la autoficción: “L’enjeu de l’autofiction serait donc d’instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux” (Laouyen: 13). Desde este punto de vista, se puede pensar en una

⁴ Se refiere al hijo y sucesor del dictador François Duvalier, Jean-Claude Duvalier, pues el primero se autoproclamó *président-à-vie*.

progresiva desaparición del clásico género de la autobiografía concebida como una representación literaria de la realidad. Nos lleva entonces a entender la autoficción como la evolución de la autobiografía en el mundo actual, es decir dentro del entorno del postmodernismo, para hablar del caso particular de la escritura del yo.

3. La ruptura del pacto autobiográfico

Retomando el pacto autobiográfico que describe Lejeune, hay que entender que funciona gracias a la “ilusión de la eternidad” (Lejeune: 313) que se crea con el lenguaje autorreferencial, la ilusión de que es posible una comunicación de persona a persona a través de los textos autobiográficos. Es decir, que el pacto se establece cuando en el texto, el autor implícito se compromete a decirle la verdad al lector. Para este efecto, Lejeune aclara que, aún si el relato es históricamente incorrecto, se trataría de una autobiografía mentirosa, pero que este hecho no lleva el relato al género ficcional.

Para comprender cómo funciona el pacto autobiográfico, es importante entender que existen niveles de textualidad que separan al autor real del lector empírico. Hay que tomar en cuenta el concepto de “autor implícito”, término de la narratología, que es la idea de autor que se crea en la lectura, y que es distinto del “autor histórico”, al que podemos acceder por biografía, obra teórica, entrevistas, etc. y del autor “real”, ya que siempre está la lengua como intermediaria y no podemos acceder directamente a los pensamientos de este autor real. Esto quiere decir que el pacto autobiográfico es un efecto de sentido creado por el lenguaje, la ilusión de que es el autor real quien se comunica y que el lector puede acceder a él y a sus “verdaderos” recuerdos y pensamientos.

Con el propósito de establecer una clasificación más o menos clara de las formas literarias que se distinguen de la autobiografía, Lejeune explora las posibilidades de combinación entre dos aspectos de la obra literaria; el pacto que establece el texto, que puede ser ficcional, indeterminado o autobiográfico; y el nombre del personaje, ya sea igual al del autor, indeterminado o distinto. De modo que en resumen obtenemos el siguiente cuadro (Lejeune: 28):

Nom du personnage → Pacte ↓	≠ nom de l'auteur	= 0	= nom de l'auteur
Romanesque	ROMAN	ROMAN	
= 0	ROMAN	Indéterminé	AUTOBIO
Autobiographique		AUTOBIO	AUTOBIO

La pertinencia de reproducir aquí este cuadro recae en las casillas vacías, pues en primer lugar, Lejeune descarta la existencia (hasta ese momento) de una novela con un personaje homónimo al autor: “Le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur? Rien n’empêchera la chose d’exister, et c’est peut être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants” (Lejeune: 31). Y por otro lado, un texto que se “declare” autobiográfico, ¿puede considerarse como tal si el protagonista no se identifica con el autor?

La respuesta está en la transgresión de las convenciones, que es el camino que nos lleva a la evolución del género, o tal vez el nacimiento de un nuevo subgénero o familia textual, es decir una nueva versión de la autobiografía. Esta ruptura del pacto es una de las características de la escritura posmoderna: el pacto se rompe cuando el texto se niega a provocar en el lector las expectativas que responden a las convenciones anteriores, es decir que crea una ambigüedad entre la realidad y la ficción. Así como la metanarrativa historiográfica pone en duda la idea de una “verdad histórica”, la autoficción desafía la idea de una identidad definida o “verdad personal”. A pesar de la identificación onomástica o de los referentes espaciales y temporales, ya no es posible establecer una relación de confianza en el autor, o en otras palabras: “the pact is broken because the reader cannot trust that the author is sincere. Regardless of the similarities between the author’s real life and his subject matter, the work is not an autobiography unless he means for the reader to approach the text as a retelling of his life” (Mc Donough: 79).

La ruptura del pacto corresponde a una demanda de libertad en la escritura del yo, para crear una obra en la que no exista ni dicho pacto, ni la limitante de los géneros establecidos para la creatividad literaria. Pues ya no es tan importante si lo que se cuenta es cierto o falso, ni la relación que se establece entre el autor y su texto, sino la forma del texto en sí, sus recursos de innovación con la lengua y los recuerdos como materia prima de creación. En otras palabras: “Ce n’est plus l’histoire, les péripéties qui peuvent sembler romanesques, mais c’est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction” (Gasparini: 17). A tal punto que de manera muy general, la autoficción de Doubrovsky vendría a llenar esa casilla vacía de Lejeune, a ocupar un espacio nuevo en una literatura en la que la ficción está en la forma del lenguaje narrativo, una literatura que tiene como referente una realidad que no obstante, se presenta como subjetiva y de manera fragmentada. Por eso se observa una masificación de la escritura del yo, pues actualmente cualquiera puede escribir su historia, real o imaginaria, verdadera o falsa. Esta separación ya no es importante con los nuevos paradigmas antes descritos, y lo importante es la reivindicación del “yo” fuera del canon que antes regía la creación.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LA NOVELA

1. Justificación de la narratología

Utilizar las herramientas de la narratología para un análisis que responde a una cuestión genérica puede parecer contradictorio o incongruente. En efecto, un estudio de este tipo, que implica un análisis de los recursos narrativos, no tiene una relación directa con las formas que distinguen los diferentes géneros. Sin embargo, como explico anteriormente, el pacto autobiográfico funciona a partir de la manera en que plantea la realidad narrativa, la misma que se explora con la narratología. El autor establece el pacto al presentar esta realidad textual como una transcripción de la realidad propia, ya sea que éstas coincidan por completo o no.

Como explica Luz Aurora Pimentel en la introducción de *El relato en perspectiva*, ya desde el enfoque estructuralista⁵ se propone que cualquier obra narrativa, en particular la novela, establece un “contrato de inteligibilidad” con el lector. Esto se debe a que las expectativas del lector, antes de estar condicionadas por cualquier presuposición, siempre consisten en reconocer en el relato un “mundo de acción humana” que se construye por medio de elementos que tienen su referente en la realidad. Gracias a ello las novelas realistas lograban la verosimilitud. Por otra parte, el relato es capaz de crear mundos ficticios porque aunque no cuente con un referente real que corresponda fielmente, sí se sirve de este mundo real como modelo para crear nuevos referentes dentro de sí mismo:

El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas, se proyecta como universo diegético. (Pimentel, 1998: 11)

Las autobiografías clásicas proponen que este universo diegético corresponde fielmente al universo real, y por lo tanto el protagonista de su obra es una representación

⁵ Pimentel evoca principalmente a Jonathan Culler en *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1977).

narrativa de su propia identidad. Como explica Lejeune, el pacto autobiográfico se establece por la afirmación de esta identidad y se mantiene gracias a que el texto ofrece un efecto de realidad referencial. Dicho efecto se logra con recursos narrativos tales como un narrador autodiegético y los referentes espaciales y temporales que corresponden con los reales e históricos.

