

**‘META-AUTOBIOGRAFÍA’ / ‘AUTOBIOGRAFÍA
TRANSVERSAL’ POSTMODERNA
O LA IMPOSIBILIDAD DE UNA HISTORIA
EN PRIMERA PERSONA**

A. ROBBE-GRILLET, S. DOUBROVSKY, A. DJEBAR,
A. KHATIBI, N. BROSSARD Y M. MATEO*

Alfonso de Toro

Este trabajo se propone ilustrar los fundamentos epistemológicos de la llamada “nueva autobiografía” o autobiografía transversal. Comienza con una revisión crítica de las propuestas de Philippe Lejeune sobre la autobiografía contemporánea, para luego examinar formas diferentes de la *nouvelle autobiographie* en seis autores: Serge Doubrovsky, Alain Robbe-Grillet, Abdelkebir Khatibi, Assia Djebar, Nicole Brossard y Margarita Mateo. Se sostiene que todos ellos,

ALFONSO DE TORO. Profesor titular de filología románica y director del Centro de Investigación Iberoamericana de la Universidad de Leipzig. Editor de las publicaciones científicas *Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura* y *Teoría y Práctica del Teatro*. Trabaja en los campos de la modernidad y postmodernidad, postcolonialidad, género. Autor de numerosas publicaciones, entre sus libros destacan *De las Similitudes y Diferencias: Honor y Drama en los Siglos XVI y XVII en Italia y España* (1998); *Los Laberintos del Tiempo: Temporalidad y Narración como Estrategia Textual y Lectoral en la Novela Contemporánea* (García Márquez, Vargas Llosa, Rulfo y Robbe-Grillet) (1992).

* Versión extendida de la conferencia dictada en el Centro de Estudios Públicos el 14 de septiembre de 2006. El texto proviene a su vez de una presentación efectuada en el verano de 1997 en el contexto de un ciclo de conferencias de la Facultad de Filología de la Universidad de Leipzig con el título “*Memory-memoria: fictionnalité, histoire et le moi*” (en alemán) y publicada más tarde en francés en A. de Toro y Gronemann (2004). La presente versión en español es original.

representativos a su vez de muchos otros autores, partirían de un concepto de hibridez cultural donde no existen jerarquías ni normas *ante res*, sino líneas culturales y lingüísticas que se bifurcan y reencontran permanentemente llegando siempre a nuevas formaciones. Se propone así que los conceptos de construcción de sujeto, de construcción de identidad, de historia o nación, en el contexto actual de las teorías de la literatura y de la cultura, ya no se pueden definir ni entender en la forma habitual, configurados *a priori*, sino que se configurarían en un nivel subjetivo e individual y *en el acto y proceso escritural*, y por consiguiente se encontrarían supeditados a constantes transformaciones y redefiniciones.

Je ne suis pas un homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, ou d'aléatoire recherche. Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici.
(Robbe-Grillet *LMQR*: 13.)

Autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même trucage: ça a l'air d'imiter le cours d'une vie, de se déplier selon son fil. On vous embobine. En réalité c'est par la fin qu'on a commencé.
(Doubrovsky *LB*: 91.)

1. INTRODUCCIÓN AL PROBLEMA

Cuando abordamos el estudio de la autobiografía contemporánea es imposible no enfrentarse con dos puntos de referencia fundamentales: el primero es *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, del año 1975, que para bien o para mal ha quedado hasta la fecha como la obra estándar en esta materia, a pesar de una serie de aspectos muy problemáticos y discutidos internacionalmente. El segundo es la concepción de *nouvelle autobiographie* como se inscribe en su trilogía *Le miroir qui revient* (*LMQR* 1984), *Angélique ou l'enchantement* (1987), *Les derniers jours de Corinthe* (1994) de Alain Robbe-Grillet; o en *Journal intime* (*JI* 1984), *Le désert mauve* (1987) y *À tout regard* (*ATR* 1989) de Nicole Brossard; o *Amour bilingue* (*AB* 1982) de Abdelkebir Khatibi; en *Ces voix qui m'assiègent* (*CVA* 1999) de Assia Djebar; o en *Ella escribía poscrítica* (*EEP* 1995) de Margarita Mateo.

A esto se adjunta la concepción de *autofiction* de Doubrovsky como la encontramos en *Fils* (*Fs* 1977) y en *Le livre brisé* (*LB* 1989) y que tiene una serie de similitudes con la concepción de Robbe-Grillet en cuanto

resultado escritural, siendo la motivación de la autobiografía y los procedimientos o estrategias narrativas muy diferentes.

La creación de un nuevo discurso autobiográfico no remonta en ningún caso exclusivamente a Robbe-Grillet, sino más bien a Doubrovsky —y deberíamos mencionar también en este lugar a varios autores que adelantan y fundan esta nueva construcción híbrida: a Michel Leiris con *L'Âge d'homme* (1935/1939) y su tetralogía autobiográfica, *La règle du jeu: Biffures* (1948), *Fourbis* (Cachivaches) (1955), *Fibrilles* (1966) y *Frêle bruit* (1976), a Abdelkebir Khatibi con *La mémoire tatouée* (1971) y a Roland Barthes con *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)—, sin embargo, éste fue considerado solamente en el momento en que Robbe-Grillet en una entrevista de 1985 introduce este término y rechaza el concepto de Lejeune (vid. Salgas 1985). Es evidente que ambos autores, Doubrovsky con *Fils* y *Le livre brisé*, como así también Robbe-Grillet con *Le miroir qui revient*, revolucionan definitivamente el género tradicional autobiográfico y establecen un cambio de paradigma. Los autores no solamente ponen fin a un tipo de autobiografía, sino que desenmascaran las carencias y problemas de éste. Robbe-Grillet transformó en los años cincuenta la teoría y práctica de la novela en forma radical produciendo también en ese momento un cambio de paradigma aún más radical, caso al cual hoy nos dedicamos. Robbe-Grillet, en el caso de la autobiografía, va aún más allá que Doubrovsky. Este último acepta en un primer momento algunos de los criterios de Lejeune, para posteriormente rechazarlos¹.

Es de primordial importancia no solamente discutir las propuestas de Lejeune, sino también a la vez considerar el debate que provocó su trabajo, aunque, por ahora, lo hagamos en forma escueta. Nuestro propósito hoy es describir los fundamentos epistemológicos de la *nouvelle autobiographie* e ilustrarlos basándonos en los autores y obras mencionados más arriba.

Comenzamos con una crítica revisión de algunos aspectos del libro de Lejeune.

Lejeune pretende construir un modelo universal para el género autobiográfico en un momento en que los grandes paradigmas y metadisursos han perdido su validez y legitimación o al menos han sido seriamente cues-

¹ Cfr. Doubrovsky (1993: 212) quien proclama: “Contrairement à certains néo-autobiographes, je n’ai nullement coupé le cordon ombilical avec le ‘bio’, je n’ai nullement rompu avec le pacte référentiel de Philippe Lejeune”. Lecarme (1993: 227 ss.) muestra hasta qué punto la claudicación del género tradicional conduce a serios problemas de representación. Sin embargo, sus tentativas de clasificación son particularmente problemáticas (ibíd.: 235 ss.), ya que él subdivide la *autofiction* en “définition stricte/récit vrai” y en “définition large/roman”. *Le livre brisé* pertenece —según él— a la primera definición y *Le miroir qui revient* y la trilogía de Robbe-Grillet a la segunda. Desgraciadamente, estos intentos de clasificación no contribuyen a una clara definición de lo que podría ser la *nouvelle autobiographie*, ya que Lecarme se basa en criterios tradicionales y más bien complica lo que Robbe-Grillet y Doubrovsky formulan claramente.

tionados. Ya a mediados de los años sesenta las obras de Derrida articulan la ‘crisis del versus’ (cfr. Derrida 1967, 1967a, 1972, 1972a), lo que también se plantea irrevocablemente con *La condition postmoderne* de Lyotard (1979).

El libro de Lejeune se basa principalmente en la autobiografía de Rousseau, un modelo clásico de la autobiografía, lo que representa un corpus muy restringido para formular postulados generales y, aún más, para abarcar las complejas y diversas formas de la autobiografía moderna, postmoderna y postcolonial.

Lejeune ignora toda la teoría de la descentración del sujeto de Lacan y sus seguidores en el contexto postmoderno y postcolonial donde se describe una identidad caracterizada por el deseo y la carencia que llevan a una constante búsqueda y a construcciones nómadas de la significación y de la identidad (cfr. más abajo). Asimismo, pasa por alto las profundas transformaciones que se han venido realizando en Francia en los campos de la lingüística, de la filosofía, sociología y filosofía del lenguaje a más tardar a mediados de los años setenta y ochenta. Al mismo tiempo ignora la emergencia de la *nouvelle histoire* en Francia (hacia mediados de los años sesenta) y toda la discusión relacionada con la *Metahistory* de White (1973) en EE.UU., según la cual la historia (y también la individual como la autobiografía) ya no se considera más como el lugar donde se reproduce la realidad, sino como un objeto a devenir, como una construcción permanente.

Lejeune tampoco toma en cuenta la discusión a mediados de los años cincuenta en el contexto del *nouveau roman*, particularmente lo que se refiere a los términos de ‘literariedad’ y ‘realidad’, esto es, la más absoluta relativización de aquello que se tiene por realidad y que lleva, por consecuencia, a una abolición del *versus* entre realidad y ficción desembocando en la crisis de la representación.

Lo dicho pone en evidencia que Lejeune se basa en definiciones y presupuestos de lo que son la verdad y la identidad que no tienen más validez y que no responden ni a la situación epistemológica de la época en la que publicó su libro ni a la actual. La filosofía como la historiografía postmoderna han cuestionado las verdades y discursos universales y por consecuencia la posibilidad de la representación de una identidad homogénea. Los autores del *nouveau roman* atacaron —aunque con menos vigor que los filósofos y sociólogos postmodernos— las bases del pensamiento occidental basados en un lógica binaria, causal y homogénea. Este tipo de pensamiento, centrado en un *Logos*, cede el lugar a un tipo de pensamiento postmoderno de la ‘pluralidad’, de la ‘hibridez’, del ‘nomadismo’, del ‘rizoma’, de la ‘paralogía’, de la ‘diseminación’ y de la ‘diferancia’ (cfr. Derrida 1967, 1967a, 1972, 1972a). Entendemos por ‘diferancia’ un injerto, un desliz

de significaciones de una irreductible pluralidad. Igualmente, la categoría ‘diseminación’ es equivalente a la concepción de *glissement* de Lacan o a aquella de *rhizome* establecida por Deleuze/Guattari (1972/1973; 1980) y definida como una estructura, un pensamiento sin centro, como una red infinita (traza, huella), como un libro de arena, como un jardín de senderos que se bifurcan donde se *crean*

[...] diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [...] donde todos los desenlaces ocurren; [y] cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo [...], donde se crean infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos [...] tiempos que se aproximan, bifurcan, cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (Borges, “El sendero de jardines que se bifurcan”, 1989, *OC* vol. I.: 478-479.)

En todos estos términos no se entienden por pluralidad/différance diversas manifestaciones discursivas provenientes de diversos orígenes que se encuentran y desencuentran y al fin se reúnen en una síntesis (*Aufhebung*), sino muy por el contrario, se trata de diversos caminos disjuntos, de líneas que se entrecruzan y producen una diseminación *ad libitum*, de tal forma que no se construyen unidades puras e ideal-típicas, sino que por el contrario, de ellas resultan unidades impuras y contaminadas.

Por lo tanto, en este contexto no existe una significación preestablecida ni fija; ésta está permanentemente impedida por la deconstrucción y conduce a otras conexiones. Por consiguiente, no se trata de una producción y construcción de significación, sino de *camino por recorrer*. Derrida trata de liberar la lengua/el lenguaje de la función servil que la metafísica occidental le ha deparado desde Platón. En *De la grammatologie* se describe y se rechaza la subyugación de la lengua/del lenguaje al imperativo de entender el fonocentrismo sólo lingüísticamente, como así también lo sostienen Deleuze/Guattari (1972/1973; 1982). Por ello, Derrida muestra que una lengua opera constantemente en forma autorreferencial por medio de permanentes desplazamientos de tal forma que nada se puede reducir a un solo significado, sino que la lengua produce deterritorializaciones y reterritorializaciones de significantes y por ello tampoco consiste en reproducciones de sentido, repeticiones e imitaciones.

La identidad o la construcción de la historia de un sujeto 'X' resulta de la productividad y no de una *re*-construcción ya que la *re*-presentación coherente de un sujeto o la posibilidad general de la *re*-construcción de una historia del Yo es muy frágil y prácticamente imposible. La *re*-presentación tradicional de un sujeto recurre, por el contrario, a referencias fijas, elegidas y establecidas como verdades en forma arbitraria y a desmedro de otras posibilidades. La epistemología postmoderna, y así su cultura, es el lugar de la *re*-presentación de lo no representable ya que lo representable no se basa en un plan fijado a priori; es ese lugar del camino infinitamente multifurcado, una búsqueda no teleológica.

