

extensión de sentido concedida no deja de plantear por ello dos dificultades a la mencionada definición. La primera tiende a confundir biografema y biográfico. Recordemos que biografema es un evento dado en una vida singular, según define Barthes¹⁰, en tanto lo biográfico es dicho material procesado por la escritura. Lo biográfico sería, entonces, un conjunto de biografemas escritos.

La segunda dificultad que plantea la definición de Magné consiste en una extraña reducción, muy autotélica: que lo biográfico sea instituido por el discurso (auto)biográfico equivale a decir que no hay nada biográfico fuera de tal discurso, lo cual, ciertamente, simplifica los problemas planteados, ya que no podría haber nada biográfico en la novela, ni en la poesía, ni en parte alguna, fuera de la (auto)biografía. El menor de los estudios contemporáneos de tal cuestión hace inaceptable esta definición. El sufijo puede extenderse de otra manera: la palabra designaría, en su caso, lo que en el texto (en cualquier texto) funciona como biográfico, produce el efecto de ser una biografía o da la ilusión de serlo. Si se acepta esta definición, es forzoso concluir que hay o habría algo biográfico sólo en el efecto, en el «como si», en la ficción que se hace con el hecho. Esto sí es aceptable, porque sólo hay consciencia subjetiva de lo real, o sea consciencia ficticia según un sujeto. Lo biográfico sería un efecto de lo vivido, como se dice que existe un efecto de lo real. La cuestión de la realidad histórica del material o de la anécdota ya no importa; sólo interesa la manera como el texto presenta dicho material.

De ahí lo ambiguo de lo biográfico, que designa a la vez un contenido y una forma, una materia enunciada y una manera enunciativa. El sentido último de la palabra se encuentra seguramente en el cruce de ambas acepciones, aunque lo biográfico designa menos un género literario, a la vez dispar y complejo, que la alianza paradójica de un referente particular (fáctico, personal y susceptible de ser atestado) que se ofrezca al tratamiento del relato como una modalidad enunciativa de lo narrativo con efecto biográfico. Si, por otra parte, es evidente que las fronteras genéricas han sido excedidas por lo biográfico (en sentido lato, comprendido lo autobiográfico), que entre en el gesto (auto)biográfico una parte no desdeñable de ficción, que escribir una vida o la propia vida es ficcionalizar, que toda representación de la vida es, desde el principio ficticia (Lacan) antes incluso de

¹⁰ «Si yo fuera un escritor muerto, me gustaría que mi vida se redujera, gracias a los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a unos pocos detalles, a unos pocos gustos, a unas pocas inflexiones, digamos a unos biografemas, que podrían derivar fuera de todo destino con distinción y movilidad (...)» escribe Roland Barthes en *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.

ser escrita, entonces el íntegro edificio de las categorías genéricas ha caducado. Salvo que se trate de mantener clara la categoría de ficción –útil a título epistemológico o pedagógico– avanzando la idea de un efecto de género¹¹. Todo escrito se configura en función de un modelo abstracto, al cual obedece o cuestiona, pero que resulta vaciado tanto por la obediencia o el cuestionamiento.

Cuestiones de géneros

Según Mireille Calle-Gruber, todo relato de ficción tiende precisamente a producir un efecto biográfico, ya se trate de un supuesto relato de vida (novela biográfica) o de un relato supuesto de vida (invención)¹². Pero, inversamente, se ve bien qué parte de novelesco se inviste en la mayoría de las (auto)biografías, y no solamente en las que se declaran tales, conforme a los modelos propuestos por André Maurois o Henri Troyat. Claude Simon, más de una vez, ha subrayado la tendencia humana a modelar el recuerdo según los paradigmas culturales que vienen a organizar la materia informe del recuerdo y a estructurar según cierta verosimilitud completamente ficcional el caos de informaciones y de ignorancia que constituye todo material biográfico. Se advierte así en toda (auto)biografía una parte de intertextualidad nada desdeñable, hasta el punto de que Philippe Lejeune ha podido hablar de autobiocopia¹³. Si bien no sólo la escritura (auto)biográfica está coloreada de ficción, como asimismo la ficción, a menudo, se nutre de biografemas, cada forma propende, lúcidamente o no, al otro como modelo.

Entre las paradójicas relaciones de un género con otro, hay una, en efecto, que ocupa cada vez mayor espacio: cada lugar genérico parece darse como tarea interrogar la extensión, la pertinencia y las ambigüedades del otro. Tal relación no es nueva: aparece con *Tristram Shandy* de Sterne, se afirma con las interrogaciones del narrador proustiano sobre su propia memoria y la mejor manera de escribir en *A la busca del tiempo perdido* y alcanza nuevas dimensiones en *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Vladimir Nabokov y en *La biografía imposible* de Uwe Johnson. Pero es

¹¹ *Un poco a la manera como Vincent Jouve habla de de L'effet personnage dans le roman (PUF 1992).*

¹² *Mireille Calle-Gruber, «Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque», en Autobiographie et biographie, cit.*

¹³ *Philippe Lejeune, «L'autobiocopie» en Autobiographie et biographie, cit. Ver también Je est un autre, Seuil, 1980, y Moi aussi, Seuil, 1986.*

verdad que este tipo de obras es cada vez más frecuente, hasta el punto de que la cuestión biográfica se ha convertido en tema de novela tanto como los estudios más sesudos. Es, en buena medida, el juego de la autoficción de Doubrovsky. Y es también, como hemos visto, lo que proponen al mismo tiempo y de modo diferente *Infancia* de Nathalie Sarraute y *Las novelescas* de Robbe-Grillet. Pero igualmente *La acacia* de Claude Simon, los relatos y novelas de Pierre Bergounioux y, con aciertos y cualidades diversos, toda una serie de textos muy contemporáneos.