Entonces, es posible un acercamiento similar que sirva de soporte para averiguar qué tipo de pacto establecen los textos autoficcionales, a partir de un análisis de la forma en que éstos construyen su propia realidad narrativa. Además, lo que la narratología ofrece son sólo herramientas de análisis, un camino para acercarse al mundo de la ficción que proponen los textos narrativos. Finalmente, es la forma del relato desde donde se distinguen los rasgos de la autoficción, particularmente la forma en que se estructura la temporalidad, así como la identidad del personaje-autor-narrador. De acuerdo a esto, me limitaré a un breve análisis de la voz narrativa y del tiempo en *La Contrainte de l'inachevé* de Anthony Phelps.

Esta obra presenta desde el inicio dos problemas respecto a la autoficción: el primero es la falta de identificación onomástica del personaje con el autor, pues en la novela quien narra su experiencia es Simon Nodier; el segundo es que contradice el postulado original de que la autoficción debe ser “fiction d'événements et de faits strictement réels” (Dobrovsky: 12), porque la historia del personaje no coincide totalmente con la biografía de Phelps, como veremos más adelante.

Respecto al primer problema, si partimos de la clasificación tradicional de Philippe Lejeune, esta novela caería estrictamente en la casilla de novela autobiográfica, sin importar cuántos elementos referenciales o cuán “transparente” pueda ser el personaje respecto al autor. Sin identificación onomástica autor-narrador-personaje no hay pacto autobiográfico. Aun considerando que el autor pueda utilizar un seudónimo para la publicación de su autobiografía, Lejeune afirma que el uso de un seudónimo para la publicación de una obra es válido solamente a nivel extratextual, es decir como un “nombre artístico” en tanto que se sepa de quién se trata. Por el contrario, si el nombre del personaje no es el mismo que el nombre que aparece en la portada del libro no puede existir el pacto autobiográfico: “pour moi, pseudonyme ne peut valoir que comme un nom d'auteur. Le

héros peut ressembler autant qu’il veut à l’auteur : tant qu’il ne porte pas son nom, il n’y a rien de fait” (Lejeune: 25). De acuerdo a este criterio tradicional, Simon Nodier contaría como seudónimo de Anthony Phelps si *La Contrainte de l’inachevé* estuviera publicada con ese nombre.

Dejando atrás los criterios que distinguen la autobiografía tradicional, la falta de identidad onomástica entre el autor y su personaje aún representa un reto para considerar esta obra como una autoficción. Ya que desde la concepción de Doubrovsky hasta la clasificación que Gasparini propone al final de su estudio como una guía para distinguir las formas de la escritura del yo, esta identidad es uno de los criterios principales. Sin embargo, la identidad onomástica no basta por sí misma, es necesario que el texto mismo entable algún tipo de comunicación con un lector, ya sea de realidad referencial o de historia ficticia: “il faut bien admettre que l’identité auteur-héros-narrateur n’est ni nécessaire ni suffisante pour établir le caractère autobiographique d’un énoncé. Si elle est susceptible de renforcer un pacte autobiographique, elle ne saurait, sans autres garanties, le constituer” (Gasparini: 301). Es por ello que el motivo principal de este trabajo es estudiar la forma que toma el relato e identificar los rasgos que coinciden con los de la escritura autoficcional.

2. Pluralidad de la voz narrativa

Entonces, comenzando desde el punto de vista del narrador y la enunciación del yo dentro de un relato, es importante aclarar que incluso una narración tradicional de un narrador autodiegético no es totalmente objetiva, a pesar de ofrecer la ilusión de objetividad. Porque un sujeto que se narra a sí mismo, como lo indica la etimología de la partícula “auto”, se presenta a sí mismo como objeto al mismo tiempo, desdobra su subjetividad: “En narración en primera persona, el dinamismo del yo, ya sea como sujeto o como objeto, puede llegar a ser vertiginoso, porque el *yo-que-narra* puede situar a su *yo-narrado* en distintos puntos temporales, multiplicando la subjetividad incesantemente y, por ende, las perspectivas” (Pimentel, 2012: 106). Como si esto no fuera suficiente, en la

novela de Phelps, los diferentes fragmentos o capítulos⁶ son narrados de diferente forma: no hay sólo un “yo”, la historia del protagonista se construye tanto desde su *je*, como de un *tu* y un *il*. La perspectiva cambia a lo largo del relato presentando desde la enunciación múltiples subjetividades y no solamente las que un narrador homogéneo pudiera reproducir. Además, en algunos capítulos no aparece una voz que narra, se les da voz directamente a los personajes.

Para comenzar a dar una idea de la multiplicidad de voces narrativas que se encuentran en el texto de Phelps, cito tres fragmentos de los tres primeros capítulos:

Dans mon poncho mexicain, je me fais du cinéma⁷. Les yeux mi-clos, je m’amuse à créer un tableau vivant, encadré par les colonnes de la véranda et que je peuple de certains témoins de mon passé. (9)

La vieille dame pousse un léger soupir, se redresse et déplace un peu le gros manuscrit étalé sur ses cuisses. [...] Elle consulte le petit réveil de la table de nuit. Un imperceptible sourire se dessine sur ses lèvres. « Neuf heures moins le quart. Encore une petite heure, se dit-elle. Demain il faudra que je termine ma lecture pour passer le manuscrit à Julio. » (10)

Au-delà de cette lampe qui te met en exergue, toi, Simon Nodier, faisant cible parfaite pour une rafale d’Uzi, au-delà de cette lampe, à main gauche, qui t’isole dans l’Annexe de l’amandier où tu tentes de retrouver le flux cassé de ton écriture, au-delà de la pergola et du jardin, tu regardes l’ancienne demeure grand-paternelle qui fait sa masse d’ombre et de clarté sourde dans la nuit. (11)

Vemos entonces que, al inicio, el primer fragmento está narrado en primera persona: “Je leur prête un rôle, à ces arbres et bosquets, dans cette mise en scène que j’improvise” (Phelps: 10). Esta voz narrativa no se identifica de inmediato de manera explícita, aunque ciertos elementos remiten a la historia del personaje principal y sugieren más adelante que se trata de la voz de Simon Nodier que recuerda su pasado y lo “proyecta” como si fuera una película rodada en la casa que fue de su abuelo, tratando de encontrar el lazo entre su pasado y su presente.

Sin embargo hay indicios de que se trata del Simon Nodier ficcionalizado, pues el fragmento siguiente ofrece un efecto de “salir” de la novela que Simon escribe y su tía lee: “La vieille dame pousse un léger soupir, se redresse et déplace un peu le manuscrit étalé sur ses cuisses” (Phelps: 10). En este fragmento el narrador es heterodiegético y narra desde el

⁶ Lo que llamo capítulos no se pueden reconocer como tales de manera estrictamente formal, sólo se reconocen como fragmentos de extensión y forma variables, que están separadas en el texto por asteriscos. En el presente trabajo utilizo “capítulo” para referirme a éstos.

⁷ Para hacer honor a la imagen de proyeccionista de cine que utiliza el personaje, me tomaré la libertad de utilizar ocasionalmente terminología prestada de las técnicas cinematográficas.

exterior la actitud de la anciana, quien sabremos más adelante es la tía Alice, pero en esta parte no se identifica. De hecho, no se sabe a ciencia cierta si el narrador conoce sus pensamientos o ella los pronuncia en voz alta. Este cambio de voz narrativa parece indicar entonces un cambio de nivel diegético; pareciera que esta mujer está leyendo lo narrado en el primer capítulo.