Dentro de esta epistemología operan, piensan y escriben muchos autores, a más tardar a partir de los años cincuenta. Robbe-Grillet, por ejemplo, trabaja sobre la base de un principio de estructura abierta, esto es, rizomática, sin reglas a priori. El acto escritural se entiende como resultado de un camino no prefigurado, de un camino como productividad. Este principio de trabajo consiste en la búsqueda de caminos y posibilidades para cada empresa y esta búsqueda es la sustancia y materia misma del trabajo, materia, tema y práctica escritural (vid. Robbe-Grillet "Le nouveau roman n'est pas une théorie, c'est une recherche" 1963: 114). Este principio de trabajo se desenvuelve en una relación de tensiones o de oscilaciones tensionales, en un "Wieder-/Widerschreiben" (términos que Lyotard 1988 toma del alemán), en una re-y-contraescritura, en la creación de una construcción (anti-mimética y anti-referencial) y no en una re-construcción (mimética y referencial) que se realiza por medio de la memoria, elaboración y preelaboración. La 'Widerschreiben'/'re-escritura' no significa el retorno a un origen, sino el recorrer un camino palimpsesto hasta el presente. Esto es: a espaldas de fragmentos y de jirones de la memoria *editar/inscribir* el presente, la auto-bio-grafía, la propia grafía. Re-y-contra-escribir significa memoria y nueva experiencia, acordarse. Es el intento de reapoderarse del pasado en el hoy, es una aproximación nómada para comprender el desorden, la multiplicidad de las máscaras y de las rupturas. No se trata de *re*-cuperar el pasado y una identidad perdida hace ya mucho tiempo, sino de experimentarla a través de la radical inmediatez en el radical presente de la lengua y de la escritura. Al autobiógrafo le sucede lo mismo que a Pierre Menard en "Pierre Menard, autor del Quijote", quien en su intento de recuperar o reconstruir el sentido originario del *Quijote* de Cervantes lo copia palabra por palabra y, sin proponérselo, lo transforma en un nuevo texto a raíz de cambios y transformaciones de orden histórico-epistemológico, en este caso, producidos por William James. Esto significa que el momento subjetivo e histórico-epistemológico es lo decisivo en el que la memoria y el recuerdo

se materializan en la escritura, es lo que determina el resultado de la auto-bio-grafía: el acto auto-bio-gráfico es una acto-grafía.

La fragilidad del yo —que se inscribe en la autobiografía de las metarreflexiones resultantes que pasan a formar el objeto principal de esta “nueva autobiografía” y que quisiera también denominar ‘meta-autobiografía’ o ‘autobiografía transversal’—, tiene su origen también en la sicología profunda y en fenómenos básicos de tipo semiótico relacionados con el concepto de ‘castración’ de Lacan². Según éste, el infante experimenta una primera castración en el momento del nacimiento cuando abandona el seno materno (= el paraíso), lo que experimenta como una carencia y como deseo que luego se proyecta en la diferencia y disociación del significado del significante (cfr. Lacan 1938, 1966). El infante se reconoce desde el momento de su nacimiento como un yo (*moi*) a través de otra persona, de un tercero (el yo-madre-reflejo, es el producto del yo reflejado en los ojos de la madre); el yo más bien se *desconoce* en cuanto se experimenta como un extraño. Una experiencia conocida de todos es cuando un niño frente a un espejo enfrenta su imagen como algo extraño y entra en diálogo con ella, le sonríe y le hace señas. Los niños cuando comienzan a hablar no dicen “yo quiero”, sino una vez aprendido su nombre propio se expresan en tercera persona, por ejemplo: “Marco quiere”.

Este acto de alienación es el resultado de un quiebre de la unidad del infante en el seno de la madre y un proceso cerrado de aprovisionamiento que se manifiesta como fragmentación y descentración de un cuerpo desarraigado (*corps morcelé*) y que se experimenta como mezcla con el otro. El yo se percibe como proyección, como algo imaginado y esta primera fragmentación del yo vive una segunda castración simbólica que confirma y refuerza la primera en el momento en que interviene una tercera instancia, ‘la loi du nom du père’ que introduce al infante en el orden simbólico. El ‘nombre-del-padre’ representa el orden, la norma, la ley, pero también la lengua, de tal forma que lengua y norma constituyen una unidad en un mismo significante (Deleuze/Guattari 1982). Con la entrada en el orden simbólico se cumple y se concluye la división en el orden imaginario que en el sujeto se manifiesta como carencia y deseo de la unidad perdida. Esta división se continúa en la lengua en cuanto Lacan, al contrario de Freud, le atribuye al Ello (o al Inconsciente/*Es*) una estructuración lingüística. Por eso, las cadenas de significación se constituyen como relación entre significantes (y no dentro de una tríada semiótico-unitaria), que no conduce a una construcción de significados ya que el significado está separado del significante y

² Para una estupenda introducción a la teoría de Lacan, vid. Hiebel (1990: 56-81).

por ello siempre representa lo que no dice (“pour signifier ‘tout autre chose’ que ce qu’elle dit”, Lacan 1966: 262).

El significado —así Lacan (1966: 260)— se desliza continuamente sobre la espalda del significante (“La notion d’un glissement incessant du signifié sous le signifiant s’impose [...]”), el significado es permanentemente *desplazado*, *transplantado*, *inertado*, *plegado*. Esta concepción de un ‘glissement’ permanente corresponde al concepto derridiano de *trace* y de *dissémination*, a un movimiento a-significante que marca la ‘diferencia’ (*différance*) y la ‘altaridad’³ (*altérité*), esto es, la insuperable diferencia que corresponde también al concepto de *rhizome* de Deleuze/Guattari. Semióticamente visto, Lacan le da al significante la prioridad frente al significado (S/s), al contrario de lo que de Saussure hace. El lenguaje se realiza —según Lacan (1966: 263-267) y siguiendo a Jakobson— sobre la base de principios de contigüidad y equivalencia de significantes (metonimia entendida como desplazamiento en el sentido de Freud; como metáfora en el sentido de sobre-posición, compresión o condensación), de metáforas que producen permanentes desplazamientos de sentido (ibíd.) y que se manifiestan como el “símbolo de la ausencia”, como deseo del otro, como carencia: “elle soit ‘ou’ ne soit pas quelque part, mais bien qu’à leur différence, elle sera ‘et’ ne sera pas là où elle est, où qu’elle aille” (Lacan I, 1966: 34).

Las consecuencias de la teoría de sus seguidores, en particular de Derrida y Deleuze/Guattari para la construcción de la lengua y de lo real y con ello para la construcción de un sujeto referencialmente definido y su representación, son determinantes como lo vemos en la teoría del grupo *Tel Quel*, especialmente en sus conceptos de ‘intertextualidad’ como instrumento de claudicación del concepto logocéntrico del autor que se reemplaza por la “productividad del texto como trabajo”, por una forma fundamentalmente abierta del texto (“non clotûre du texte général”), por la equivalencia entre narrador y lector basándose en la estrategia de la escritura como lectura y la lectura como re-y-contras-escritura y, finalmente, por un cambio fundamental del término interpretación como lo amplía Roland Barthes en *S/Z*.

De estas estrategias resulta un concepto de discurso literario que ya no es más el transportador narrativo de una historia sino que se define como “aventure d’un récit” en vez de “récit d’une aventure” (cfr. Ricardou

³ Como *altaridad* entendemos una irreducible tensión de la diferencia entre diversas unidades culturales. Es el ‘estar-entre-medio’ de un proceso de recodificación permanente de la cultura y la identidad. ‘Altaridad’ es un término que parte de la teoría de la ‘différance’ o del rizoma y se corresponde con los términos de *mimétisme* o mímica de Lacan (1973: 85-96, 1978: 97-111); vid. F. de Toro (1999); (1999a) y A. de Toro (1999b).

1967: 111, 1971: 143) para la novela o textualidad moderna en el marco de la teoría *Tel Quel*. Desde 1968, los representantes de este grupo como Ricardou, Kristeva, Sollers y Baudry (en parte también Robbe-Grillet en *Théorie d'ensemble* 1968) recurren a la teoría de *dissémination* de Derrida, a sus conceptos de *écriture*, *trace* y a la superación de la división entre objeto-lengua y meta-lengua acentuando el carácter lúdico de la escritura. Los filósofos postmodernos franceses y el grupo *Tel Quel* cambiaron fundamentalmente el concepto de literatura y de interpretación.

En este contexto nacen los trabajos de Roland Barthes *S/Z* (1970) y *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). El último es una obra híbrida de corte autobiográfico que anuncia e inicia una nueva forma de autobiografía en cuanto se postula una textualidad y autobiografía de principio híbrida: “tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (lema). Lo que en *S/Z* se formula en forma teórica, en *Roland Barthes par Roland Barthes* se lleva a la práctica: una concepción de una irreducible, fundamental y radical apertura del texto y de la interpretación. Aquí no se encuentran los fenómenos de la lectura y de la escritura en oposición, sino que al contrario se mueven en el mismo nivel con la finalidad de hacer del lector una estructura o instancia activa en el proceso de comunicación: “faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte” (Barthes 1970: 10). El término bartheano de *scriptible* reúne los polos de producción y recepción en un solo acto de carácter nómada donde se realizan constantes desplazamientos o, argumentando con Artaud y con Deleuze/Guattari (1982), interpretaciones transversales. El texto *scriptible*, según Roland Barthes, no es un objeto, sino un juego, una actividad infinita:

Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente [...] le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire [...] le jeu [...] qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. (Ibíd.: 11.)

En este texto ideal

[...] les réseaux multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; où il n'a pas de commencement; il est réversible; on accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sur déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables”. (Ibíd. 11-12.)

La similitud de la teoría de Barthes con las de Derrida de la *dissémination* o de Deleuze/Guattari de *rhizome* son más que evidentes. Por ello, podemos decir que la segunda fase de *Tel Quel* y Roland Barthes inauguran la teoría literaria y la teoría de la cultura postmoderna, es decir, un tipo que podemos llamar *post-teoría* (vid. F. de Toro 1999). La categoría de *scriptible* equivale a la de intertextualidad en la terminología de Kristeva⁴; a la de *glissement* de Lacan; a la de *dissémination* de Derrida; a la de *aventure d'un récit* de Ricardou (1967: 111, 1971a: 143); a la de *glissement, série, aléatoire* (en *Le miroir qui revient*, 1984: 13, 67, 30, 221, 13) de Robbe-Grillet o a la de *transtextualidad* en mi terminología⁵. Barthes contribuye al desarrollo de una multipluralidad signica y anula las divisiones entre “le divorce impitoyable” que “une institution littéraire maintient entre le fabricant et l’usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur” (Barthes 1970: 10), que ya era formulado en los años sesenta en la teoría de la cultura de Fiedler (1969) y en los postulados de la filosofía postmoderna como hemos venido demostrando.

En todo caso, las opiniones críticas frente a esta corriente no se hicieron esperar, como es el caso de Hempfer (1976: 56-57), quien reprocha a Roland Barthes cometer un error fatal al poner en el mismo nivel las categorías de productor y receptor con aquellas de escritor y lector, esto es, de hacer equivalente el acto de escritura con el de lectura. Hempfer recrimina, además, la concepción de Barthes de considerar la actividad de lectura como un proceso de *re- y contra-escritura*, de *inscripción* en el sentido de generar un producto propio (Barthes 1970: 11). *Re- y contra-escritura* quieren decir lectura, en el sentido que Barthes les da. El binomio escribir/leer significa para él, además, *diseminar*.

Hempfer (1976) considera las concepciones de Barthes de teoría e interpretación, de textualidad y recepción de Barthes como un ataque contra la ciencia y, la siguiente postura de Barthes, como una aberración:

⁴ “[...] comme un discours, comme un objet d’échange entre un destinataire et un destinataire, est la pratique signifiante comme un ‘processus de production de sens: une pratique signifiante’ non comme une structure déjà faite, mais comme une ‘structuration’, comme un appareil qui produit et transforme le sens, avant que ce sens soit déjà fait et mis en circulation” (1968: 297).

⁵ ‘Transtextualidad’ significa un diálogo o recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento, sin que en este proceso se comience preguntando por el origen, por la autenticidad o la compatibilidad del empleo de unidades culturales provenientes de otros sistemas. Simplemente su aspecto estético, su función social (y no su prefiguración) y su productividad representan el punto central de atención. Se trata de un proceso como punto de arranque, de cruce o de entrelazamientos, como resultado de un *parcours* que está solamente al servicio del enriquecimiento de la proleferación o “pululación” (Borges).

[...] il ne s'agit pas de concéder quelques sens, de reconnaître magnaniment à chacun sa part de vérité; il s'agit, contre toute in-différence, d'affirmer l'être de la pluralité, qui n'est pas celui du vrai, du probable ou même du possible. (1970: 12.)

Hempfer polemiza contra la definición del concepto de interpretación de Barthes que naturalmente ofrece otras alternativas a las usuales:

Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait [...] c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser. (Ibíd.: 20.)

Interpretación significa para Barthes el resultado de una lectura que parte de diversos puntos y no de una teoría o sistema cerrado de interpretación donde cada nueva lectura produce una *re-* y *contra*-lectura como comentario, suplemento o injerto (ibíd.: 21-22). Interpretar significa sobrepasar el texto, implosionarlo. El lector se debe ubicar en el centro del texto y debe transformar al texto por medio de su lectura. El lector debe perderle el respeto al texto, debe leerlo como él quiera y desde donde él quiera e incluso puede hacer como si ya lo hubiese leído (ibíd.: 22). Así, por lo demás, leyó y escribió Borges toda su vida. La lectura produce una estructura de *glissement*, de un fragmento a otro, de una palabra a otra. Una lectura tradicional —según Barthes— es posible y tolerable para lectores marginales o para niños, viejos y profesores. La actividad lectoral rizomática y deconstruccionista impide una interpretación definitiva, esto es, impide leer el texto siempre de la misma forma. En este contexto, “le texte brisé” de Doubrovsky significa “briser le texte”, “no leer un texto con una actitud de consumo, sino jugar con éste *ad libitum*” (cfr. Barthes ibíd.: 22-23).