Las formas adoptadas por esta interacción crítica entre lo biográfico y lo ficcional son numerosas. Una se parece a la revelación. Si volvemos al tema de la pregnancia de los modelos culturales y de los parasitismos novelescos de los que pocas obras (auto)biográficas quedan indemnes, es forzoso constatar, en efecto, que tales fenómenos existen ya muy por encima del pasaje a la escritura. Los modelos culturales se conforman en la vida misma. ¿Quién, alguna vez en la vida, no ha hablado, caminado o sostenido el cigarrillo como tal o cual estrella de cine, con la súbita consciencia de ser, finalmente, alguien? Hay algo cultural, ficticio y novelesco o cinematográfico en cada momento de la vida. Por supuesto, que en la escritura haya algo de vital no significa una separación de lo escrito respecto al referente, sino una manifestación más o menos lúcida en lo escrito de las posturas existenciales: «la autobiografía empieza a escribirse en la vida misma»¹⁴ subraya Philippe Lejeune. Como tal, la (auto)biografía es muy fiel, y no disfrazada, cuando hace surgir lo que hay de cultural en cada uno. Que manifieste su lucidez, como en el caso de *Las palabras* de Sartre o, por medio de una ficción autocomentada, en los textos de Pierre Michon y de Gérard Macé, gana una dimensión heurística singularmente activa.

Un género en el espejo crítico del otro

Las distinciones genéricas siguen siendo ciertamente útiles en tanto espejo informante que un género ofrece a otro, siempre que se perciba, al mismo tiempo, en qué medida dichos espejos introducen constantemente la imagen de un género en otro. Una parte de la literatura contemporánea sólo conserva los géneros para jugar con ellos o interrogar sus formas y efectos. Serge Doubrovsky, ya mencionado, había dado el ejemplo inventando la autoficción. Desde entonces no han cesado las variaciones e interrogantes

¹⁴ Philippe Lejeune, «L'autobiocopie», cit.

sobre esta forma¹⁵. La más sintomática de estas variaciones es sin duda la de Marc Weitzmann, que refina la noción, la sitúa en perspectiva y la cuestiona en un libro turbador y provocativo, que involucra el punto de vista de su tío Serge Doubrovsky y del género por él inventado: *Caos*¹⁶. La novela, de comienzo, deniega el privilegio de la invención a su autor y reenvía la autoficción a *El pájaro pinto* de Jerzy Kosinski. Luego está el suicidio de la compañera de Serge Doubrovsky¹⁷, «devorada por sus textos, su memoria voraz y sexual, sus recuerdos, si no mendaces, al menos ficcionalizados», que es abordado de manera agresiva y cercana a la práctica misma del género autoficcional, género de la memoria traficada y de las identidades confusas.

Pero si el narrador del libro, presentado como hermano del autor, el mismo sobrino de Doubrovsky, declara formar parte de los detractores de la autoficción, considerada como una perversión de las funciones del testimonio, la novela es apenas una sutil variante del género: el narrador descubre que su hermano (que lleva sus mismos nombres y apellidos)¹⁸ es un judío negacionista. La novela puede leerse como una demostración extrema de lo que la autoficción puede producir de perverso y peligroso, excepto que la ambigüedad misma que todo lo gobierna, desde las identidades hasta las posiciones éticas (la función ideológica, careciendo ya del soporte de la identidad estable, no puede asegurarse) impide fijar el sentido. En las últimas páginas, la autoficción se aproxima a los relatos de los supervivientes de la Shoah, y da, marginalmente, la clave del título de la novela: «Primo Levi, el cual, más que nadie, se había encarnizado en echar luz sobre Auschwitz, él mismo había dejado en la sombra de su escritura una parte de su experiencia. Era esta sombra, reformulada, esta parte oscura la que había terminado por quedarse con su piel, era eso, la autoficción. O, más precisamente, era eso, la parte de ficción dentro de lo auto: una estructura mendaz construida para dar sentido al caos. Una empresa de supervivencia basada en la mistificación, que no sólo alteraba los hechos sino también la identidad de quien las enunciaba».

¹⁵ Ver especialmente las tesis doctorales de Vincent Colonna y de Marie Darrieussecq; el coloquio *Autofiction et compagnie*, publicado bajo la dirección conjunta de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune, *RITM* n° 6, Université de Paris X; y la última parte de la síntesis de Jacques y Eliane Lecarme, *L'Autobiographie*, Colin, 1997.

¹⁶ Marc Weitzmann, *Chaos*, Grasset, 1997.

¹⁷ Ver Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, Grasset, 1989.

¹⁸ Es uno de los esquemas narrativos, improbable según Philippe Lejeune, que Doubrovsky evoca como estructura posible de la autoficción.