En su siguiente aparición en primera persona, la voz narrativa no es homogénea dentro del mismo capítulo. Comienza con la apariencia de un narrador heterodiegético en tercera persona: “Dans l’accueillante salle de séjour ouverte, derrière ses baies vitrées, sur un paysage presque toscan, il attend, verre en main, l’arrivée de Clara” (Phelps: 34). Se describe el entorno al inicio, pero luego se oscila gradualmente: la voz que narraba en tercera persona cambia de pronombre, comienza a hablar con el pronombre indeterminado por excelencia, *on*, para luego pasar a discurso directo libre:

[I]l est entendu qu’il la conduira à *La Gruta*. Il préparera un pique-nique. On prendra du pain en route, à la boulangerie *La Colmena*. Et dites-moi, vous préférez le rouge ou le blanc ? Le rouge. Ah ! tout comme moi ! Mais mon faible serait plutôt le rhum, et il me reste deux bouteilles de ce Barbancourt que vous m’avez apporté de la part de marraine Alice. (Phelps: 36)

Más adelante dentro del mismo párrafo, sí introduce los diálogos con claras marcas tipográficas, aunque sin introducir al enunciador; este procedimiento marca un cambio gradual en la técnica narrativa, de un narrador externo pasamos al interior del personaje, para luego volver a salir y leer un diálogo directo, sin mediación. Enseguida, la indeterminación de este *on* se aclara al indicar que se trata de Simon y Clara, el interlocutor invita a continuar la prospección, pues a pesar de pasar a ser narrada en tiempo presente, se va identificando como una prolepsis que sugiere lo que podría suceder entre los personajes en esta gruta de aguas termales: “On se voit. On se reconnaît tout entier. On voit l’autre ; ses bras, son visage, ses yeux, sa bouche. On se rapproche et se touche instinctivement [...] (Phelps: 37)” Entonces, la prospección se vuelve una descripción sensorial que luego da un salto brusco al metadiscurso, para revelar que lo descrito sucede únicamente en la mente del personaje:

Tenon et mortaise nous nous arrimons l'un à l'autre dans l'eau chaude, dans cette claire obscurité de La Gruta, où j'apprendrai à te connaître, toi Clara Prado, car jusqu'à présent, tu n'es qu'un personnage né d'un post-scriptum de marraine Alice, mais déjà tu te modifies, je t'invente, tu deviens de plus en plus réelle, dans ce Boeing qui me ramène dans mon pays après plus de vingt-cinq années d'absence. Clara Prado : belle, très belle. Grande, les cheveux noirs, la peau mate. Sensuelle et désirable, comme sa mère l'avait été dans son adolescence. (Phelps: 38)

Esto provoca un efecto de “zoom out” en la narración, como para evidenciar el artificio de la construcción que “seduce” al espectador. Salimos de la oscuridad cálida del agua de La Gruta y pasamos al avión en el que viaja el personaje principal. Nótese también que el narrador pasa de dirigirse a Clara en segunda persona a tercera, pues sale de su imaginación en la que estaba con ella. Es hasta el final del capítulo cuando sabemos que esta aventura es una digresión que podría pertenecer a otro relato; probablemente una novela centrada en el romance de estos dos personajes.

Al inicio del siguiente fragmento, este salto de un nivel a otro se repite y potencializa el efecto como un “detrás de cámaras” del anterior; pues en primer lugar, hay un cambio en el modo de enunciación de la voz narrativa: “Oui comme sa mère. Car aujourd'hui, dans l'Annexe de l'amandier d'où tu regardes la demeure grand-paternelle, tu sais qui est Clara Prado” (Phelps: 38). Además, sitúa la narración anterior en tiempo diegético pasado, cuando Simon apenas estaba en camino a Haití, es decir que “ahora”, *aujourd'hui*, lo recuerda desde la antigua casa de sus abuelos. Esto representa un juego de tiempo analéptico que forja a través de los fragmentos una pluralidad de puntos de vista que parten y giran alrededor del protagonista.

Se trata de un doble efecto de *mise en abyme*, que evidencia de manera explícita el artificio mismo de la escritura. Además, las oscilaciones y los cambios en la voz narrativa impiden identificarla fácilmente, o mejor dicho permiten identificarla solamente en su multiplicidad: el Simon que narra sus recuerdos, el Simon que narra cómo escribe una novela aparentemente autobiográfica y el Simon ficcionalizado, por ejemplo. Más adelante encontramos un fragmento que presenta este mismo proceso de ficcionalización. Esta vez, un narrador en tercera persona describe cómo se va definiendo el personaje de Clara Prado, y la manera en que el propio Simón se “introduce” en esta ficción:

Dans l'Annexe de l'amandier, il avait travaillé toute la semaine, et les grandes lignes de son projet de roman se précisaient. Clara Prado, cette Haïtiano-Mexicaine, n'était plus maintenant un personnage inventé, mais une femme de chair et d'os, avec ses tics, entre autres ce mouvement vif de la tête [...] Il la retrouvait partout, la suivait, la précédait, l'escortait à Pétionville, à Kenskoff, chez des amis. À la plage de Montrouis, il admirait sa silhouette en bikini et, de loin, la sculptait en mouvements caressants. [...] La distance entre eux se réduisait de plus en plus. Ils apprenaient à se connaître par les mots, le rire [...] (Phelps: 42)

Asistimos a la construcción de la novela de Simon, en la que éste se recrea en un personaje en segundo grado: este personaje establece contacto con el personaje de Clara Prado, que apenas comienza a dibujarse; se relatan escenas en la que juntos recorren la ciudad, salen a conocer otros pueblos, etc. Así mismo, se retratan las costumbres del pueblo haitiano, sus supersticiones, su forma de pensar y de vivir, e inevitablemente, el atraso educativo y social que sufre como consecuencia de la dictadura duvalerista.

3. Ficcionalización de la identidad

En esta novela dentro de la novela, el primer Simon se desdobla en uno nuevo que cumple en cierta forma los deseos del primero; se reencuentra con su tierra natal y de algún modo propone una continuación de su romance de adolescente, sólo que no se trata de Mona sino de su hija, Clara. Como si los personajes que imagina fueran herederos de las memorias del pasado, lo que de alguna manera se sugiere en un pasaje en que Simon comparte fotos con Clara, fotos que ella conoce por los álbumes y cajas de recuerdos de su madre: "Pendant un long moment ils ne dirent plus rien, comme si chacun revivait des souvenirs identiques, mais lui, il les avait vécus, tandis qu'elle n'en avait été que leur dépositaire, et encore, pas dans leur totalité, seulement des bribes qu'on avait bien voulu lui confier dans des moments privilégiés des confidences" (Phelps: 135). La historia se interrumpe en el siguiente capítulo para mostrar de nuevo las reflexiones de Simon respecto al proceso creativo: "Clara Prado avait dépassé le stade de personnage romanesque. Le roman avançait, prenait chair" (Phelps: 136). Además, menciona que el encuentro con la "verdadera" Clara tendrá lugar más adelante, pues ella llegará a Haití para una exposición de arte. De este modo, la ficción literaria le ofrece un espejismo, una ventana a una realidad alterna en la cual se proyecta.