Hempfer (1976: 55-59), finalmente, reprocha a Roland Barthes haber abandonado el campo común de la teoría y de la racionalidad y con ello haber introducido el fin de la ciencia literaria, ya que la racionalidad es la base constitutiva para toda ciencia. En Barthes dominaría lo arbitrario, todo es verdadero, todo es legítimo. Hempfer aboga —y seguramente con razón— que todo texto tiene una estructura básica propia que lo marca y que proviene de un contexto cultural determinado, de un momento particular en la historia y de allí que naturalmente todo texto tenga un sentido prefigurado y que el lector, en el mejor de los casos, pueda reconstruirlo bajo condiciones apropiadas. La posición de Hempfer también es un rechazo de la teoría de la recepción estética de la escuela de Constanza (Jauß, Iser) y de la teoría de la textualidad de Lotman. El proceso —según Hempfer— es al

revés: el texto determina la recepción, esto es, el sentido sobre la base de diversas estrategias inscritas en el texto. De allí que el sentido del texto no sea generado por el lector, sino que éste sea un mero decodificador. Hemphfer acepta la diversidad de interpretaciones, pero tan sólo cuando éstas resultan de diversas teorías. Acepta que a un lector común le esté permitido leer e interpretar un texto como le apetezca, pero no así a un lector con pretensiones científicas. Umberto Eco (1992) opina que el lector puede “usar” el texto como le parezca, pero no puede interpretarlo como le parezca. El “uso” del texto no es objeto de una interpretación científica. Interpretar significa en este contexto leer un texto dentro de sus coordenadas culturales, históricas, lingüísticas. Se trata, pues, de una relación de tensiones entre la “intención del texto” y la “intención autoral” que se encuentra inscrita en la estructura textual. No entramos a una crítica de esta postura de Eco, más bien nos limitamos a indicar que la determinación de lo que es o pueda ser la “intención del texto”, la “intención autoral” o la “estrategia textual” es producto de un acto subjetivo.

Si pensásemos o aplicásemos la teoría de interpretación de Barthes en forma consecuente, ello significaría el fin de las humanidades y de una parte de las llamadas ciencias sociales dentro de las convenciones universitarias basadas en un concepto determinado de ‘ciencia’, pero naturalmente que no sería el fin del proceder científico en sí, ya que el término de ciencia tradicional trata de encontrar siempre un sentido hermenéutico en la evaluación del trabajo académico. La fundamentalmente indefinida estructura del texto *scriptible*, de una lectura e interpretación representan la libertad de la producción y recepción textual que Robbe-Grillet exige y reclama para la escritura en general y con ello también para la autobiografía. Ese tipo de libertad y liberalidad interpretativa está, según él, particularmente encarnada por el pensamiento de Barthes que él apreciaba considerablemente:

[...] un discours qui détruisait en lui-même, pied à pied, toute tentation de dogmatisme. Ce que j’admiraais justement dans cette voix [...] c’est qu’elle laissait intacte ma liberté, mieux: qu’elle lui donnait, à chaque détour de phrase, de nouvelles forces. [...]

Car les glissements de cette anguille (c’est à nouveau de Barthes que je parle) ne sont pas le simple fruit du hasard, ni provoqués par quelque faiblesse de jugement ou de caractère. La parole qui change, bifurque, se tourne, c’est au contraire sa leçon. (LMQR: 64, 67.)

Frente a este contexto de una epistemología y de un pensamiento rizomático de la multiplicidad debemos tratar la discusión actual sobre la

autobiografía y la memoria, ya que estas epistemologías constituyen los fundamentos para al menos una parte de la producción literaria y cultural de la actualidad.

Un problema básico hoy es el establecimiento de sistemas normativos. Así como conceptos como *la verdad* se fragmentan y dispersan en una pluralidad de verdades, del mismo modo también *la identidad* se transforma en una suma de identidades híbridas y los llamados géneros literarios se transforman en estructuras indefinibles, como ocurre con los textos por tratar. Mientras unidades como géneros, verdad o identidad se comportan en forma reduccionista y monolítica, el resultado de su disolución o reemplazo es nómada. A más tardar después de que Lyotard describe la pérdida de legitimación de los grandes paradigmas, postulando “comme prouver la preuve?... qui décide des conditions du vrai?”, Lejeune debería haber corregido su teoría, ya que a raíz de las epistemologías descritas un texto que además se basa en una narración, implicando una elección y una diégesis, esto es, la construcción de un *plot*, no tiene ya más la posibilidad de legitimar y de derivar su yo en una referencia unívoca, porque todos estos procedimientos narrativos imponen una manipulación de la realidad colectiva o individual.

Esta imposibilidad se transforma en el tema central en los discursos narrativos, tanto en la ‘meta-autobiografía’ o ‘autobiografía transversal’ como en la ‘metahistoriografía’: Hayden White es el filósofo de la historia conocido por haber cuestionado en forma fundamental el reclamo de la verdad por parte de las ciencias históricas en cuanto el discurso histórico, como cualquier otro tipo de discurso, que quiere interpretar y comentar, es, primordialmente y ante todo, una narración. Así, White afirma: “On this level, I believe, the historian performs an essentially poetic act, in which he prefigures the historical field and constitutes it as a domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain ‘what was really happening’ in it” (prefacio, 1973: x). La narración de una historia, sea la de un sujeto o de una colectividad, está igualmente subordinada a la ficcionalidad, ya que es mediada por estrategias narrativas y sus unidades representan construcciones variables (cfr. también Le Goff/Chartier/Revel 1988; Küttler/Rüssen /Schulin 1993, 1994).

Sobre la base de todos los aspectos mencionados en nuestra argumentación, el modelo autobiográfico de Lejeune, particularmente la división entre novela autobiografiada y autobiografía, es insostenible ya que ambas se basan en estructuras narrativas y en variables que son producto de una previa selección y de la puesta en marcha en una diégesis que las separan de los llamados hechos.

2. EL MODELO DE LEJEUNE Y EL DEBATE SOBRE AUTOBIOGRAFÍA Y “NUEVA AUTOBIOGRAFÍA”

El modelo de Lejeune no es solamente caduco debido a la situación epistemológica descrita, sino además porque contiene una serie de contradicciones teóricas de tipo elemental; quisiéramos al menos mencionar algunas de éstas.

Lejeune (1975: 14) define la autobiografía como:

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.

Esta definición, que implica un determinado tipo de discurso, de contenido y una determinada posición del autor, se basa en un concepto triádico constituido por la unidad autor-narrador-personaje y lector entre quienes existe un “pacto autobiográfico”. Bajo este criterio se distingue entre un género ‘autobiográfico’ en sentido estricto y uno ‘autobiográfico-novelesco’ y su forma de mimesis.

Mientras el género ‘autobiográfico’ se refiere a un sistema referencial “verdadero”, “reconocible” y “estable” —así Lejeune—, en el caso del género ‘autobiográfico-novelesco’ se trata de lo contrario, ya que éste es un sistema mimético (ergo ficcional) que crea un sistema referencial a través de la estrategia de la ilusión. El género ‘autobiográfico’ parte —según Lejeune— de una identificación en la estructura triádica interna basándose en el nombre propio del autor en la carátula del libro, como narrador y personaje en el interior de la historia, y que se presta como motivo de identificación para la estructura externa (lector). Conforme Lejeune, esta estructura no se da en la novela autobiográfica, ya que en la estructura interna de ésta no existe semejante “pacto” y por ello todas aquellas formas que no se dejan incluir en el “pacto” quedan excluidas del género propiamente autobiográfico. El género autobiográfico descansa en una identidad y en hechos empíricos, el género autobiográfico novelesco por el contrario descansa en la similitud.

Lejeune sostiene en su primer libro, *L'autobiographie en France* de 1971 (que es el precursor de *Le pacte autobiographique* de 1975), que el género autobiográfico se diferencia del autobiográfico novelesco solamente en el pacto, esto es, en un criterio externo del pacto entre el nombre triádico unitario y el lector. En el nivel de la narración ambos textos son similares y es asunto del lector decidir lo que él cree o no. Esta posición es naturalmen-

te acertada, pero en el nivel de la interpretación es irrelevante si un texto finge ser una autobiografía o es una autobiografía, importante es que nos dice algo sobre el personaje y su época. Se trata pues de una especie de graduación de credibilidad.

Podemos resumir los problemas del modelo genérico de Lejeune en la forma siguiente:

1. Lejeune no considera que la autobiografía —con o sin pacto— contenga elementos ficcionales y recurra a estrategias de ficcionalización;
2. La novela puede contener a su vez una buena cantidad de elementos “verdaderos” que amortiguan la ficcionalización;
3. No es correcto que el lector esté libre para decidir lo que cree o no cree. En el caso del género autobiográfico el lector tiene que aceptar el “pacto” y no puede desprenderse del estatus supuestamente “real” del texto autobiográfico. El lector está sujeto e influenciado por la etiqueta del texto (novela, ensayo, memoria...). Fuera de eso, el lector no está en condiciones de comprobar la facticidad del nombre del autógrafa.

Además, se deben diferenciar diversos tipos de receptores. Un lector académico, profesional o versado sabe distinguir muy bien si lo que está leyendo es una autobiografía tradicional o novelesca o de otro género basándose en el grado de las estrategias ficcionales inscritas en el texto. Nos referimos al empleo de procedimientos textuales como parodia, ironía, intertextualidad, negaciones, contradicciones, rupturas, fragmentación, elipses, exageración, metáfora, alegoría, perspectivismo, etc., que nos revelan el estatus del texto, así, por ejemplo, es el caso del *Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache*. A un lector no académico se le pueden escapar estos instrumentos y puede caer en cualquier trampa y sostener lo que le parezca más adecuado. ¿Y qué hacemos cuando un texto no emplea el pacto en forma explícita, pero es un texto autobiográfico como por ejemplo *L'amant* de Marguerite Duras o *Todas las almas* de Javier Marías o con textos híbridos como los de la meta-autobiografía o autobiografía transversal? Finalmente, el criterio clasificatorio de lo empírico y la referencialidad no es claramente delimitante ya que Balzac y Zola reclamaron exactamente esos criterios para sus novelas en el siglo XIX.

Una primera conclusión: en el nivel texto interno, autobiografía y novela comparten una serie de características comunes pero también diferencias. Declarar ambos géneros semejantes o dividirlos completamente nos parece injustificado, particularmente si consideramos sus procedimientos literarios como son los tropos, metonimia, metáfora y sinécdoque. Ambos

recurren a referencias o construyen sus referencias en forma diversa, ambos son construcciones de diversas realidades.

Para evitar las apologías y polémicas de 1971 aquí descritas, Lejeune opone en su modelo de 1975 el *pacto autobiográfico* al *pacto novelesco* con el resultado de la polarización y exclusión de estructuras híbridas, a pesar de indicar que la novela autobiográfica imita al género autobiográfico. No solamente Robbe-Grillet con *Le miroir qui revient* (1984) contradice a Lejeune, sino también Doubrovsky con *Fils* (1977) (quien paralelamente a la redacción de este texto, en 1974, se dirige a Lejeune exponiéndole su rechazo a esa teoría). Además, la teoría de Lejeune es, por otra razón, difícilmente utilizable, debido a la mezcla de las instancias autor-narrador-personaje que por lo general deben ser distinguidas. Si Lejeune hubiese considerado las ya bien conocidas teorías de la narración, por ejemplo, el libro de W. C. Booth, *Rhetoric of Fiction* (1963/1971, 10 edición) o los modelos narratológicos de Todorov (1966) o de Stanzel (1964/1972, 6 edición) o si hubiese considerado la Teoría de la Recepción Estética de Constanza (1972, 1976), se habría ahorrado una serie de graves problemas. En estas publicaciones se distingue claramente entre ‘autor’, ‘autor implícito’ y ‘narrador’ y entre las diversas perspectivas. Por ello, una correspondencia entre las tres identidades es teóricamente imposible. El autor como entidad empírica y escribiente crea una figura retórico-heurística, la del ‘autor implícito’, como su máscara semiótica, literaria, como estrategia narrativa que funciona de otra forma a la del autor empírico. Esta máscara, este juego de roles, representa una reducción determinada del autor real tan sólo por el paso del nivel del objeto, de la experiencia, de la memoria a la escritura, lo que conlleva a una selección, a una jerarquización, a un orden de los elementos empleados. De allí resulta otra identidad (una escritural) diferente de la real. Tenemos pues una operación paradigmática de la selección y otra sintagmática de la continuidad. Por ello, cualquier equivalencia o igualdad entre autor y narrador no es posible. Luego tenemos el yo-narrador que se construye en la tensión entre el autor y el autor implícito. La última instancia se constituye en el paso del yo-narrador al personaje donde nuevamente tenemos perspectivas disjuntas que difieren de aquellas del autor, del autor implícito y del yo narrador en su desdoblamiento entre un yo-narrador y un yo-actuante. Estas constelaciones comunicativas y sus respectivas transformaciones se encuentran en cualquier tipo de textos narrativos independientemente de su género, tanto en textos homogéneos como en fragmentarios o *escriptibles*. Podemos fácilmente imaginarnos cuán complejas son las transformaciones de identidades y constelaciones narrativas en textos que disponen de una frágil base de enunciación.

A pesar de que Lejeune en sus ensayos y libros posteriores, por ejemplo *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias* de 1980, *Moi aussi* de 1986 o *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe* de 1991, realiza una serie de correcciones⁶, su modelo queda intacto, tanto los criterios permanecen, como también la identidad verificada. Y éste es otro problema, el de la verificación, ya que ésta se puede hacer tan sólo en un campo muy reducido que tampoco es el más importante porque pertenece al de hechos ampliamente conocidos y por ello sin mayor interés de interpretación. Pero allí, en donde la bio-grafía realmente se pone interesante, en las estrategias de selección, diégesis, valorización e interpretación es prácticamente imposible verificar algo. Uno de los ejemplos más conocidos es el “olvido” del ex presidente de las Naciones Unidas y de la República de Austria, Kurt Waldheim, que dejó fuera de sus memorias haber sido miembro de la Unión Nacional Socialista de Estudiantes y de la División de Caballería nazi. En Salónica (Grecia), estando comprometido por la deportación de 40.000 judíos de Salónica y por una masacre en Bosnia occidental. Otro ejemplo es el de la biografía del escritor de la ex RDA, Stephan Hermlin, con su biografía de Karl Corino (o el caso actual de Günter Grass), que fuera de las espectaculares revelaciones del pasado estalinista de Hermlin nada dice de su vida como escritor y de su compleja personalidad. El problema fundamental de Lejeune radica en la concepción de que la realidad está dada de tal manera que entiende la autobiografía como “*ressemblance du vrai*”, esto es, como un género referencial que recurre a un sistema del conocimiento coherente que le presta y le da al acto autobiográfico su credibilidad y legitimidad.

