

Tales reflexiones propenden a multiplicarse desde hace veinte años. La invención de Doubrovsky (o de Kosinski) no consiste sólo en la invención de un término o de un género híbrido: es la introducción de la cuestión del género en el abanico de los objetos literarios. Para convencerse de tal insistencia bastaría con recordar ciertos títulos de novelas o de relatos que dan fe de lo dicho. Algunos años más tarde de los primeros textos de Doubrovsky aparece *Biografía, novela* de Yves Navarre (1981). A esta biografía de él mismo responde la biografía de otro, ya mencionada: *Autobiografía de mi padre* de Pierre Pachet (Belin, 1987) o *Autobiografía de otro* de François Bott (Flammarion, 1987). La escenificación de las cuestiones genéricas se manifiesta desde el título. Se juega con el género y se juega al género, con las palabras del género: Robbe-Grillet denomina *Novelescas* a su tríptico de lo que él mismo designa como novela breve autobiográfica; una novela de Régis Jauffret se denomina *Autobiografía* (Verticales, 2000) y con el mismo nombre aparece un «lamento a cuatro voces» de Natacha Michel (Verdier, 2001). Roger Laporte ha subtulado *Biografía* a un texto titulado *Una vida*¹⁹ donde se trata de todo lo escrito a lo largo de una vida (¡su bio-grafía!). Los ejemplos podrían multiplicarse.

Este embrollo de conceptos se une a la perplejidad lexical de la crítica. La multiplicación de los neologismos en los estudios y los artículos atestiguan evidentemente la hibridez en vigor en la escritura biográfica. Así se organiza una auténtica criollización de la terminología crítica, obligada a confesar su impotencia taxonómica. Es también una manera de levantar acta de la criollización constitutiva de la escritura contemporánea que rehúsa, por otra parte, prescindir de las categorías genéricas, salvo para hacerlas jugar entre ellas, para utilizarlas como operadores de ficción. Objeto de la crítica durante mucho tiempo, la literatura se complace hoy en tomar la crítica como objeto literario, favoreciendo una suerte de vaivén dialógico entre esas dos formas de intervención. Tal fenómeno desacredita un poco la pertinencia de una crítica taxonómica: hemos debatido demasiado acerca de los géneros, ya no están de moda. Todo intento de considerarlos se pierde entre categorías, etiquetas y clasificaciones, cuyas fronteras se confunden. Si es necesario inventar un nuevo nombre para cada nueva obra, ¿en qué se convierte la clasificación? Todos sabemos que el uso de la primera persona «no garantiza al sujeto de la enunciación»²⁰, que el subtítulo de novela enmascara a menudo una cosa muy distinta, que se habla de lo uno para poder hablar de lo otro, y que siempre, de alguna manera, se está

¹⁹ Roger Laporte, *Une vie, biographie*, POL, 1986.

²⁰ J.B. Pontalis, «Derniers, premiers mots», art. Cit.

hablando de uno mismo, sea cual fuere la forma del discurso. Advertimos que un vértigo nos solicita: que todo sea, de algún modo, autobiográfico, ambiguo, múltiple²¹. Sin duda, habría que sustituir la crítica de los géneros²², al menos en la literatura contemporánea, por una crítica de las posturas y de los medios puestos en juego para conseguirlas.

Esbozo de una prolongación: hacia una biografía plástica

No tengo espacio en estas páginas para ocuparme de los desbordes de lo biográfico en el dominio de lo artístico. Es evidente, no obstante, que el contagio lo alcanza y que las paradojas son más agudas, ciertamente, a causa de la impropiedad *a priori* de los medios plásticos de la expresión biográfica. En efecto, está mal visto el fenómeno de cómo podrían desarrollarse lo narrativo, lo discursivo y, más generalmente, una serie de eventos extendidos sobre una duración: los únicos elementos biográficos que la pintura creyó contener, durante mucho tiempo, se limitaban al autorretrato. En las últimas décadas, el arte, por el contrario, ha ensanchado y explorado el campo biográfico.

También habría sido necesario evocar la fotografía, sin duda la actividad más cercana a lo biográfico por su extendido uso común, que fija en la película «unos momentos de vida». Se conoce la amplitud del trabajo de reutilización o de reelaboración de este material a menudo familiar, histórico o social, por los fotógrafos que lo convierten en el objeto mismo de su práctica²³. Las cosas se vuelven más complejas cuando el fotógrafo entreteje su existencia con la impresión fotográfica, como Sophie Calle, que construye un álbum biográfico sobre el diálogo de algunas fotografías con algunos breves textos encargados de desplegar los recuerdos; que se hace seguir y fotografiar en su existencia cotidiana o juega a modelar su vida sobre las ficciones de Paul Auster. El video y el cine están más cerca todavía del material biográfico: es fácil filmar secuencias de una vida y, como en la

²¹ *Este es el criterio de Philippe Lejeune, quien subraya que «las innovaciones contemporáneas consistieron en llevar estas actitudes hasta el paroxismo» («¿Puede innovarse en la autobiografía?»).*

²² *Las más recientes obras aparecidas sobre esta cuestión muestran unánimemente la problemática disolución de las categorías: Marc Dambre y Monique Gosselin (eds.): L'éclatement des genres au XXe siècle, op. cit., y Robert Dion, Frances Fortier y Elisabeth Haghebaert (eds.): Enjeux des genres dans les écritures contemporaines, Cahiers du CRELIQ, Editions Nota Bene, 2001. El título mismo de esta última obra milita en el sentido aquí propuesto.*

²³ *Por ejemplo: Christian Boltanski: Album de photos de la famille D. 1939-1964, 1971, y las series de los Monumentos y de los Archivos en los años ochenta.*

literatura, todo es posible, desde su reconstrucción ficticia hasta su producción en tiempo real.