Hasta este punto, vemos entonces una nueva proyección dentro de la historia de la novela, en un sentido de autoimaginación o autofabulación como herramienta de creación literaria, es decir el personaje principal de *La Contrainte de l'inachevé* a su vez desdobra su identidad en un personaje ficticio, con un doble propósito: el impulso de cumplir por medio de la escritura esa *contrainte* que lo obliga a dar una continuación al recuerdo de ser separado de Mona en su juventud y el deseo de crear otra realidad, al estilo de los pintores *naïfs*. En este nivel diegético, podemos encontrar una autoficción en el sentido de Vincent Colonna, quien la define como: “une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle” (Colonna: 30). No obstante, esta idea rechaza por completo que el autor pueda asumir un riesgo o confesión en el relato, a la vez que aleja a la obra de su contexto y su relevancia histórica. Esta interpretación se limita a sí misma, pues no muchas obras pueden incluirse en ella: “en exigeant l’absence de toute référence autobiographique, Colonna restreint considérablement le champ générique de l’autofiction” (Gasparini: 12). Por ello, los teóricos casi no retomaron esta definición de la autoficción.

En *La Contrainte de l'inachevé*, encontramos una voluntad de ficcionalizar la identidad por medio de acontecimientos imaginarios, pero esta voluntad de ficción se inscribe claramente en un contexto social e histórico; pues además de retratar los aspectos fantásticos de las creencias del pueblo haitiano, revela lo que el personaje no se atrevería a revelar en la realidad. Además, los distintos niveles de ficción permiten, en algunos pasajes, reconocer el proceso de construcción de la novela. Por ejemplo, un pasaje en el cual ya comienza a mezclarse lo sobrenatural, la “magia” del vudú: Simon y Clara visitan un taller de escultura, el escultor le presenta a Clara una figura de sirena, que resulta ser un retrato fiel de ella a pesar de no haberla visto nunca antes; nos enteramos que fue en un sueño que ella solicitó su retrato. El escultor rechaza el pago y le dice en *créole*,⁸ que la escultura le pertenece a ella, que ahora está bajo la protección de *Erzuli* o *Èzili*, *loa*⁹ del amor.

⁸ El *créole* o criollo haitiano es la segunda lengua oficial de Haití, producto de la mezcla del francés con diversas lenguas africanas. Es hablada por la totalidad de la población, al contrario del francés que sólo hablan las clases más privilegiadas.

⁹ Espíritu o entidad de las creencias vudús.

Cabe recalcar cómo en este episodio, el personaje de Clara es percibido como extranjero, es una extraña, que no comprende la manera de pensar de los nativos y el vudú: “Mais comment expliquer, faire comprendre à une étrangère que si elle acceptait la protection de Grann Èzili, elle devrait la « servir »” (Phelps: 49). Más adelante, conforme se desarrolla la relación entre Clara y Simon, vemos que es ella quien, a pesar de ser extranjera, se inserta mejor entre los lugareños y es Simon quien se siente extranjero: “Encore hier, lorsque nous sommes allés sur la plage au restaurant de Marie-Claudine, celle-ci a accueilli Clara comme si elle était une amie d’enfance” (Phelps: 99). Además, es Clara quien, en una demostración de poderes psíquicos, encuentra la reliquia de Julio; la copa taíno que el tío Henri había escondido dentro de un tambor en su despacho para evitar que cayera en manos de la política. Y finalmente, Simon es víctima de su propia ignorancia sobre el vudú, cuando el escultor entra una noche para reclamar a Clara en la habitación donde duerme con Simon:

– Je suis venu reprendre mon bien, [...] vous n’aviez pas compris qu’il s’agissait d’un troc ? D’un troc magique ? La femme de métal contre la femme de chaire. Alors, ce soir, je suis venu prendre ce qui me revient. Ce n’est que justice, n’est pas ?

[...]

– Mais elle n’est pas d’ici. Elle ignore tout de vos pratiques. Vous avez abusé de sa confiance.

– Simon Nodier, en accrochant la sculpture au-dessus de votre lit, vous m’avez fait comprendre que vous acceptiez l’échange.

– Quel échange ?

– La chair contre le métal. Vous ne pouvez pas avoir les deux. Adieu, Simon Nodier.

Il se dirigea vers le fond de la chambre, le corps inerte de Clara sur son épaule. La lueur rouge les enveloppa, et ils disparurent. Simon voulu se précipiter, mais une force invisible le retenait soudé au lit. Lorsque la lueur rouge s’éteignit, il fut brutalement projeté contre le mur de la chambre. (Phelps: 145)

El relato se interrumpe y en el capítulo siguiente hay un salto de nivel, pero en la misma página; nos encontramos a la tía Alice leyendo ese mismo pasaje: “– Ah ! Dit la vieille dame en rajustant ses lunettes, c’est bien de donner une suite à la visite de Clara au village des tailleurs de métal. Cependant, il faudra étoffer, dramatiser d’avantage.” (Phelps: 145). De este modo se va armando la intriga de la novela de Simon, pero se muestra a la vez como en un “detrás de cámaras” el proceso de esta escritura, por medio de cambios en los niveles o ciertos indicios de la voz narrativa, como hemos visto anteriormente.

En otros pasajes, los aspectos que evidencian la ficción son enunciados directamente por diálogos, sin mediación del narrador, sólo con las voces de los personajes que, desdoblados, son a la vez protagonistas y lectores de esta novela en construcción. Por ejemplo un capítulo muy breve construido casi sólo con diálogos, en el que el narrador apenas si aparece para dar una indicación en la primera línea. Nos presenta la construcción de esta novela con características autobiográficas:

– J’aime bien ton projet, dit-elle en tapotant le gros manuscrit. L’idée d’un roman tournant autour de la peinture est originale. La coupe taïno, les toiles volées, c’est bien. Je te contera des anecdotes. Cette coupe, par exemple, nous avons failli la perdre.

– Comment cela ?

Je te raconterai une autre fois. Ce que je voulais te dire, c’est que cet arrière-fond des peintures, des pièces précolombiennes, tout ça, c’est très bien, très intéressant, mais, et l’amour, Simon

– L’amour?

– Oui, l’amour, tu sais ce que c’est, non ? Et l’amour, dans ce roman, il n’y en aura donc pas? Il faut qu’il se passe quelque chose entre le romancier et la photographe mexicaine. Entre toi et Clara. (Phelps: 56)

En este fragmento, la tía Alice como lectora asimila a Simon y a su doble ficcional como un mismo sujeto: “entre le romancier et la photographe mexicaine. Entre toi et Clara”. Con este tipo de recursos, se presenta esta novela en pleno proceso creativo. Además, se sugiere fuertemente que se trata de un texto autobiográfico que aún no termina de definirse como tal, pues relata una relación que Simon no ha vivido ni vivirá. Del mismo modo, el Simon que escribe y el personaje novelesco se encuentran dispersos y se confunden entre sí, pues tanto la novela como los recuerdos y los diálogos están diseminados y fragmentados. No existe una cronología o una lógica que pueda conectarlos e unificarlos todos. Y sin embargo, tampoco se puede discernir claramente cuáles se encuentran en cada uno de estos dos niveles de ficción.

Esta dispersión tiene su razón de ser, puesto que los diferentes capítulos expresan fragmentos de diferentes realidades; la realidad interior de Simon, la ficción inventada con Clara Prado, la vida tranquila de los ancianos retirados que se dedican a leer y comentar esa ficción, en oposición con la realidad del país, la inevitable e incesante relación del arte local y la política entre los intelectuales y artistas, por nombrar algunos ejemplos. Se trata de una subjetividad múltiple que sólo podría expresarse mediante la pluralidad de puntos de vista y voces narrativas, que giran alrededor del mismo contraste pasado/presente.