Para la discusión que sigue y para ampliar la noción de auto-biografía, de tal forma que se pueda mostrar la diversidad de estrategias, quisiéramos a continuación referirnos a algunos pocos textos *pars pro toto* y establecer algunos criterios diferenciadores entre diversas posibilidades autobiográficas: de la autobiografía tradicional, de la novela autobiográfica y de la meta-autobiografía o autobiografía transversal.

Elementos constitutivos de la autobiografía tradicional:

- Narrador en primera persona con nombre común que constituye una unidad con el autor y el personaje autobiografiado.
- Narrador omnisciente: reclamo de objetividad.
- Escritura referencial.

⁶ Lejeune edita a fines de 2005 otro libro con el título *Signe de vie. La pacte autobiographique 2* que no hemos podido considerar aquí.

- Pretensión de univocidad de los enunciados (no contradictorios).
- Pretensión de la verdad y autenticidad (sinceridad).
- Pretensión de una exacta reproducción de lo representado.
- Pretensión de totalidad de lo representado.
- Discurso legitimista.
- Discurso mensajero con pretensión explicativa y de producción de un conocimiento unívoco.
- Discurso teleológico.
- Causalidad diegética.
- Pensamiento y construcciones binarias.
- Exclusión de la ficcionalización.
- Sistema de conocimiento universalmente aceptado.
- Discurso retrospectivo con una finalidad o funcionalidad en el presente.
- Fuerte unidad (identificación) entre narrador y el objeto narrado.
- Clara división entre realidad y ficción y exclusión de lo no factible de la narración.
- Ímpetus de reconstrucción de una *vita*.
- Género discursivo claramente definido.

Elementos constitutivos de la novela autobiográfica:

- Narrador en primera persona carece de una identidad común del nombre con el autor y el personaje.
- Narrador omnisciente: reclamo de objetividad.
- Escritura referencial e ilusionista.
- Pensamiento y construcciones binarias.
- Pretensión de univocidad de los enunciados (no contradictorios), pero fuertemente cuestionado a través de contradicciones y rupturas en la tensión entre el yo-narrador y el yo-actuante.
- Pretensión de la verdad y autenticidad (sinceridad) en el contexto del topos *veritas* y de una concepción mimética.
- Discurso legitimista.
- Pretensión de una exacta reproducción de lo representado.
- Pretensión de totalidad de lo representado.
- Causalidad diegética.
- Discurso mensajero con pretensión explicativa y de producción de un conocimiento unívoco.
- Discurso teleológico.
- Ficcionalización.

- Sistema de conocimiento universalmente aceptado, pero que es fuertemente relativizado.
- Discurso retrospectivo con una finalidad o funcionalidad en el presente.
- Fuerte unidad (identificación) entre narrador y el objeto narrado.
- Simulación de la división entre realidad y ficción.
- Ímpetus de reconstrucción de una *vita*.
- Género discursivo claramente definido.

Elementos constitutivos de la meta-autobiografía o autobiografía transversal:

- Narrador en primera persona con nombre común con el autor y el personaje autobiografiado *no* constituyen una unidad. El sujeto es descentrado en el sentido de Lacan, es una *construcción* nómada (el yo).
- Labilidad del narrador y fragilidad del objeto narrado como *tema central* del texto.
- Juego con diversas referencias: vida, literatura, arte, sexo, ciencia, política, etc.
- Carácter rizomático de toda la construcción en todos los niveles.
- Diversidad múltiple de enunciados y rupturas.
- No hay pretensión de *la verdad*, de *lo auténtico* de *la sinceridad* a priori prefigurada, sino opciones y posibilidades, intentos y ofertas como otro *tema central* del texto.
- El *bio-* está solamente legitimado por y en la auto-grafía, esto es, en el acto de la escritura.
- No hay pretensión de una exacta reproducción de lo representado, sino una problematización de categorías tales como el ‘yo’, la ‘verdad’ y lo ‘real’. Presentación muy vaga de momentos y fragmentos arbitrarios que oscilan entre una frágil memoria y la imaginación.
- No hay pretensión de totalidad de lo representado sino gran fragmentación.
- Carencia de causalidad diegética.
- Discurso anti-teleológico.
- Diseminación, paralogía, *pensiero debole*.
- Ficcionalización y desficcionalización.
- No hay un sistema de conocimiento universalmente aceptado, sino siempre relativo.
- Dominación del momento presente.
- Multiplicidad de identidades, máscaras, fantasmas y referencias.

- Tematización de la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción. Todo es parte *real* del yo porque se encuentra en su mente y se concretiza en la escritura.
- Deconstrucción.
- Literariedad/metanarratividad/autorreferencialidad.
- Disolución del género.

3. FORMAS DE LA NUEVA AUTOBIOGRAFÍA O AUTOBIOGRAFÍA TRANSVERSAL

3.1. Algunas observaciones introductorias: Alain Robbe-Grillet y Serge Doubrovsky

La trilogía de Robbe-Grillet no es ni incompatible con lo autobiográfico ni se encuentra en radical “oposición a lo autobiográfico” (cfr. Ruhe 1994) ni mucho menos representa un retorno a procedimientos autobiográficos tradicionales. Muy por el contrario, la trilogía representa un nuevo tipo de auto-bio-grafía, pero que no es compatible con el género autobiográfico tradicional, sino que produce un texto híbrido, aquél de la ‘meta-autobiografía’ o de la ‘autobiografía transversal’ como deconstrucción del género tradicional. Por ello, Robbe-Grillet rechaza que su trilogía sea clasificada con parámetros tradicionales, que sea mimética y deje espacio a elementos personales y psicológicos. Robbe-Grillet ha sido leal a su propia tradición ya que los procedimientos literarios empleados en ésta son exactamente aquellos anti-miméticos de sus obras anteriores, como insiste en una entrevista:

Je vous arrête tout de suite. Il ne s’agit pas d’une autobiographie, ou alors tous mes écrits le sont.

Un livre mobile qui serait non pas moi, mais en tout cas une image de moi qui correspondrait un peu à mon travail. (Salgas 1985: 6)

El brillante trabajo de Doris Ruhe, “Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie?”, podría ser mal entendido si no se hicieran algunas distinciones epistemológicas:

¿Cómo sería posible entender que autores en sus obras quisiesen hacer evidente la poca fiabilidad del concepto tradicional de la personalidad, la inutilidad de la concepción clásica del devenir continuo de un sujeto con una finalidad

determinada y la fragilidad de la percepción que induce al error y al mismo tiempo recurrieran a un género que pone al yo en el centro? (Ruhe 1994: 353. Mi traducción.)

Esta frase que se refiere a autores del siglo XVIII no se puede aplicar a los autores del *nouveaux roman in toto* ya que son muy diferentes entre sí y pertenecen al siglo XX. Además, Robbe-Grillet —que es el autor que se encuentra en el centro de las reflexiones de Ruhe— no recurre a modelos de la autobiografía de siglos anteriores, sino que los supera.

Otros problemas que vemos en este trabajo serían los siguientes: la representación de “la poca fiabilidad del concepto tradicional de la personalidad, la inutilidad de la concepción clásica del devenir continuo de un sujeto con una finalidad determinada y la fragilidad de la percepción que induce al error” no significa de ninguna manera que Robbe-Grillet desista de conceptos como ‘personalidad’, ‘sujeto’ y ‘percepción’, sino tan sólo que Robbe-Grillet no parte del modelo clásico, sino de una *conditio* que es resultado de un proceso literario, histórico, sociológico, filosófico, medial, tecnológico y científico que ha devenido fragmentario, anónimo, nómada y lleno de rupturas.

El yo era parte constitutiva de todas las novelas del *nouveaux roman* y de la mayoría de las del siglo XX ya que la representación de transformaciones y de procesos síquicos o anímicos como sueños, alucinaciones, traumas, era una especie de *credo*, como también lo era la alta reflexión de la conciencia escritural (metanarratividad/autorreflexividad) desde *Le régicide*, *Le voyeur* y *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet hasta su trilogía. O, recordemos a *L'emploi du temps*; *La modification* de Butor; *La route des Flandres*, de Simon, o *Drame*, de Soller.

Robbe-Grillet no dijo sólo a partir de *Le miroir qui revient*: “je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi” (Salgas 1985: 6-7), sino ya en 1961 en su ensayo “Nouveau roman, homme nouveau” afirmó “le nouveau roman ne s’intéresse qu’à l’homme et à sa situation dans le monde” (1962: 116):

Le nouveau roman ne vise qu’à une subjectivité totale.

[...]

Tandis que dans nos livres, au contraire, c’est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l’espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d’autre que son expérience, limitée, incertaine.

[...]

C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.

[...]

Le nouveau roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi (ibíd.: 117 ss.).

Los narradores en las novelas de Robbe-Grillet han sido siempre narradores en primera persona, aunque algunas veces camuflados en tercera persona como es el caso en *Le voyeur*. Cuando Robbe-Grillet sostiene que él siempre ha hablado de sí mismo, dice a la vez que el yo-narrador se encuentra en una relación autobiográfica directa con él y, por ello, se niega a hacer una división entre un Robbe-Grillet autor y otro privado. Muy por el contrario, la *nouvelle autobiographie* postmoderna es una construcción nómada englobalizante basada en la labilidad del sujeto y, con esto, del yo-narrador que se desprende de la labilidad de *lo real*, de *lo verdadero*; se basa, en fin, en un principio nómada.

La novela 'meta-autobiográfica' contradice el concepto de sujeto de Montaigne, el de Rousseau en sus *Confessions* o el de Goethe en *Dichtung und Wahrheit* en su totalidad, particularmente en tres aspectos: en lo que concierne a los criterios de exactitud, totalidad y verdad/sinceridad de la representación autobiográfica respecto de un referente determinado. Por ello, estos autores no se pueden considerar como "precursores" de Robbe-Grillet, aunque Montaigne en uno de sus prólogos diga "Je suis moi-même la matière de mon livre" o "C'est un livre de bonne foi, lecteur"; tampoco cuando Rousseau se refiere a la fragilidad y errores de la "mémoire" y la quiera compensar a través de una "chaîne de sentiments" ("sensibilité"). Todos estos autores parten de un sistema de conocimiento que aún quiere ser total y fiable y que, por lo mismo, les permite creer que pueden narrar la verdad y lo justo partiendo de una supuesta unidad entre el yo empírico y el yo escribiente. La siguiente frase de Rousseau solamente es posible bajo estas premisas: "C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires: il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi" (Ruhe ibíd.).

Estos autores pueden relacionar "al individuo con su siglo", esto es, la experiencia individual y el horizonte de condiciones de vidas individuales con la totalidad histórica de una época, como K. D. Müller sostiene acertadamente en su trabajo *Arbeit Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit* (1976), lo cual es imposible en el siglo XX.

Mientras Robbe-Grillet es absolutamente consciente de la ingenuidad de Rousseau y de Goethe de querer verdaderamente narrar la verdad de

sí mismos, Doubrovsky, en su libro *Livre brisé* pretende algo similar —como veremos— y esto a pesar de sufrir un “trou de mémoire” al comienzo del texto. Él pretende: “Je ne pourrai pas dire toute la vérité. Mais tout ce que je dirai sera vrai. Fallait y penser. Un pacte. Impact” (1989: 62). En todo caso, Doubrovsky parte de una situación epistemológica completamente diversa a la de los autores del siglo XVIII: de la verdad *en* la escritura, es decir, ésta es el resultado de la memoria que se inscribe y concretiza en el acto de la escritura y no en la mimesis de una referencia. La verdad de lo autobiográfico depende de un proceso de transformación al cual está sujeto la memoria concretizada en la grafía de la escritura. Por ello, una vez más, no una referencia externa garantiza la verdad de lo autobiográfico, sino el proceso semiótico de la escritura. Robbe-Grillet desconfía incluso de la escritura por su carácter movedizo en el tiempo, como si se tratara de un “Libro de arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin” (Borges, *El libro de arena* 1975/1986, 7 edición: 97).

El resultado de la experiencia de este proceso le demuestra a Doubrovsky que el pretender aprehender la verdad en el acto de escribir es una ilusión y lleva a un fracaso. La única verdad posible se da en el acto de escribir, sin embargo, esta verdad es altamente relativa, cuestionable y cambiante:

On parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. Autobiographie, roman, pareil. Le même truc... (LB: 91),

de tal manera que el “pacto” no existe:

Il [Sartre] met son essence en mouvement: elle devient son existence. Son autobiographie est un conte de fées. Lejeune dit, une fable théorique. Seulement, l'existence ne s'en laisse pas conter par la théorie. (LB: 135.)

La aseveración de Doris Ruhe que el proyecto autobiográfico calificado como “nuevo” por Robbe-Grillet *et alii* no es tan nuevo, nos parece, después de estas aclaraciones, poco comprensible, y esto a pesar de que Müller sostenga que “Goethe [...] en *Dichtung und Wahrheit* desprende el concepto de la verdad autobiográfica de la experiencia de lo vivido” (1976) y con ello reduzca el dictado o imperativo de la veracidad y que Goethe califique la autobiografía como el resultado de la “capacidad poética”, es decir, y formulado de una forma moderna, de los procedimientos literarios y

semióticos. A pesar de esta formulación, lo real y lo literario, el *bio* y la *grafía* quedan en Goethe separados. Por ello, la conclusión de Ruhe —los autores franceses realizan aquello que los autores alemanes ya practicaban en el siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX, la mezcla de la fantasía con lo real— nos parece posiblemente la consecuencia de una determinación epistemológica poco diferenciada. La autobiografía tradicional es siempre teleológica, pero no la *nouvelle autobiographie* de Robbe-Grillet, de Doubrovsky, de Brossard, de Khatibi o de Djébar.

3.1.1. Robbe-Grillet: *Le miroir qui revient* (LMQR) o la auto-bio-grafía-romanesca

Ahora bien, ¿cuáles son las características del sistema autobiográfico en *Le miroir qui revient* de Robbe-Grillet⁷ y cómo construye éste su *auto-bio-grafía*?