Más difícil, por el contrario, es la relación entre lo biográfico y la pintura. Una primera posibilidad se le ofrece introduciendo, aunque sea un poco artificialmente, el relato y la duración en un medio que está especialmente privado de ellos, y hacer una serie de autorretratos. Una reciente exposición de los de Rembrandt lo atestigua: muestra, a la vez, el envejecimiento del sujeto y la evolución de su pintura. En este sentido, dice, a la vez, algo de su vida y de la obra en su vida. No se trata de una intervención museal, una disposición *a posteriori* de la obra. Que la serie de autorretratos sea intencional, que la obra del artista se limite a ella o casi, en cualquier caso, el gesto tiene algo de autobiográfico. Véase, en especial, la obra de la pintora escandinava Helene Schjerfbeck. El envejecimiento propio en el espejo de la pintura se hace relato de vida, de una vida reducida a la sola imagen de su propio envejecimiento.

Formas extremas de lo biográfico: el vértigo universal de la pérdida

La tarea de Roman Opalka da una versión abstracta –sin duda, la más trágica– de lo anterior. Se sabe que, desde 1965, el artista consagra su trabajo a pintar sobre vastas telas una serie infinita de números, con un fondo originalmente negro cada vez más matizado de gris por medio de la pintura blanca²⁴. Se puede ver en ellas una representación de la vida, en tanto es una acumulación de tiempos destinada a borrarse algún día, fundida en blanco, en la muerte. En este sentido, presenta lo que denominaría con gusto un estado extremo de lo biográfico: una biografía abstracta o desencarnada. La vida está en ella reducida a esta pura materialización del tiempo contado. Los filmes que muestran a Opalka trabajando ofrecen así la imagen fantasmática de una existencia enteramente consagrada a esta única tarea, desprovista de cualquier elemento cotidiano que constituye, asimismo, la vida. El gesto biográfico, pura numeración en marcha hacia su borramiento, parece condenado a producir apenas su propia huella. Ésta es, entonces, lo que resta de un evento que el tratamiento biográfico intenta restituir pero convirtiéndose él mismo en evento, constituido, a su vez, por el gesto biográfico.

²⁴ Cf. Bernard Noël, Jacques Roubaud y Denis Riout, Roman Opalka, *Dis voir*, 1996.

Otra versión de la intervención biográfica en las artes plásticas es la ofrecida por Christian Boltanski. Toda su obra gira en torno a la vida borrada, de la cual son testimonios algunos objetos y fotografías que permiten suponerla (ver, por ejemplo, sus *Vitrinas de referencia* y *Todo lo que sé de una mujer que ha muerto y no he conocido*, 1970). Si Opalka presenta el estado extremo de una biografía desencarnada, Boltanski muestra otro: la biografía anónima. Paradójicamente anónima, porque algunas instalaciones suyas rebosan de números y fotografías. Pero son números y fotos que nada dicen de la persona. Ciertamente, la coincidencia de los nombres o la forma del rostro permiten identificar aquí y allí una pertenencia nacional, un origen geográfico, e inscribirlos en un destino histórico. Pero nada se sabe de esas vidas más allá de su fin trágico. El espectador está obligado a imaginar dicho fin, a la luz de lo que sabe sobre la historia del siglo XX. Los nombres no se dan como cobertura de los hechos de una existencia, sino para significar la nada que los aspira y el olvido que los amenaza. Tienen el mismo valor que los nombres grabados en las lápidas de los cementerios, anónimos para los paseantes azarosos.

El efecto producido es tan eficaz que la instalación aparentemente sin relación con las fracturas de la Historia, conmueve de la misma manera: la acumulación de objetos encontrados en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París no puede dejar de evocar al mismo tiempo los amontonamientos de maletas, vestidos, gafas, etc., de Auschwitz. De igual manera que no se puede ver el mobiliario del aula de Plieux transportada al castillo de Renaud Camus y cubierto por un paño blanco, ni las fotos de los alumnos que la frecuentaron proyectadas sobre dicho paño, sin pensar en los niños de Izieux o en aquellos que el memorial de Yad Vashem de Jerusalén desgrana con su infinita letanía de nombres. Cuando Opalka dice el borramiento inexorable, Boltanski dice la interrupción, el inexorable abandono y la amenaza del olvido. Los dos inscriben radicalmente lo biográfico en su dimensión fúnebre. Pero Boltanski va más lejos: muestra que ninguna vida está indemne de las tragedias históricas, no necesariamente porque las haya atravesado personalmente de alguna manera, sino porque cada duelo de ella conmemora el Duelo absoluto. Lo biográfico parece así vocado a tales resonancias. Y la pulsión biográfica no deja de manifestar en ellas su formidable vértigo de pérdida.

Traducción: Blas Matamoro