Realidades irreconciliables aunque no precisamente contradictorias. Es de este modo que se presentan las anécdotas de Simon, las que él recuerda o las que le cuenta su tía, así como sus reflexiones interiores sobre su regreso al país, etc.

4. La multiplicidad del sujeto

Conviene agregar que los fragmentos de estas realidades no siguen una lógica o coherencia cronológica, por ejemplo: Simon se imagina que encuentra a Clara en San Miguel, México, o espera su llegada a Haití en casa de tía Alice, o desea encontrarla de regreso a México. Aunque, por otro lado, los saltos diegéticos sugieren que estas posibilidades dispares ocurren en distintas realidades: en la imaginación de Simon, dentro de su novela inconclusa y en su propia realidad, respectivamente. Semejante multiplicidad de posibilidades evidencia la ficción en plena elaboración de la historia, rechaza una línea lógica y temporal claramente definida.

Esta pluralidad también se observa en la temporalidad del relato; en *La contrainte de l'inachevé* vemos tanto en la voz narrativa como en el tiempo una pluralidad por medio de la fragmentación. Los “ires y venires” tienen una cronología difícil de identificar como tal, forman un laberinto en el tiempo, tanto de la historia como de la Historia. El narrador Simon Nodier es capaz de juntar su presente y su pasado, mientras viaja dentro de sus recuerdos, y éstos viajan al presente a los lugares a los que están asociados, donde solía pasar las vacaciones:

Ce soir, dans un souci pas tout à fait désintéressé, tu emmagasines des sensations et ta mémoire-caméra quitte le séchoir à billets, fait le tour de la maison, grimpe l'escalier en fer à cheval, pénètre dans la galerie qui enserme dans son U le rez-de-chaussée de la vieille demeure.

Rires et cris de gosses jouant à leurs jeux de grandes vacances, entourés de poupées, de trottinettes, de balles rebondissantes, de jets de pistolets à eau. Ils sont quatre et leurs joies bruyantes se mêlent, se choquent, en innocente insouciance, de tout ce qui n'est pas praticables ou accessoires de leur théâtre de l'immédiat (sic). (Phelps: 21)

Con recursos de esta índole el autor logra que su personaje-narrador viaje al pasado para traerlo al presente, una introspección y retrospección que se proyectan hacia el exterior y hacia el futuro respectivamente. El efecto es precisamente el de un cine privado que

proyecta los recuerdos del pasado en la pantalla del presente, y este pasado y este presente se confrontan y se interpretan mutuamente.

Además de estos rasgos de narración y temporalidad, el texto se presta a una lectura desde el punto de vista de la escritura autobiográfica o autoficcional debido a que utiliza referentes espaciales y temporales que crean una relación con el mundo real. A lo largo de los diferentes capítulos, todos los espacios geográficos e históricos coinciden con su referente real: La isla, las ciudades y pueblos de Pétionville, Port-au-Prince, Port-Salut, Kenskoff, el lago Azuéi, las montañas Massif la Selle, etc. Lo mismo ocurre con los referentes a la historia de Haití: la dictadura de los Duvalier, los golpes de estado, la revolución de los jóvenes, los grupos intelectuales y artísticos militantes, el peligro, la represión y finalmente el exilio de los intelectuales y privilegiados hacia otros países de habla francesa como Canadá. El personaje a su vez, comparte algo de su historia con la del autor, principalmente el exilio, la vida en Montreal y la vida en San Miguel de Allende. Entonces, a pesar de que el personaje no lleva el nombre del autor, es posible establecer una conexión con la historia de este último debido a los elementos referenciales en la obra que coinciden con la biografía del autor.

Por otro lado, aunque la forma fragmentada del relato no permite desenredar la historia como un solo hilo narrativo, sí se percibe de manera general a un Simon Nodier, el que se dedica a escribir un libro, después de dedicarse a la escultura durante un tiempo en un pueblo de Guanajuato, México, y volver a Haití en donde su tía Alice lee el manuscrito de dicho libro. En este relato leemos la historia de otro Simon Nodier que regresa a Haití después de muchos años de exilio y encuentra a Clara Prado, hija de Mona, su amor de adolescente. Una vez que se relaciona al personaje con el autor, y si tomamos en cuenta que este “segundo” Simon también es un escritor, nos enfrentamos ante una *mise en abyme* que podría continuar hasta el infinito, que despliega ante nosotros la pluralidad del sujeto contemporáneo; como si el autor se aferrara a esta concepción del sujeto para evitar sentirse desligado en el tiempo y el espacio. A pesar de la fragmentación, podemos captar la esencia de la historia a través del entramado narrativo de las múltiples perspectivas: el exilio del regreso. Exilio que tanto el autor como el personaje resienten al enfrentarse a la situación

actual de Haití, ya que al volver se encuentran ante una realidad cruel que contrasta con los recuerdos idealizados.

Pero Simon Nodier no se identifica con Anthony Phelps, puesto que a pesar de las similitudes y los referentes hace falta la identidad explícita del autor en el narrador. Para empezar, el nombre es esencial para dicha identidad, ya que el “[p]unto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel, 1998: 63). El problema aquí es que la identidad de este personaje se confunde dentro de la novela, con el protagonista de la historia dentro de la historia que lleva el mismo nombre; si las identidades se confunden, el principio de identidad en sí se ve perturbado. Al final, es parte de los recursos del autor para ficcionalizar y enriquecer su identidad. La autoficción del narrador Simon Nodier se puede poner en paralelo con la autoficción de Anthony Phelps, a partir de los múltiples guiños metanarrativos que están relacionados con la escritura de una novela sobre el regreso tras el exilio, de sentirse extranjero en una tierra que recordaba suya pero que ya no reconoce, es al final de la novela donde encontramos un buen ejemplo de todo esto:

– Alors, que pensez-vous de ce chapitre ? demanda Simon.

Tonton Julio secoua la tête, se cala contre le dossier de son fauteuil, fit rouler sa canne entre ses mains.

– Mmm... fit-il, le passage sur le *rara* souligne bien l’existence dans notre pays de deux mondes se côtoyant et ne se mêlant pas intimement. Chacun vivant selon ses règles [...] Je comprends le drame de ton personnage principal. C’est très honnête de sa part d’en parler comme il le fait. Le constat est dur, triste.

– Très triste, enchaîna tante Alice. Tout au long de mes lectures de ces chapitres que tu terminais, je m’étais prise d’affection pour le personnage principal, ton double, tu en deviendras. (Phelps: 200)

A pesar de todas las referencias, el simple hecho de perturbar la identificación rompe el contrato de lectura y el texto se inclina más hacia lo novelesco que hacia lo autobiográfico, pues la proyección en el texto expresa no una identidad que pueda asumirse en el mundo real sino una realidad íntima, subjetiva. Puede que entre la vida de Anthony Phelps y la de Simon Nodier no haya una correspondencia exacta, pero sí tiene una relación con la forma de ficcionalizar la experiencia dolorosa, como una manera de decir lo

indecible, idea que defendía Marc Weitzmann, como vimos anteriormente. La “verdad” del relato no es referencial, es una verdad subjetiva, que no obstante se comparte con la diáspora francófona de Haití. Expresa una ruptura con la tierra de origen y una crisis de identidad provocada por la Historia del país antillano. La “verdad” del texto se encuentra en el exilio interior del personaje, que se desdobra en una nueva proyección narrativa.