El texto no lleva a una definición genérica de ningún tipo. Tan sólo en el segundo volumen de la trilogía, *Angélique ou l'enchantement*, aparece en la lista de obras de Robbe-Grille en las que se menciona en la solapa interna (y no en la cubierta del libro) el término *romanesque*, indicando la aparición del próximo volumen cuyo título es cambiado por *Les derniers jours de Corinthe*. El concepto genérico *romanesque* es también empleado por Robbe-Grillet en una entrevista de 1988. Pero, ¿qué significa *romanesque* en francés y en el contexto de nuestra discusión? En el *Petit Robert* encontramos la siguiente definición:

[...] qui offre les caractères traditionnels et particuliers du roman: poésie sentimentale, aventures extraordinaires. Aventures romanesques. Une passion romanesque. “Il y a je ne sais quoi de romanesque dans cette entreprise, qui sied aux âmes exaltées” (Balzac). Qui contient ou qui forme des idées, des images, des rêveries dignes des romans. Une imagination romanesque. Une personne romanesque. V. Rêveur, sentimental [...] Ant. Banal, plat, prosaïque, réaliste. (*Petit Robert* 1573.)

Romanesque denota algo ficcional, no real, una aventura; tiene que ver con fantasía, con imágenes y sueños. Y, ¿cómo entiende Robbe-Grillet el concepto?

[...] et Romanesques pour insister sur la visée romanesque des souvenirs autobiographiques. Mon expérience vécue a toujours alimenté mes livres, mes romans, au moins autant que ce Romanesque, même si le caractère autobiographique

⁷ Para un análisis detallado de este texto, vid. Grüter (1993).

n'y était pas directement visible; il est au moins aussi fort dans La Jalousie, par exemple, sinon davantage. Ici, comme il est montré, désigné, j'insiste sur le côté fictionnel dans mon surtitre.

[...]

[...] quand je pense à mon existence, je ne fais plus beaucoup de différence entre les gens que j'ai connus, les héros des romans que j'ai aimés, et moi-même.

[...]

Dans les deux cas, c'est ce que cela est devenu dans ma tête. Je ne vise jamais à aucune objectivité, quand je parle de l'un ou de l'autre. Et je me rends compte que j'ai fréquenté de la même façon les gens de mon passé et les héros de romanciers que j'aime, Kafka, Flaubert, Faulkner, Salomon... (En Brochier 1988: 91.)

Punto de partida de la escritura de Robbe-Grillet es siempre su mundo anímico y el inconsciente, la representación de procesos internos de lo experimentado. Se trata de una escritura de la reproducción de percepciones y de cómo éstas se han ido grabando y transformando en la memoria y cómo ésta se va transformando en el acto *escritural*. La verdad de la inscripción *escritural* se da en lo inmediato y en lo imperativo del acto, en su materialidad gráfica y sintáctica, en la absoluta conciencia de que es un acto de escritura. De allí que la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo externo y lo interno, entre amigos reales y personajes novelescos de Robbe-Grillet, entre sus lecturas y reencuentros, entre debates teóricos y vivencias pierda su razón de ser. Su mundo consiste en la subjetividad total (“cela est devenu dans ma tête”) y allí todo ocupa el mismo lugar. De allí que la posición de Goethe y de Robbe-Grillet sean completamente diferentes. Mientras Goethe acepta la división entre realidad y ficción —como se ve claramente en el título *Dichtung und Wahrheit*— para Robbe-Grillet esto es imposible. Robbe-Grillet se encuentra en la tradición de Borges, a quien considera uno de sus “maîtres” (cfr. Salgas 1985: 7).

La diferencia entre las obras anteriores de Robbe-Grillet y su trilogía autobiográfica radica en el hecho de que él no le presta su nombre al narrador en primera persona. Mas, el narrador de las novelas es tan lábil como el de las autobiografías.

Romanesque significa en nuestro contexto un viaje hacia lo incierto, una aventura, una concepción que equivale a la poética de Robbe-Grillet de “roman comme recherche” de los años cincuenta y sesenta y a aquella del grupo *Tel Quel* del *nouveau nouveau roman* de los años sesenta y setenta. Se trata de una aventura de la escritura, la aventura es el intento de materia-

lizar las percepciones en literatura. Doubrovsky designa este esfuerzo como *autofiction* en el sentido de una “fiction, d'événements et de faits strictement réels” (1977, en la cubierta de la parte posterior del libro) o de una transformación de “langage d'une aventure à l'aventure du langage” (cfr. más abajo).

Y, ¿por qué el término *miroir* en el texto de Robbe-Grillet? Si ubicamos esta pregunta en el contexto de la teoría de los *thèmes générateurs*, de la *mise en abyme* (discurso especular), de la teoría de los procedimientos *sériels* y *aléatoires* (vid. Ricardou 1971a; Robbe-Grillet 1972; Dällenbach 1977; A. de Toro 1987) y de la descentración del sujeto de Lacan, ‘espejo’ significa luego la proyección y reflexión del Imago y su interpretación, se trata de un Imago que siempre reaparece de otra forma, con otras máscaras. Así, también está relacionado con el río de aguas turbulentas donde el espejo es barrido y la proyección del rostro es siempre fragmentaria y desfigurada. Es como el agua en Flaubert, como las dunas de arena en Borges, que con el viento siempre se configuran en forma similar, pero finalmente distintas y nunca vuelven como la primera vez. Tenemos pues una forma rizomática, nómada de la memoria que siempre reactiva los mismos hechos de otra forma, los construye en la diversidad y así los *produce*. Las infinitas series que aparecen y reaparecen fluyen en un infinito *glissement* sin comienzo y sin fin, sin una entrada y sin una salida, sin centro ni periferia, así como la memoria funciona.

El *deslizar* de los significados a espaldas de los significantes, los desplazamientos permanentes, la diseminación, se lleva a cabo en *LMQR* de Robbe-Grillet por medio de los ‘thèmes générateurs’, de partículas motivantes que se unen, desunen, entrecruzan y desaparecen iterativamente:

Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, ni non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, d'*aléatoire* recherche (*LMQR*, 13). (Mi énfasis en *italicas*.)

Así, Robbe-Grillet se ubica intencionalmente ‘entre-medio’, entre novela y autobiografía, entre realidad y ficción enlazando y superando los polos. Él construye una relación de altaridad, esto es, de la indecidibilidad entre los polos como principio. De allí que podamos sostener que el tema principal del libro consiste en la imposibilidad de escribir una autobiografía en términos tradicionales. El tema es más bien el de una metanarración o,

como hemos venido formulando, de una ‘meta-autobiografía’, es decir, cita de la autobiografía tradicional, una pseudo-autobiografía, deconstrucción y reflexión sobre construcciones alternativas, o una ‘autobiografía transversal’, esto es, el entrecruce de diversos discursos, epistemas, racionalidades e identidades, el desenmascaramiento de una verdad autobiográfica referencial como una invención. El texto de *LMQR* es también una revisión crítica de las teorías y prácticas literarias de Robbe-Grillet donde intenta iniciar un nuevo camino con la trilogía: así como él mismo postula en los años cincuenta “le nouveau roman”, así postula en los ochenta “la nouvelle autobiographie”.

Al comienzo tenemos la impresión de que Robbe-Grillet niega o se distancia de su poética de los años sesenta (y de obras anteriores) cuando sostiene que aquella teoría y práctica literaria se había convertido en un “dogma” (*LMQR*: 9 ss.). Él califica a aquel discurso anónimo, impersonal combinatorio y anti-humanista de “niaiseries” y ahora quiere combatirlo. A nuestro modo de ver, esta intención es una mera ilusión ideológica y casi una actitud oportunista, como demostraremos más adelante. Tampoco es acertado cuando sostiene que *LMQR* fuese una obra en la cual él le atribuye a su vida una verdad basada en un lenguaje competente y lleno de significación, al contrario de obras en las cuales lo biográfico funcionaba solamente como material u “opérateur” (así en *La jalousie* o en *Projet pour une révolution à New York*).

LMQR gira en su aspecto principal entorno a las reflexiones metatextuales de Robbe-Grillet con respecto a su obra anterior, a sus ensayos teóricos —que sigue defendiendo (!)—, con respecto a debates que se produjeron, con respecto a sus libros preferidos, a su infancia, a su madre, padre, educación y a su estadía en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Iterativamente reaparece la figura real-inventada-mitológica de Corinthe, quien era un amigo de su padre, luego es Manneret, personaje de *La maison de rendez-vous*. Corinthe es, además, un personaje principal en el texto y en la película *La belle captive* y en *Topologie d'une cité fantôme*. Todos estos temas los podemos sistematizar en cuatro grupos: el primero está configurado por reflexiones metateóricas sobre la escritura y la autobiografía; el segundo contiene opiniones sobre su teoría y práctica en debate con otros contemporáneos; el tercero consiste en fragmentos de su vida privada y familiar y, el cuarto, se centra en el personaje de Corinthe.

LMQR comienza con la declaración de que el yo-narrador, Robbe-Grillet, había intentado a partir de 1976 escribir una autobiografía y no ha llegado a escribir más de cuarenta páginas:

Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77, c'est-à-dire quelques mois après la publication de *Topologie d'une cité fantôme*.

Nous voici maintenant à l'automne 83, et le travail n'a guère avancé (une quarantaine de pages manuscrites), abandonné sans cesse au profit de tâches qui me paraissaient plus urgentes. Deux romans ont ainsi vu le jour dans l'intervalle, et aussi un film —*La belle captive*— achevé en janvier de cette année et sortie à la mi-février sur les écrans. Près de sept ans ont donc passé depuis l'incipit ("Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi..."), provocateur à l'époque. Les éclairages se sont modifiés, les perspectives ont pu se défaire, s'inverser dans certains cas; mais, en fait, les mêmes questions se posent toujours, vivaces, lancinantes, peut-être inutiles... Essayons de nouveau, une fois de plus, avant qu'il ne soit trop tard, pour de bon. Qui était Henri de Corinthe? (*LMQR*: 7.)

Luego de la mención de *Topologie d'une cité fantôme* y de *La belle captive*, Robbe-Grillet pregunta: "Qui était Henri de Corinthe?", e indica sus obras anteriores en las que este personaje ya se encontraba bajo diversas máscaras, pero sin mencionar en cuáles obras. Él insinúa que quiere escribir sobre el personaje, pero se le diluye en su frágil y ambivalente memoria, una memoria que por momentos se concretiza sobre la base de "brèves entrevues", como una mirada furtiva a través de una ranura, de "deux battants disjoints d'une porte accidentellement mal close" (*LMQR*: 8). Esta ranura representa simbólica y concretamente el "entre-medio", la altaridad de la memoria y de la escritura que Paul de Man (1979: 922) —siguiendo a Genette (1972: cap. 4-5)— denomina "revolving door". Es un principio estructural, una *conditio*, que abarca la escritura, la vida y la memoria, el recuerdo de Robbe-Grillet.

Siete años después, el narrador, alias Robbe-Grillet, retoma su "trabajo autobiográfico". Al leer las cuarenta páginas no es capaz de reconocerse en lo escrito, todo le parece extraño ya que su yo, su vida y su entorno han cambiado. El lenguaje "comprime" sus recuerdos en una diégesis y con ello falsea la experiencia.

Robbe-Grillet ve un doble peligro en el proyecto autobiográfico: por una parte teme traicionar sus metas literarias y caer en un discurso mimético que siempre había combatido y producir así una literatura que reanime el "mito de la profundidad" y reduzca la literatura a un mero medio para narrar una anécdota. Por ello se enfrenta en forma crítica con su fórmula "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi". Esta frase encierra tres: el 'moi' (yo),

lo ‘intérieur’ (lo interno/la profundidad) y ‘parler de’ (el hablar de). Mientras el yo corre peligro de recrearse en el patetismo de un antiguo y ya olvidado humanismo, ‘el hablar de’ apunta a la mimesis de una realidad que es posible fijar, determinar. Lo peor para Robbe-Grillet es el riesgo inherente de un biografismo sicologizante del yo que él hasta la fecha rechaza. El proyecto ‘autobiográfico’ incita a Robbe-Grillet a formular preguntas fundamentales relacionadas con su sensibilidad como autor y teórico y le permiten posicionarse intelectual y literariamente. Esta revisión crítica le permite rearticular posiciones que él en los años cincuenta y sesenta también sostenía, pero que fueron escuchadas a raíz de las teorías y tendencias imperantes de la época. Robbe-Grillet (*LMQR*: 11 ss.) se manifiesta en contra de la automatización de ciertos postulados teóricos tales como que el autor en una función explícita de narrador fuese calificado como reaccionario y autoritario, al contrario de un “scripteur” anónimo resultado de un juego combinatorio despersonalizado de una historia anónima. Robbe-Grillet critica su propia teoría, aquella del *nouveau roman* y *Tel Quel* y la de una literatura como intertextualidad (Kristeva 1967, 1968, 1969, 1976).

Pero a pesar de este distanciamiento no debemos esperar que Robbe-Grillet nos ofrezca una autobiografía tradicional; muy por el contrario (cfr. *LMQR*: 13). Su estrategia es conocida, un discurso fragmentario, aleatorio, un viaje ficcional en el sentido de *romanesque* y de *glissement* para así minimizar el riesgo que significa el paso de lo recordado a la escritura y al presente de la conciencia escribiente. Este problema es articulado en cuanto pasajes biográficos son interrumpidos y transfigurados o travestidos (*verfremdet*) de tal forma que lo real y lo ficticio son indivisibles e inclasificables. Luego de que Robbe-Grillet ha descrito algunas escenas de su infancia (proyección interna) en Brest y París, describe desde una perspectiva psicoanalítica una serie de símbolos sexuales en forma irónica y sarcástica con el propósito de que la “crítica literaria” los descubra, así introduce una indivisibilidad entre el *bio* y la *grafía* y se refiere a sus obras anteriores donde todo eso ya había sido expuesto aún en forma más convincente que en la autobiografía misma:

J’ai l’impression d’avoir raconté tout cela depuis longtemps, dans mes livres comme dans mes films, et d’une façon beaucoup plus juste, plus convaincante. Il est certain qu’on ne l’y a pas vu, ou si peu. Il est certain aussi que cela m’a toujours été indifférent: là n’était pas le but de l’écriture. (*LMRQ*: 16.)

Con ello, Robbe-Grillet pone en claro que todo es autobiográfico y que todo es material de la escritura. Ésta es otra posición que comparte con Borges, quien dice:

Creo que un escritor o todos los hombres pueden pensar que todo lo que le ocurre es un *instrumento*, todos esos casos le han sido dados para un fin, y esto tiene que ser mi fuerte [o suerte] en el caso de un artista. Todo lo que le pasa [...] las humillaciones, los bochornos, [...] todo eso le ha sido dado como *arcilla*, como *material* para su arte, [...] tiene que *abrochar* todo eso. Por eso yo hablé en un poema que el antiguo alimento de los héroes es la humillación, la desdicha, la discordia. Todo eso nos ha sido dado para que lo *transmutemos*, para que hagamos de las circunstancias de nuestra vida cosas eternas. (*Borges el eterno retorno*, 1999, y video. Las itálicas son mías.)

o

[...] mi destino era ante todo un destino literario, es decir, que me sucedieron numerosos casos muchas cosas malas y otras buenas, pero yo siempre sabía que todo eso luego se convertiría en palabras, que yo transmutaría en palabras. (*Proa* 1999, CD-Rom.)

Como todo lo que un escritor escribe es autobiográfico en el sentido que siempre parte de sus intereses, fantasmas y predilecciones, la división entre ficción y realidad o ficción y autobiografía (= realidad) es obsoleta, como ya lo proponía Paul de Man. La detección de lo autobiográfico representa por esto, en el mejor de los casos, un fenómeno gradual que tiene que ver con la intensidad de los elementos autobiográficos, con el grado de su *escenificación* o *intensidad de performance* en el proceso escritural, no obstante, mucho dependerá también de los conocimientos del receptor.

La conciencia de la fundamental altaridad de la escritura y con ello también de la auto-bio-grafía y la “invención/mentira” de la diégesis presiona lo vivido en un orden determinado, como ya lo habían formulado Derrida, Barthes y Paul de Man, quien considera —partiendo una vez más de las investigaciones de Genette sobre Proust— la división entre ficción y autobiografía como “undecidable” (1979: 921):

Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all text. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they termine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject. (Ibíd.)

Aun cuando no compartimos enteramente la radicalidad de esta posición ya que equivaldría a la imposibilidad de diferenciar diversos tipos de textos (“But just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by same token, none of them is or can be”; de Man 1979: 922), es acertado que un modelo al estilo de Lejeune para la autobiografía actual no viene al caso, no solamente porque el texto autobiográfico sea “a figure of reading”, sino debido a las bases epistemológicas expuestas.

El trabajo de Robbe-Grillet en su trilogía consiste en hacer explícitos muchos de aquellos elementos autobiográficos de sus textos anteriores, lo cual representa para Robbe-Grillet una verdadera aventura y un placer estético, valiéndose de la figura ambivalente del *romanesque* que él recrea con su nombre propio y fragmentos de su vida consolidándolo en la *nouvelle autobiographie*:

Et ce plaisir douteux m'intéresse dans la mesure où, d'une part, il me confirme que je me serais mis à écrire des romans pour exorciser ces fantômes dont je ne venais pas à bout, et me fait d'autre part découvrir que le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus *personnel* que la prétendue sincérité de l'aveu. (*LMQR*: 16.)

Así, Robbe-Grillet trata de acercarse a su propio yo. Los episodios o pequeños fragmentos no tienen una prioridad particular frente a otros episodios. Se trata de una selección entre una infinidad de posibilidades y por ello no existe ni una jerarquía ni un principio de causalidad entre ellos. Robbe-Grillet batalla también contra la forma verbal del indefinido que quiere expresar lo definitivo, la verdad inamovible, la historia consumada:

Quand je relis des phrases du genre “Ma mère veillait sur mon difficile sommeil”, ou “Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires”, je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage, conforme aux canons du regretté Figaro littéraire: logique, ému, plastifié. Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjective, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant. Tandis qu'ici j'en retrouve une maigre douzaine, isolés chacun sur un

piédestal, coulés dans le bronze d'une narration quasi historique (le passé défini lui-même n'est pas loin) et organisés suivant un système de relations causales, conforme justement à la pesanteur idéologique contre quoi toute mon oeuvre s'insurge (*LMQR*: 17.)

Ahora bien, ¿cómo quiere Robbe-Grillet realizar *su nouvelle autobiographie* a pesar de estos obstáculos?

Robbe-Grillet escribe sobre los monstruos que pueblan su vida diurna, que lo acosan y amenazan: “j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menacent d'envahir ma vie éveillée” (*LMQR*: 17). La escritura es un medio de deshacerse de ellos y por esto los describe con una virtuosa meticulosidad. Al mismo tiempo constata que la realidad no es aprehensible ni describible: “Mais —second point— toute réalité est indescriptible, et je le sais d'instinct [...]” (ibíd.). Luego constata que las palabras y frases, la escritura son incapaces de referir ni las imágenes ni sus pensamientos o aquello que se esconde detrás de su sexualidad. Por ello, Robbe-Grillet le adjudica a la literatura un estatus de tercer grado; ésta es el intento de una aprehensión imposible: “La littérature est ainsi [...] la poursuite d'une représentation impossible” (*LMQR*: 18). Por ello no le queda otra alternativa que traducir (reducir) su *bio* en *opérateurs*, una especie de organización análoga a la organización de lo real:

Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui “d'opérateurs”. La lois idéologique qui régit la conscience commune, et le langage organisé, ne me sera plus alors une gêne, un principe d'échec, puisque je l'aurai désormais réduite à l'état de matériau”. (*LMQR*: 18.)

Con ello, Robbe-Grillet evita la trampa del empirismo/verismo y así de la mimesis, empleando, además, dos métodos para la narración de su vida. Primera alternativa, él cree en la verdad (a pesar de que repetidamente ha dicho lo contrario: “Je ne crois pas à la Vérité”, *LMQR*: 11; “Je ne suis pas homme de vérité ... mais non plus de mensonge”, ibíd.: 13) y cree que la escritura tiene el poder de captar la vida (a pesar de haberlo negado repetidamente). Este primer caso representaría la descripción de una “vie reçue”, inocentemente descrita en el supuesto de describir lo realmente vivido. Una segunda alternativa consiste en la posibilidad de reemplazar o considerar fragmentos de su *bio* en operadores que le permitan intervenir libremente, combinarlos como le parezca mejor en *el acto y dinámica misma del acto de*

escritura, especialmente cuando tenga la sensación de que algunos fragmentos le son sospechosos. Este segundo método —dice Robbe-Grillet— es el que ocupa en *La jalousie* y en *Projet pour une révolution à New York*, que tienen fuertes caracteres autobiográficos. Mientras el segundo método representa su vida codificada literariamente, *LMQR* pertenece supuestamente al primer método con lo cual el lector es sorprendido (especialmente el que lee por segunda vez *LMQR*), ya que Robbe-Grillet dice que este método no le sirve para nada:

Non, ce n'est pas tout à fait vrai non plus, car celui-ci ne va pas se limiter —on l'aura compris— à quelques menus souvenirs donnés pour argent comptant. Il devra au contraire m'accompagner, d'essai critique en roman comme de livre en film, dans une incessante remise en cause où la mère et la peur deviendront à leur tour des simple opérateurs de texte. (*LMQR*: 18.)

Robbe-Grillet deconstruye y neutraliza los significados que se comienzan a constituer, contradiciéndose, denunciándolos como absolutamente inventados, no fiables o ya dicho en sus novelas. Así, sobre Corinthe dice: “Le passage qui précède doit être entièrement inventé” (*LMQR*: 24). También los neutraliza dándonos diversas versiones de un tema dentro de la técnica del *mise en abyme* o narración especular y describe de la siguiente forma el discurso de Corinthe —que es el suyo—:

Une particularité de son récit, qui en rendait le déroulement quasiment impossible à suivre, était, outre sa fragmentation excessive, ses contradictions, ses manques et ses redites, le fait qu'il y mélangeait constamment les temps du passé avec de brusques passages au présent qui paraissaient pourtant concerner la même période de sa vie, et les mêmes événements. (*LMQR*: 98.)

Así, Robbe-Grillet describe con su gesto habitual no solamente las alucinaciones de Corinthe, sino también la estructura y estrategia del texto en su totalidad. Podemos decir que Corinthe se convierte durante la narración cada vez más en el yo de Robbe-Grillet (*LMQR*: 99). La narración sobre Corinthe está llena de pasajes que provienen de *Le voyeur* (1955) tanto en lo que se refiere a la disociación de su conciencia como a la disociación de la narración y del narrador y a algunas de sus valorizaciones: “[...] une série de vieilles légendes et de superstitions locales selon ce que, dans mon enfance, j'ai maintes fois entendu rapporter”; *LMQR*: 99).

Las diversas versiones y variaciones de un tema y las contradicciones y negaciones, estas estructuras nómadas y rizomáticas, son lo que Robbe-Grillet denomina *miroir*:

Bien que cette séquence finale de l'épisode (dit du miroir qui revient) demeure pour toujours d'une extrême confusion, tant les relations diffèrent entre elles et se mélangent à des réminiscences inconscientes du folklore, un certain nombre de points peu contestables semblent malgré tout pouvoir être fixés comme repères. (*LMQR*: 99.)

La memoria resulta frágil y llena de vacíos, muchos recuerdos se han perdido en la lejanía del tiempo quedando tan sólo fragmentos flotantes que no se dejan reunir en una historia consistente. Lo que queda es el camino que ha recorrido la memoria que deja una huella sin comienzo y sin fin:

Ce fut une belle journée pour mon grand-père, m'a-t-on dit. Mais je ne sais plus si j'ai assisté à la scène, ou si on me l'a seulement racontée. Peut-être même était-ce avant ma naissance.

Voilà donc tout ce qu'il reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt, sans aucun doute: des pièces dépareillées, des morceaux de gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans parvenir à les mettre véritablement (logiquement) bout à bout. (*LMQR*: 27/28.)

El discurso de la nueva autobiografía de Robbe-Grillet se despide de los modelos usuales del siglo XIX y XX para desarrollar otro nuevo estrechamente relacionado a la poética del *nouveau roman*, a pesar de que Robbe-Grillet admire la batalla de "sobrevivencia" de ese sistema literario comprometido con el verismo, el realismo, la causalidad, la coherencia y la linealidad, un sistema que al fin encubre la compleja relación entre realidad y escritura. En el nuevo tipo autobiográfico Robbe-Grillet encuentra el lugar adecuado para la búsqueda de la construcción del sujeto en cuanto la reflexión de sus posibles construcciones se transforma en el objeto central de la narración. La batalla de la novela ya no es más con la realidad, sino con la escritura donde es imposible configurar la realidad en el momento absoluto de su inscripción grafemática: "celui de l'instant, par exemple". De allí resulta la estructura rizomática de *LMRQ* que conocemos de sus novelas desde 1955: "D'où ces systèmes compliqués de séries, de bifurcations, de coupu-

res et de reprises, d'apories, de changements à vue, de combinatoires diverses, de déboîtements ou d'invaginations, etc." (ibíd.: 29-30). Las diversas proliferaciones o diseminaciones impiden la mentira: "Car les glissements de cette anguille (c'est à nouveau de Barthes que je parle) ne sont pas le simple fruit du hasard, ni provoqués par quelque faiblesse de jugement ou de caractère. La parole qui change, bifurque, se retourne, c'est au contraire sa leçon" (*LMQR*: 67). Este tipo de estructura es lo opuesto a un pensamiento y discurso cerrado que fue cultivado por Sartre y que fracasa en su empresa:

Notre dernier "vrai" penseur aura donc été le précédent: Jean-Paul Sartre. Il avait encore, lui, le désir d'enfermer le monde dans un système totalisant (totalitaire?) digne de Spinoza et de Hegel. Mais Sartre en même temps était habité déjà par l'idée moderne de liberté, et c'est elle qui a miné, dieu merci, toutes ses entreprises. Aussi ses grandes constructions —romanesques, critiques, ou de pure philosophie— sont-elles demeurées l'une après l'autre inachevées, ouvertes à tous les vents.

Du point de vue de son projet, l'œuvre de Sartre est un échec. Cependant c'est cet échec qui, aujourd'hui, nous intéresse et nous émeut. Voulant être le dernier philosophe, le dernier penseur de la totalité, il aura été en fin de compte l'avant-garde des nouvelles structures de pensée: l'incertitude, la mouvance, le dérapage. Et l'on voit clairement désormais que ce mot de "passion inutile" qui terminait *L'être et le néant* n'était pas si loin du "mettons que je n'ai rien dit" de Jean Paulhan, qui paraissait aux antipodes. (*LMQR*: 67.)

Esta tradición que está tan marcada por la literatura de Balzac es considerada por Robbe-Grillet banal, simplista e inocente, ya que confirma las estructuras sociales e ideológicas:

[...] la banalité du toujours-déjà-dit: un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente. Il n'y a de significations que fondées à l'avance, par le corps social. Mais ces «idées reçues» (que nous appelons à présent idéologie) vont constituer cependant le seul matériau possible pour élaborer l'œuvre d'art —roman, poème, essai—, architecture vide qui ne tient debout que par sa forme. La solidité du texte comme son originalité proviendront uniquement du travail dans l'organisation de ses éléments, qui 'ont aucun intérêt par eux-mêmes: La liberté de l'écrivain (c'est-

à-dire celle de l'homme) ne réside que dans l'infinie complexité des combinaisons possibles. La nature n'a-t-elle pas construit tous les systèmes vivants, depuis l'amibe jusqu'au cerveau humain, avec seulement huit acides aminés et quatre nucléotides, toujours les mêmes? (*LMQR*: 220-221.)