Respecto a la voz narrativa, sólo es posible identificarla en su multiplicidad. La podemos encontrar en primera, en segunda o en tercera persona; puede ser un narrador omnisciente que conoce el pasado de todos los personajes y conoce hasta los pensamientos de la tía Alice; puede ser un narrador focalizado en Simon Nodier; puede no ser tangible, como en los capítulos que sólo muestran el diálogo entre los personajes; o puede ser un Simon Nodier que de manera introspectiva viaja dentro de sus recuerdos, para darse cuenta de que están equivocados, que explora dentro de sí los recuerdos de una realidad que no coincide con la que confronta.

Luz Aurora Pimentel habla de esta multiplicidad del sujeto en uno de sus ensayos:

No basta definirse como un *yo*, ni siquiera con un nombre propio; no basta decir “Soy yo, Hamlet, el danés”, es necesario multiplicarse en el tiempo, modificarse, corregirse incesantemente en el movimiento centrífugo de la heterogeneidad, y aun así alcanzar la cohesión de una historia con sentido. (Pimentel, 2012: 100)

La autora se refiere a una progresiva disolución que continúa hasta llegar a la nada, ser capaz de narrarse y disolverse al hacerlo, pero al llegar al grado cero de la conciencia, es la última afirmación de la identidad narrativa, por ser capaz de disolverse por medio de narrarse, es decir, “narro, luego existo” (Pimentel, 2012: 116). La construcción de un yo se da a través de la escritura, no al contrario, no al narrar un yo que preexistía a la narración.

Tal es precisamente uno de los rasgos principales de la autoficción. Y no sólo de la autoficción; la escritura de la postmodernidad así lo establece también: narrar es construir. Sin embargo, no debemos olvidar que este punto de vista no es un rasgo determinante ni excluyente. Por ejemplo, la escritora Annie Ernaux rechazaba que su escritura fuera considerada autoficción, puesto que negaba que su identidad se construyese por la narración, al contrario, era “une forme transpersonnelle” (Gasparini: 155). Es decir que más que una búsqueda de identidad por medio de la escritura, sus obras buscaban expresar, a

través de su propia experiencia, una imagen de la sociedad en la que ésta se inscribe. También podemos retomar las reflexiones autocríticas de Doubrovsky quien, además de asegurar que su obra no rompe el pacto autobiográfico puesto que relata acontecimientos reales, en una de sus obras comenta que busca vivir aventuras para poder escribirlas. Del mismo modo, la publicación de *Le livre brisé* causó algo de controversia porque relata su relación con una mujer más joven, los conflictos cotidianos y finalmente el alcoholismo y el suicidio de ella. Doubrovsky fue acusado abiertamente en un programa de televisión de haber llevado a su esposa al suicidio al exhibir su alcoholismo (Gasparini: 107). Algo parecido a lo que sucedió con *Nadja* de André Breton, obra autobiográfica que relata su encuentro con una mujer en París; mujer que sufrió el abandono del escritor y padeció una crisis nerviosa que la llevó a un hospital psiquiátrico en donde finalmente murió. Independientemente de si es verdad o exageración mediática, esto es un ejemplo del riesgo que representa llevar la escritura del yo al extremo. A tal punto que el impulso de “vivir para poder escribir” afecta intensamente a las personas involucradas. De modo inverso, en la obra de Phelps, la autoficción responde a la necesidad de crear una identidad narrativa a partir de fragmentos de vida y por medio del lenguaje ficcional, para responder a una percepción fragmentada del sujeto.

El texto juega con el lector, lo envuelve en un laberinto de voces y niveles de ficción, lo desconcierta; se requiere entonces un lector muy activo que haga uso de sus capacidades de lectura para establecer las conexiones necesarias y para poder, si no identificar claramente, por lo menos percibir las oscilaciones que crean el doble efecto de ficcionalización. En efecto, esta fragmentación del tiempo y de la lógica es un ejemplo de la manera en que la literatura expresa la doble ruptura, interior y exterior, que sufre el personaje. Es un ejemplo de la escritura contemporánea que encuentra en la transgresión de las formas un camino para expresar más sensiblemente este sujeto en su multiplicidad, y una verdad no absoluta ni objetiva sino plural y subjetiva.

5. La autoficción como expresión colectiva

A pesar de que la autoficción es heredera de la tradición autobiográfica y más generalmente la escritura del yo, no se trata de un proyecto narcisista, como lo hemos mencionado anteriormente, sino de poner en perspectiva la experiencia, o como lo describe Gasparini, evocando *Défense du Narcisse* de Philippe Vilain: “l’autobiographe ne tombe pas dans son propre reflet mais tente de le mettre à distance dans l’écriture, dans le temps, dans l’espace, et d’autre part, [qu’]il n’y a pas moins de narcissisme à se projeter dans un héros romanesque” (Gasparini: 262). De acuerdo con Vilain, la autoficción y la novela autobiográfica responden al mismo impulso de construcción literaria que la novela en general: no se trata de verificar la verdad de lo representado en la obra, sino de aprehender un “intime romanesque” (Gasparini: 263), es decir una proyección del interior, de una subjetividad que se ve reconstituida por la creatividad y la imaginación.

Respecto a ello, aún tenemos el problema de la identidad del autor como personaje principal. Siguiendo con lo que propone Philippe Vilain, no es necesaria la identificación explícita del autor y el personaje, pues admite que el nombre del autor puede no especificarse en el texto, del mismo modo que se favorece la ambigüedad cuando una publicación no se identifica de manera explícita como una novela. Vilain toma como ejemplo dos obras de Marguerite Duras:

L’absence de dénomination générique de *L’Amant* et la disparition de l’auteur dans la reconfiguration spatio-temporelle de *L’Été 80* amènent à repenser le pacte définitoire dont j’avais émis l’hypothèse plus avant, et imposent de trouver un terrain d’entente sur le critère homonymique en élargissant notre pacte à une type de fiction non homonymique –ou fiction biographique *anominale* –, sous-titrée « roman » dont la première personne serait une instance d’émonciation sans référence et, comme dans *L’Amant* ou *L’Été 80*, renverrait implicitement à l’auteur sans le nommer. (Vilain: 70)

El autor defiende de este modo su propio trabajo literario; basta con la enunciación del yo en primera persona para insinuar el carácter autoficcional de un texto, mientras que los criterios formales o genéricos terminarían de confirmarlo. Sin embargo, legar el protagonismo del relato a un personaje con otro nombre, terminaría de descalificar la autoficción para definirse como una novela autobiográfica, el cual sería el caso con *La Contrainte de l’inachevé*,

Aun así, a manera de guiño metanarrativo, tenemos un pasaje en el cual Simon expresa su intención de cambiar los nombres referenciales de su novela (de la tía Alice, Julio, etc.) por nombres inventados, lo que le daría un carácter ficticio por encima de lo autobiográfico. Si Simon Nodier se identifica con el personaje de su novela, es posible establecer un paralelismo con un Anthony Phelps que hace lo mismo, sólo que al final ya aparecen los seudónimos de los personajes en lugar de los nombres que hacen referencia al mundo real. Esta perturbación de la identificación onomástica entre autor-narrador-personaje puede resultar un juego narrativo más; las interpretaciones pueden ser múltiples desde diversos puntos de vista. Por ejemplo, en un pasaje se identifica el trabajo de Nodier como una autobiografía, palabras atribuidas a la tía Alice: “Ce projet de roman, enfin, ce n’est plus un projet puisque tu y travailles depuis trois mois et qu’il est très avancé. Eh bien, ce roman est une autobiographie qui dérape dans le présent !” (Phelps: 57). Entonces, si ponemos en relación este tipo de indicaciones metanarrativas con la pérdida de la identificación que conllevaría a que Simon cambie los nombres, nos encontramos con una contradicción.