De allí que Robbe-Grillet abogue por una literatura que constantemente se esté cuestionando y que sea el producto de infinitudes de combinaciones significantes, solamente así, en ese momento privilegiado del instante de la inscripción, se puede percibir lo verdadero y la identidad.

Robbe-Grillet compara semejante organización con la música atonal de Schönberg, aunque por nuestra parte diríamos que se asemeja mucho más a la música serial aleatoria de Pierre Boulez (vid. A. de Toro 1987: 31-70). Robbe-Grillet mismo, al final de *LMQR* (225), dice que “[...] la structure est aléatoire au lieu d’être sérielle [...]”, que comienza de la nada, luego constituye series que se reúnen y se separan como aquellas descritas por Borges:

Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. En la obra de Ts’ui Pên todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. [...]

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, bifurcan, cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (“Los jardines de senderos que se bifurcan”, en *OC* 1989 I: 478-479)

Y también fueron practicadas por Robbe-Grillet:

J’ai déjà raconté —dans *Obliques* ou ailleurs— la genèse du film *L’Eden* et après engendré à partir de douze thèmes appartenant à la panoplie contemporaine plusieurs fois centenaire (le labyrinthe, la danse, le double, l’eau, la porte, etc.) qui se répètent chacun dix fois, mais dans un ordre différent, pour former dix séries successives, donc un peu comparables aux séries schönbergiennes. Le travail matériel (joint à l’invention qu’il déclenche par son euphorie communicative), pendant le tournage et ensuite lors du montage, a constamment nourri —et perturbé— ce schéma

générateur dont la rigidité n'est certainement plus repérable au sein du résultat final, même par moi. Au départ, il n'y avait pas de scénario, mais seulement l'anecdote dialoguée d'une première série, soit douze cases; les cent huit cases restantes ont été produites en collaboration avec l'équipe, en particulier grâce à l'apport enthousiaste du chef opérateur Igor Luther et de l'actrice Catherine Jourdan, qui est devenue bientôt, sur sa propre initiative, la vedette du film. (LMQR: 221.)

Robbe-Grillet pone como tema la ausencia que articula la literatura, su absoluta presentación, su incapacidad de representación:

Flaubert, en trois livres qui lui ont pris toute sa vie, découvre à la fois l'effrayante liberté de l'écrivain, la vanité de prétendre exprimer des idées inédites, l'impossibilité de l'écriture enfin, qui ne vient que du silence et qui va seulement vers son propre silence. (LMRQ: 220.)

3.1.2. Doubrovsky: *Le livre brisé* o la "autoficción"

El punto de partida de Serge Doubrovsky en *Le livre brisé* es muy diferente al de Sartre, su maestro admirado. La realidad es para Doubrovsky en un comienzo algo concreto y representable, la verdad es algo que tiene que ver con la sinceridad intelectual y la voluntad. Él narra hechos concretos de su vida pasada y de su vida inmediata. El poder de lo cotidiano llena y rebasa su novela, su mujer interviene directamente en el proceso narrativo, lo empírico, lo factible domina y Doubrovsky revela su vida hasta los aspectos más íntimos (lo que Robbe-Grillet no hace, un gran encubridor que somete lo vivido a la escritura y niega la mirada interior). Mas, la verdad del yo, la verdad de la narración se le escapa a Doubrovsky y ése es su gran tema: el disenso entre intención y resultado. El *bio* se vuelca al fin en la *grafía*, sólo allí puede tener una posibilidad de presentación y va experimentando cómo su historia no es aprehensible a través de la escritura, ésta es sólo una hipótesis de lo vivido, una posible presentación, una entre infinitas alternativas; así se encuentran las experiencias autobiográficas de Robbe-Grillet y Doubrovsky tan distintas al comienzo y tan similares al final.

La experiencia de Doubrovsky con la alteridad no solamente radica en el binomio *bio* y *grafía*, sino a la vez en su condición de ser un judío francés que vive y enseña en Nueva York, un individuo que oscila entre una desbordante sensualidad y hedonismo y disciplina; entre generosidad y entrega y egolatría; entre la voluntad de describir su "verdadera vida" y el

fracaso del intento. La literatura no tiene para Doubrovsky la función de espantar o calmar sus fantasmas, sino que es un momento de liberación porque ella es el intento de poner algo en acción, sin embargo, él debe reconocer su imposibilidad. El escribir sobre sí mismo significa recomenzar cada vez con su vida: “refaire”.

Écrire ne m’a jamais délivré. Je n’ai jamais été libéré. Les mots ne sont pas des actes. Même imprimés, ce sont des paroles en l’air. Ces pensées-là, lorsqu’une occasion les ressuscite, si on les réveille, elles battent en moi comme une houle que rien n’apaise, une fièvre qui ne peut pas retomber. Cette guerre pas faite, je n’arrête pas de la refaire. JE SUIS REFAIT. Voilà, ainsi, je n’y puis rien, incontrôlable. (LB: 22.)

Doubrovsky distingue en forma sutil entre “narrar” (“raconter”) o “escribir” (“écrire”) una historia y re-escribir o contra-escribir una historia (“récrire”): “Le passé, on peut le raconter, l’écrire. On ne peut pas le récrire” (LB: 22). Quiere decir que el mero narrar el pasado, ya sea éste individual o colectivo, es referirse a un objeto muerto, la representación de lo vivo, de lo verdadero pasado es una empresa imposible. *Récrire* no debe entenderse en la terminología de Lyotard (1988) como *ré-écriture*, como ‘perlaborar’ el pasado en un presente, *récrire* significa en Doubrovsky el esfuerzo de captar y recuperar el pasado a través de la escritura.

El problema en Doubrovsky se centra en la absoluta fragilidad de la memoria, otro de sus grandes temas en *LB*. Su narración parte de una *black box* que él llama “trou de mémoire”, y que abarca incluso los momentos más fundamentales de su vida como, por ejemplo, su primera relación sexual (LB.: 42 ss.). El fracaso de recuperar el pasado funde el *bio* y la *grafia*, los hechos y su construcción (ficción) en una estructura única sin la polaridad de la ‘realidad vs. ficción’. Doubrovsky (ibíd.: 91ss.) confiesa —siguiendo a Sartre— que él en sus autobiografías siempre introduce elementos de tensión, es decir, elementos novelísticos para atrapar la atención del lector. El *plotting* —como lo llama Hayden White (1978; cfr. también A. de Toro 1999)— es vital para la construcción de la autobiografía ya que con ello se ficcionalizan los “hechos”. Así, Doubrovsky concluye que la autobiografía es más ficcional y artificial que la novela ya que en este caso el autor vive del azar mientras que en el otro algo conocido y concreto se pone en un orden discursivo de donde se transforma lo verdadero y vivido en algo inventado:

A cet égard, une autobiographie est encore plus truquée qu’un roman. Un roman, on peut concevoir qu’on l’invente à

mesure, que l'auteur ignore ce qui va arriver au chapitre d'après. La suite au prochain numéro. Lorsqu'on relate son existence, la suite, par définition, on la connaît. Plus que du pseudo-imprévu, des attentes controuvées, des hasards refabriqués de toutes pièces. Même en voulant dire vrai, on écrit faux. On lit faux. Folie. Une vie réelle passée se présente comme une vie fictive future. Raconter sa vie, c'est toujours le monde à l'envers. (*LB*: 92.)

A pesar de todo, Doubrovsky afirma conocer la cronología de su vida y lo muestra en forma esquemática como un *curriculum vitae* constando que semejantes datos son inservibles porque nada revelan de su vida. El procedimiento se complica en forma particular en *LB* porque su esposa Ilse interviene en el capítulo "Beuveries" (ibíd.: 359-400) en lo que especialmente concierne a su vida en común y en lo que sabe de su pasado interviene corrigiendo, sacando y poniendo; disintiendo de lo escrito por Doubrovsky, ella le reprocha haber dejado fuera aspectos importantes, haber falseado todo o haber descrito las mejores cosas y a su favor. Ilse le reclama y exige que cambie y borre pasajes de su obra y ella misma reescribe algunas partes. Tenemos pues una verdadera revolución del género autobiográfico que según la definición de Lejeune es retrospectivo. La autobiografía se desenvuelve en un doble préstamo: en el de la escritura —como en el caso de Robbe-Grillet— y en el de los hechos que están ocurriendo en la inmediatez de la escritura; existe pues un vertiginoso paralelismo de hechos y escritura que funda la autenticidad y la verdad de lo escrito, aunque los hechos y las percepciones sean siempre divergentes. La autobiografía se transforma en una confesión inmediata con un efecto en el futuro y en el actuar de Ilse y Serge. Ilse, consternada por las descripciones crueles de la novela y bajo sufrimiento de depresiones y alcoholismo, muere repentinamente en París. La pregunta inmediata es si lo acontecido fue suicidio o un accidente ocasionado por la mezcla de pastillas y alcohol. La autobiografía se proyecta hacia el futuro y potencia su efecto hasta lo imposible: la muerte. Aquí vemos la gran diferencia entre Doubrovsky y Robbe-Grillet: este último encubre su vida en operadores, temas generadores y fragmentos especulares porque le es imposible fijarlos; Doubrovsky basándose en el paralelismo de hechos y escritura y en la duplicación de los narradores puede al menos ofrecer una multiplicidad de variaciones. El último capítulo de *LB* está tan ligado con la muerte de su esposa (Doubrovsky le envía a París la última parte para que la lea) que le hicieron una serie de fuertes recriminaciones morales e incluso lo culparon públicamente de ser el responsable de la muerte de su mujer, reproche que tiene su parte de legiti-

midad si consideramos la vida llena de tensión al lado de Doubrovsky quien muestra esta relación con una gran falta de piedad tanto para él como para ella. Su débil memoria, sus recuerdos difusos, la penetrante crítica de Ilse, su experiencia de las transformaciones que vida y escritura significan lo llevan finalmente a la conclusión de que un hecho tiene muchas versiones (*LB*: 222) y que tiene que resignarse a vivir con fragmentos que no se pueden narrar en una historia consistente y causal:

Je n'aperçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, jointes, des non-coïncidences successives, voire le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire!

Perhaps, but then, what is the point?

What do you mean by that?

Every book must make a point. What is your point?

There is no point. I have no point to make. (*LB*: 224.)

Su autobiografía termina como comenzó, sin una finalidad; no quiere probar nada, sino recorrer un camino, experimentar (*éprouver*, *ibíd.*: 224). Así se juntan las vías de Robbe-Grillet y Doubrovsky nuevamente: “Moi, je montre, mais je n’ai rien à démontrer [...] ‘What is your point?’ Une seule réponse: ‘my point of view’”. (*LB*: 225.)

De esta forma la autobiografía se transforma en una estructura híbrida que se encuentra ‘entre-medio’, en los intersticios de diversos géneros sin constituir uno sólo donde se da la verdadera batalla con y contra lo *real* y su escenificación escritural que pasa a ser el tema dominante de este tipo de autobiografía. La frontera entre lo real y lo ficcional se diluye ya que el texto solamente se puede referir a sí mismo y producir de esta forma su verdad sígnica. La osadía de escenificar el caos de la memoria y aceptar que la significación existe solamente en el momento de la escritura, esa transversalidad y metatextualidad es lo que hace de la nueva autobiografía una verdadera autobiografía:

Je veux DU SOLIDE. J’ai toujours soif, mais DE RÉEL.

[...]

Le roman, bien joli, bien agréable, mais il ne produit que des songes, il ne crée que des vapeurs. Il a, naturellement ses avantages: en romançant sa vie, on la trouve rétrospectivement plus tolérable. En se rendant intéressant, on lui découvre, après coup, un vif intérêt. Mais une vie romancée, même la sienne, devient une vie imaginaire. Ça ne veut pas dire qu’elle soit fausse: elle n’existe que dans l’imagination.

[...] Je veux exister COMME MOI. Ressaisir enfin ma VRAIE vie. Au lieu de m'halluciner en personnage, ressusciter ma VRAIE personne. Ce qui en subsiste. Fragment, débris, détritus, peu importe: au moins, ce seront de VRAIS restes. Même si l'on arrive jamais à faire la synthèse, on peut faire la somme de ses actes. Pas trente-six moyens. Il n'y a qu'un seul livre de comptes: UNE AUTOBIOGRAPHIE. Voilà, tout simple, il faut que je me mette à la mienne. Moins prenant, moins palpitant qu'un roman, ça c'est sûr. Mais un roman fait l'opération inverse: avec un être réel, il fabrique un être fictif. Et moi, je suis devenu tellement fictif: je souffre d'évanouissements incessants. A la longue, je disparaîtrai d'une évanescence mortelle. Halte, j'arrête: petit à petit, modestement, avec des points d'appui solides, je me rebâtirai. Je me reconstruirai sur d'authentiques fondements. Comme Cuvier, grâce à mon histoire véritable, je reconstituerais mon squelette. Je cesserai d'être un néant invertébré. L'autobio-graphie n'est pas un genre littéraire, c'est en remède méta-physique. (LB: 327-328.)

Le livre brisé es una fórmula donde nuevamente se reúne la escritura y la vida: la autobiografía se interrumpe con la muerte de Ilse, se quiebra y a Doubrovsky le falta su doble con el cual ha escrito todo el texto. ¿Cómo seguir? Imposible. No obstante, escribe el último capítulo postum: "Disparition". *Brisé* es la ruptura con los parámetros de la autobiografía tradicional.

La nueva autobiografía o *autofiction*⁸, como Serge Doubrovsky la denomina en la carátula de su libro *Fis* (1977) y con la cual inaugura este nuevo tipo de texto, se define de la siguiente forma:

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. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

⁸ Como hemos demostrado más arriba este término se usa en forma similar en la teoría *Tel Quel*.