Por otra parte, es un recurso parecido al de Dominique Rolin, cuando, dentro del relato autodiegético de su novela *Le jardin d’agrément*, ya hace referencia al proceso de escritura de la misma y menciona incluso el título, el mismo que aparece en la portada: “Hier matin, avant de prendre l’avion pour son île –qui est son *là-bas* personnel différent de mon propre *là-bas* (tout le monde ayant un *là-bas* incommunicable), il m’a demandé si j’avais trouvé un titre pour mon manuscrit. *Le jardin d’agrément* ai-je répondu” (Rolin: 159). Este recurso logra desdoblarse el efecto de espejo. Aunque en el caso de la obra de Rolin es una referencia directa al libro que el lector tiene entre sus manos, y en la obra de Phelps se hace de manera indirecta, como para proteger la sensibilidad.

Sin embargo, puede que incluso así la identificación de Simon Nodier con Anthony Phelps sea una percepción del lector que conoce la biografía de este último y la historia de su país. Hay que tomar en cuenta que a pesar de que se mantiene intacta la referencialidad de los elementos históricos y geográficos de Haití dentro de la novela, el punto de vista subjetivo del protagonista no ofrece esta referencialidad. Por ejemplo, en la historia de Simon Nodier, éste perdió a sus padres y fue criado desde su adolescencia por sus tíos

Henry y Alice, mientras que en la biografía que conocemos de Anthony Phelps, sabemos que no ocurrió así. También se sabe que Phelps ha estado muy involucrado en Haití desde que terminó la dictadura, al contrario de lo que expresa el personaje en la novela.

Si tenemos en cuenta esto, el personaje podría ser Phelps en la misma medida en que podría ser cualquier escritor exiliado durante la dictadura, puesto que lo expresado en la novela es una percepción que se comparte con los demás escritores haitianos francófonos que se enfrentaron al exilio del retorno: el doble exilio que significa regresar a una tierra natal que no reconocen y que a su vez no los reconoce a ellos, que los hace sentir extranjeros en su propio país. Esta percepción se ficcionaliza como medio de expresión, por ejemplo en algunas obras de Émile Ollivier y Dany Laferrière. Por esta razón, Alba Pessini pone en paralelo *La contrainte de l'inachevé* junto con obras de estos autores, en particular *Les urnes scellées* de Émile Ollivier y *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière en un artículo dedicado al exilio del retorno en los escritores de origen haitiano.¹⁰ Ello refuerza la paradoja de utilizar los recursos de la escritura autobiográfica para expresar esta voz colectiva, pues tanto los autores como los personajes se enfrentan a este doble exilio:

Pour certains de ces personnages, le retour représente un lien essentiel avec leur terre, une identité qui ne peut se reconstruire et se modeler que dans un contact physique, quotidien et vivifiant avec le sol natal. Il est aussi question de retour manqué que les personnages ont sans cesse désiré et poursuivi comme but de leur existence, dont il avait toujours été question mais qui échoue au gré des caprices de la vie. Enfin le retour impossible, car même s'il a eu lieu physiquement, l'écart qui s'est creusé entre le départ et le retour se mesure difficilement et la prise de conscience n'en est que plus douloureuse ; le malaise qui s'instaure invite à un nouveau départ. (Pessini: 67)

Esta “invitación” a abandonar de nuevo la isla puede, como en el caso de *La Contrainte de l'inachevé*, ser tomada por medio de un personaje ficticio. La obra que protagoniza Simon Nodier es un ejemplo de esta literatura colectiva, consecuencia de los subsecuentes exilios, en especial el exilio del regreso al país natal. Expresa un malestar colectivo que nos recuerda “l'écriture de l'ombre” de Marc Weitzmann, en otro contexto, otro momento histórico pero similar. La escritura autobiográfica o autoficcional es un medio que hace surgir una ambigüedad genérica y provoca la misma pregunta en los

¹⁰ Como un rasgo colectivo de la diáspora de Haití, muchos escritores, como Phelps, son calificados como escritores “de origen” debido a que gran parte de su vida y obra se inscribe fuera de su país natal, generalmente en Canadá.

protagonistas de varias de estas obras. La fragmentación de la identidad y la subjetividad ponen en tela de juicio la identidad autobiográfica y por lo tanto cuestionan la idea de una verdad objetiva, como se observa en estas obras: “Dany Laferrière provoque et alimente la confusion qui règne autour de la véracité de ses romans-récits-reportages-autobiographies. Il oriente l’obligatoire traversée du lecteur entre les différentes instances narratives et entraîne la réflexion à propos de l’authenticité, de la vérité et du vraisemblable.” (Courcy: 233)

La intención de analizar la obra bajo el punto de vista de la autoficción deriva de esta ambigüedad genérica; leemos un texto híbrido, que participa tanto de lo real como de la ficción, que se presenta con formas innovadoras de la posmodernidad, y además representa un ejemplo de expresión colectiva. Es solamente en su fragmentación, en la pluralidad de voces y perspectivas, donde se puede expresar la subjetividad de la realidad; es una fidelidad no referencial, sino interior, íntima, sincera: una especie de pacto de sinceridad. Es decir, es preciso juzgar esta verdad subjetiva sin tomar como único criterio la referencialidad como “verdad” o “falsedad”. Esto es el “intime romanesque” que Vilain proponía en *Défense de Narcisse*, la intención de abolir el pacto referencial y tomar en cuenta la ficción como una construcción del lenguaje de acuerdo a la subjetividad narrativa del escritor:

Le récit autobiographique, argue-t-il [Vilain], mobilise lui aussi l’imagination, qui doit non seulement combler les lacunes de la mémoire, mais « refaire » l’histoire du sujet selon un scénario intéressant et, en définitive, construire un « mythe de soi » réparateur. Ce scénario sera mis en scène comme un roman, avec ses personnages, ses dialogues, ses « déplacements spatio-temporels », ses scènes et ses rebondissements. (Gasparini: 264)

Esta es la clase de experimento, de aventura del lenguaje a la que se refiere; la esencia de la herencia de la autoficción radica en el rechazo a una clasificación genérica, y se fundamenta en un impulso a la creatividad para inventar nuevas formas, recrear las experiencias, construirse por medio de la narración. A pesar de ser en cierto modo mitad ficción, la autoficción en estos casos resulta más auténtica con su propia identidad narrativa, contrariamente a la clásica afirmación de una representación fiel de una verdad o una Historia preexistente a su construcción narrativa.

CONCLUSIÓN

Queda pendiente la clasificación de la obra dentro de las formas contemporáneas de escritura autobiográfica, del mismo modo en que aún se discute la definición de la autoficción en la actualidad. Cualquier aseveración sería cuestionable debido a la constante redefinición del término por parte de la crítica y de la misma creación literaria. En su estudio, Gasparini finalmente se inclina por el término de *autonarration*, propuesto por Arnaud Schmitt, para nombrar la forma contemporánea del espacio autobiográfico. De este modo evita la problemática que propone la partícula *fiction* y engloba los escritos que proponen un pacto ambiguo (autoficción) o referencial (relato autobiográfico), siempre manteniendo la identidad onomástica y las formas innovadoras que considera importantes.

Entonces, de acuerdo a la clasificación que propone Gasparini, *La Contrainte de l'inachevé* se puede calificar como novela autobiográfica en su forma contemporánea. Sin embargo, el escritor propone estas categorías como una guía y no como una clasificación estricta. Después de todo, en la actualidad, las escrituras del yo van poco a poco desvaneciendo las barreras entre los géneros; lo que antes distinguía autobiografía y novela autobiográfica se difumina para formar parte de un solo concepto, en constante definición y cuestionamiento por parte tanto de la crítica como de la creación. Si decidimos llamarlo autoficción o autonarración dependerá de los criterios de cada cultura. A pesar todo, el término de autoficción es el que se ha impuesto en la teoría literaria.

Retomando la novela de Phelps, vemos que la narración hace uso de las innovaciones que suelen atribuirse a las formas de la autoficción. Además, la *mise en abyme* permite su propia clasificación. Pues como vemos al interior de la obra, el desdoblamiento de Simon Nodier en su escritura es un ejemplo de la ficcionalización del yo, es decir, proyectar la identidad en situaciones imaginarias. Del mismo modo, al analizar la forma del relato, vemos que propone una fragmentación y alteración de la memoria: “N’avait-il pas déplacé ce souvenir, pour lui donner un cadre plus romantique ? [...] Le romancier en moi reprend le dessus, invente un passé qui n’a jamais existé. (Phelps: 185-86). Esta reflexión del protagonista ilustra de algún modo lo que Doubrovsky llamaba *intensité romanesque*, es

decir una cierta intensidad narrativa que se le otorga al relato por medio de la selección de fragmentos de memoria. (Gasparini: 166). Así mismo, la novela comparte una visión de la autoficción como una manera de narrar lo indecible, como proponía Marc Weitzmann en *Chaos*; en un contexto geográfico e histórico diferente, pero asimilables en su calidad de injusticia, como lo fue el régimen duvalerista y el terrorismo de los *tonton macoutes*.¹¹

Lo que me interesa recalcar es el alcance de esta tradición autobiográfica que no se queda en el Hexágono, toma nuevas formas, modifica y enriquece la concepción de la escritura del yo en lengua francesa según su propio contexto. Forma parte de un movimiento que si no llega a ser global, sí se extiende más allá de las fronteras geográficas y culturales. Como vemos, la literatura contemporánea se distingue porque después del *Nouveau roman* y el estructuralismo retoma el sujeto, vuelve a interesarse en la Historia y el mundo. Sin embargo, heredera de *l'ère du soupçon*, y víctima de la condición posmoderna, la literatura ya no puede regresar a las formas de antaño; el sujeto solo puede aprehenderse fragmentado:

Plus que d'un retour du sujet, il nous faudrait donc parler de la naissance d'un nouveau sujet, sujet virtuel, puisque notre époque nous invite à parler en ces termes. Un sujet qui ne s'affirme plus mais se questionne, cherchant la proie mais ne trouvant que son ombre, selon l'expression de Michel Leiris. (Genon: 10)

Finalmente, si bien la novela de Phelps no puede calificarse de autoficción como tal, sí encontramos en ella rasgos de este tipo de literatura: un pacto ambiguo entre ficción y realidad para expresar lo ambiguo de su crisis de identidad y la constante lucha interna entre los recuerdos y la realidad presente, una temporalidad que rechaza una forma lineal y lógica, constante presencia del autocomentario, aunque éste se atribuya al personaje-escritor y no al autor, entre otros. Sin embargo, al igual que en la novela de Simon, aún no hay un desenlace para esta aventura; mientras se prosigan de manera activa la creación y la teoría literarias que redefinan esta nueva forma de expresión, individual o colectiva, la puerta a la interpretación permanecerá abierta.

Entonces, si retomamos el título de *La Contrainte de l'inachevé*, éste puede interpretarse de diversas maneras según el punto de vista. Podemos afirmar que representa

¹¹ Así se les llamaba a los miembros de grupos paramilitares al servicio de la dictadura de François Duvalier que aterrorizaban a la población.

una apertura en tres niveles. Primero, a nivel individual, pues para el autor esa *contrainte* alude si no a una obligación, sí a una especie de impulso para continuar construyendo su presente por medio de la escritura, el medio que le permite la libertad de crear su propia historia. A nivel colectivo, es decir para Haití, encarna la necesidad de actuar, la responsabilidad de quienes tienen el poder para iniciar cambios y erigir un futuro, la Historia aún por escribir. Y finalmente a nivel literario, la metanarración inconclusa representa lo que aún falta por recorrer en esta aventura del lenguaje que es la autoficción, es decir, el deber de seguir innovando en la creación, acompañada a su vez por la crítica y la teoría literarias.

En conclusión, lo que el título evoca aparte de su significado dentro de la novela es una obligación con el presente en relación al pasado, que puede proyectarse hacia el porvenir al asentar las bases del futuro. La *contrainte* incita a traspasar las fronteras, a transgredir las normas y los tabúes para que esta nueva “familia textual” pueda evolucionar libre de cualquier dictadura, ya sea política, estética o individual. Es decir, con entera libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil, 1975.
- Colonna, Vincent. “L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature”. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*. París: Gallimard, 2001.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil, 2008.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1996.
- Lytard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Martínez, Matías y Michael Scheffel. *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Trad. Martín Koval. Buenos Aires: Las cuarenta, 2011.
- McDonough, Sarah Pitcher. “How to read autofiction”. Wesleyan University, 2011.
- Phelps, Anthony. *La contrainte de l'inachevé*. Montréal : Leméac Editeur Inc., 2006.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, D.F.: Siglo XXI: UNAM, FFyL, 1998.
- “La multiplicidad del sujeto” en *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México, D.F.: Bonilla Artigas, UNAM, 2012. 99-116.
- Rolin, Dominique. *Le Jardin d'agrément*. París: Gallimard, 1994.
- Vilain, Philippe. *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. París: Éditions de la transparence, 2009.
- Weitzmann, Marc. *Chaos*. París: Grasset, 1997.
- “L'hypothèse de soi” en *Page de libraires*, núm 52 junio-julio-agosto, 1998. 49-51.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Courcy, Nathalie. “La traversée du Pays sans chapeau : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles”. *Revue de l'Université de Moncton*. 37.1 (2006): 225-238. 24 de febrero de 2015
<<http://www.erudit.org/revue/rum/2006/v37/n1/016721ar.html>>
- Laouyen, Mounir. “L'autofiction : une réception problématique”. *Fabula*. Colloque Frontières de la Fiction. (2000): 24 de febrero de 2015
<<http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>>.
- Genon, Arnaud. “Note sur l'autofiction et la question du sujet”. *La Revue des Ressources*. (2007): 24 de febrero de 2015 <<http://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>>.
- Maïa, Hélène. “Parcours d'Anthony Phelps”. *Île en île*. 24 de febrero de 2015
<<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/phelps.html>>.
- Pessini, Alba. “Retour au pays natal. Espoir ou hantise chez les écrivains haïtiens de la diaspora”. *Ponti/Ponts - Langues Littératures Civilisations des Pays Francophones*.10 (2010) : 65-82. 24 de febrero de 2015
<<http://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/420/393>>.