3.2. Formación del ser como cuerpo-escritura: Nicole Brossard y Abdelkebir Khatibi

La categoría ‘cuerpo’ con todas sus implicaciones constituye dentro del arte, del teatro, de la literatura y de la teoría de la cultura un muy fecundo campo dentro del contexto actual de la discusión. El análisis e interpretación del cuerpo en relación con la sexualidad y el poder, con la pasión y la violencia, la perversión y la lengua, la memoria y la historia se revela como un objeto fundamental para el conocimiento, por ejemplo, para la formación de las teorías de la postmodernidad y de la postcolonialidad. En todos estos campos se le restituye al cuerpo su materialidad que se le había usurpado o negado, tabuizado y encubierto después de siglos sobre la base de la oposición ‘alma’ vs. ‘cuerpo’ (esto es el cuerpo tan sólo como imagen del alma), una división que había instrumentalizado el cuerpo en favor de una intelectualización y disciplinización para su mayor productividad y eficiencia o en favor de un culto a una perfección física fetiche.

Consideramos el cuerpo dentro del contexto de procesos mediales y de hibridización en las fronteras y márgenes donde se confunden muchas veces los roles de víctima y perpetrador, entre poder e impotencia. En este campo se tratan todos los temas de la memoria inscritos en el cuerpo, en sus huellas y cicatrices, la represión y la exclusión, como aquellos de la confrontación entre deseo y castigo, sexualidad y poder, entre el orden simbólico y el imaginario. Lo expuesto se hace visible y palpable, se concretiza en estrategias y procesos sociales de alta complejidad donde el cuerpo funciona como una cifra y como una huella de la historia colectiva e individual. Por ello, el cuerpo es el punto de partida y el lugar de producción de significación y un medio, un portador y mediador de sí mismo, esto es, el cuerpo es percibido y experimentado por sí mismo, en su propia materialidad y medialidad y no en función de otra cosa que no sea él mismo. De allí que el acto de escritura se transforma en cuerpo y el cuerpo en escritura. El uno es la representación del otro.

En este contexto Roland Barthes (1973: 104-105) habla de “l’écriture à haute voix”, de “l’écriture vocale” que no es “parole”, es decir, no es fonológica, sino fonética. La finalidad del cuerpo, de la corporalidad o corporización, de su voz, no consiste en la transmisión de un mensaje determinado o de emociones, sino más bien en la generación de lo que Barthes y Pavolvsky llaman “incidents pulsionnels” o “situaciones de intensidad”, como los cuerpos ‘sans organs’ de Artaud/Deleuze/Guattari o de Francis Bacon. Cuerpo y escritura se confunden en eso que Barthes denomina *le langage tapissé de peau* o *la volupté des voyelles* o *stéréophonie de la*

chair profonde o *l'écriture à haute voix*. Todos estos términos expresan un concepto de cuerpo que no es el resultado del sistema del lenguaje, sino de materialidad, de sensualidad, el soplo o el susurrar de la voz de la carne: “déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça rape, ça coupe, ça jouit” (ibíd.).

3.2.1. Nicole Brossard: ‘cortex’, ‘cortext-ficción-cultura’, ‘core text’, ‘corpstexte’

Nicole Brossard (Canadá, 1943) es actualmente una de las autoras francófonas más reconocidas y fascinantes. Particularmente en el contexto de la literatura del Québec representa Brossard una instancia notable. Su obra no se distingue solamente por un impresionante número de textos, sino también por la diversidad que se manifiesta en diferentes y nuevas formas de textualidad y en una variedad extraordinaria de discursos literarios en prosa, ensayos radiofónicos, líricos, de teatro u otros indefinibles. Brossard ha publicado además un considerable número de ensayos sobre teoría literaria y cultural y editado antologías de poesía de Québec. Sus novelas han sido traducidas a varias lenguas, al inglés, italiano, español y alemán. Lo que caracteriza muy bien su obra es la combinación de reflexiones teórico-literarias, elementos autobiográficos, fragmentos ensayísticos, digresiones y experimentos sobre el cuerpo, el deseo, la sexualidad, realidad y ficción como se dan en obras tales como *La lettre aérienne* (1985/1988), *À tout regard* (1989), *Picture Theory. Théorie/Fiction* (1982/1989), *La nuit verte du Parc Labyrinthe* (1992), *Le désert mauve* (1987) y *Baroque d'aube* (1995) que serán parte de nuestras propias reflexiones. Brossard crea una red de relaciones, de puntos de conjunciones, intersecciones e intersticios donde los temas se bifurcan, superponen, cortan y entretejen. Así, sus obras se caracterizan por una gran conciencia sobre el acto escritural y por un viaje entre las culturas y tradiciones que transforman la literatura en su verdadero e íntimo refugio, en el lugar de la construcción de su identidad independiente de una realidad nacional local.

Journal intime (JI) fue publicado en 1984 en Montreal. Este libro es el producto de una emisión radiofónica grabada entre el 26 de enero y el 28 de marzo de 1983 y que fue emitida del 8 al 12 de abril del mismo año en Radio-Canadá. La versión del libro fue redactada entre el 9 y el 11 de septiembre. La procedencia o generación del texto es muy particular ya que difiere fundamentalmente del diario a raíz de su inmediatez. Pero otro aspec-

to lo diferencia de un diario tradicional: aquello que por lo general se escribe en un contexto íntimo es presentado por otra voz (la del locutor) públicamente. Otras divergencias las trataremos más adelante.

Journal intime comienza con una especie de prólogo, o más bien después de un pré- o para-texto, corto y agudo, al que le siguen cinco partes (1-5). Las partes 1 a 4 llevan una fecha (lugar, días, año y muchas veces hasta la hora) y cada una de estas partes concluye con un párrafo de corte lírico. La parte 5, por el contrario, indica tan sólo al comienzo un orden de días y meses, pero a partir de la página 87 esta parte continúa con ‘notas’ numeradas del 1 al 30 y llevan indicaciones temporales. Mas el orden no obedece a ningún propósito cronológico, es plenamente anacrónico. Muchas informaciones son completadas por la indicación de un lugar u de otro tipo. La primera nota es la del 31 de julio de 1963 en Roma, la última es del 1 de junio de 1983 sin indicación del lugar. Las notas del año 1983 representan cuantitativamente la mayor parte del *Journal* (del 26 de enero al 1 de junio) seguido por el año 1982 (del 17 de mayo al 20 de junio). Una parte muy voluminosa está constituida por nueve notas de la página 87 a la página 93. Existen también otras notas, por ejemplo, de los años 1963, 1970, 1973-77 como así también de los años 1979, 1980 y 1981. Los lugares donde han sido escritas las notas varían, son de Roma, Skiathos (Grecia), Cerisy-la-Salle (Normandía), París, Balaton (Hungría), Nueva York, La Martinica, Tokyo, Kyoto, Montreal, Victoria (British Columbia). Las notas de 1983 son las más importantes y representan un tema de metarreflexiones sobre la escritura y sobre el género del “Diario de vida”. Estas reflexiones se confunden muchas veces con aquellas sobre un amante.

El Diario se revela en primer lugar como Diario sobre el acto de escribir en general donde los signos son autorreferenciales o los signos reducen la significación desde un primer momento a un *blanc* o a un *vide* lo que permite recomenzar nuevamente y generar significaciones por medio de momentos privilegiados de la percepción y del deseo. El Diario tradicional como prueba y como confesión de una vida descrita estructurada cronológica y teleológicamente no tiene lugar en el concepto de Diario de Brossard.

La lucha con la escritura es en el caso de Brossard además una lucha por la libertad, por la libertad de mujer y lesbiana, y por la inmediatez del cuerpo, del ‘cortext’, del deseo y al fin de la escritura misma:

Le journal, à moins qu’il ne serve d’annales, me semble être un lieu où le sujet tourne en rond jusqu’à l’épuisement de lui-même. C’est, par le vide, le sujet mis hors de combat.
D’une manière contemporaine occidentale, le sujet surgit sujet tautologique et ne pourra avoir de sens, c’est-à-dire, un

rayonnement imagé et imaginaire que relancé dans un monde effrayant/extatique et qui pourtant ne sera pas binaire. (JI: 9.)

El ‘sujeto’ es percibido como una estructura de poder, como una estructura del sistema ‘dualista’ y ‘patriarcal’ de occidente (“tourne en rond jusqu’à l’épuisement de lui-même”) y es deconstruido para ser pensado en forma nueva:

La survie du sujet est tridimensionnelle et le sujet perd un temps fou de désespoir à se morfondre de nostalgie devant le deuil pluriel qu’il doit faire d’un ordre symbolique désuet. Dans un décor patriarcal binaire décadent, le sujet vit entouré de personnages et de personnes. Le sujet vit dans l’encombrement des signifiants. Hypertrophié d’émotions, le sujet s’annule dans l’émotion. Le sujet ne résiste plus à la propagande du sujet. Il est partout à la fois: en manuscrit, en photocopie, en livre, en note, il clignote au bout de la ligne sur l’écran cathodique. Le sujet est conscient de tout ce dont il n’a pas encore idée. Immobilisé dans la synthèse qu’il fait de lui-même, le sujet est pourtant au comble du discernement, attentif, le mot sur le bout de la langue; mais on ne voit que le mouvement lent de sa bouche qui souffre du vide, vraiment comme une comparaison et seulement en comparaison. (JI: 9-10.)

El Diario como historia particular del ‘yo’ se transforma en una historia particular de la escritura y de la diseminación del sentido. El Diario a la Nicole Brossard es un no-lugar (un no-género), es un indefinible amanecer (*l’aube*) o una difusa alba de color levemente lila (*mauve*), es el desierto pululante y movedizo, es un lugar de intersección y de transformación del ‘yo’ escribiente, o mejor dicho, es el lugar de la invención del ‘yo’: “Aussi, d’un instant à l’autre, suis-je en train de m’inventer comme ce matin [...]”, JI: 16-17), lo que coincide con la postura de Doubrovsky que en la autobiografía se inventa, se rehace a sí mismo. Así, lo que el Diario hace visible es la posibilidad de un permanente comienzo:

Le Journal c’est l’espace ombragé et ombrageux d’un texte. La zone grise sans équivalent vraiment. Si on invente de la réalité sur du papier en intervenant dans la langue, inutile cependant d’exaspérer le sujet. Bien sûr, on n’a qu’une vie et tant d’autres. On signe les autres vies: celle de la pensée, celle de la conscience, les seules aptes à nous rendre notre expérience du réel. Si la conscience de soi accompagne le

sentiment du vrai qui nous occupe, ce qui nous préoccupe, c'est-à-dire, l'anecdote, est un encombrement, là-même où on croit avoir affaire à soi. Pleurer sur soi c'est pleurer à rien. Rire de soi c'est rire pour rien.

À la suite de chacun des passages qui formaient une émission, j'ai senti le besoin d'ajouter ce que j'appelle une posture du texte et un poème. Sans doute pour que rien ne m'échappe et que tout puisse commencer. En écrivant les postures et les poèmes, facile à constater, mais phénomène quand même car à mon insu, les comme, mais et les et fuyaient. C'est donc comme dépourvue de moi que je peux écrire, que je peux être avec certitude. (JI: 9-10.)

Brossard crea —como Robbe-Grillet y Doubrovsky— una *escritura bio-gráfica* que se constituye en el momento mismo del acto escritural y que no existe fuera de éste. Se trata de una escritura que no está constituida por significados, sino por significantes que se multiplican y se cruzan, es una escritura que se encuentra más allá de la producción puramente lingüística y que está siempre estrechamente relacionada con la sensibilidad del cuerpo, del deseo y con tensiones internas:

j'ai reçu ta carte postale mon amour [...]

C'est sans doute ce que l'on nomme la tension amoureuse. Une tension qui vide de leur sens les mots que l'on pourrait prononcer. Je sais, dans ces moments, qu'il n'en est aucun qui puisse réellement signifier. Les mots deviennent alors des formes dans l'espace mental. Ils sont comme des signes qui dessinent la structure même de la tension. Ce son ces mots qui m'intéressent, ces mots qui, isolés ou regroupés n'ont des sens qu'à travers la forme éphémère que je puis entrevoir. Je ne parle ici d'organisation linguistique, je parle ici d'une forme énergétique qu'à moi il m'arrive de fantasmer en empruntant à deux catégories: les mots et la pensée. (JI: 21.)

El 'yo' empírico desaparece detrás de la lengua o se diluye en el lenguaje. Este día mencionado en la vida de Nicole Brossard se desvanece en signos imaginados: "Fragment de vie, d'œuvre: une journée dans la vie de Nicole Brossard" (JI: 26). Se trata pues de la representación de emociones pulsionales y no de un mimetismo de anécdotas, esto es, la lengua no acierta a contar una vida, más bien acierta a crear una unidad entre el yo y la escritura en la escritura:

Ce soir, j'écris mon journal mais je n'en comprends pas encore l'enjeu. Écrit-on son journal comme on dit je vais tout dire. Est-

ce suffisant? Et pourquoi le serait-ce? Certes, le monde commence avec nous. C'est bien sûr une illusion d'optique mais qui est de taille, d'une taille qui ne suffit pas à l'histoire et qui pourtant est la seule à partir de laquelle nous pouvons penser refaire le monde et prendre la mesure de notre existence; mesurer l'ampleur de nos désirs.

Penser pouvoir vivre en direct est la seule illusion par laquelle je trouve le courage et le plaisir d'écrire. Car toute vie de l'esprit s'énonce en différé peu importe que ce différé se calcule en micro-secondes ou en années-lumière. Penser pouvoir vivre en direct est une invention du 20^{ième} siècle, une sorte de nouveau roman à sensations fortes qui me laisse suspendue aux bruits de la fureur d'écrire. (JI: 31-32.)

De esta forma la autora es una proyección de un sujeto escribiente femenino, ella misma *escenifica* este acto que produce su deseo y la inspira a escribir una historia de amor. Brossard une siempre el cuerpo a la escritura llegando a ser dos elementos inseparables, uno es siempre el objeto del deseo del otro: "[...] refaire le monde ou l'imaginer, vécu en direct" (JI: 34). Es la inscripción del cuerpo y del deseo en la escritura, el cuerpo; cuerpo-deseo-escritura son una fuente de motivación recíproca:

Au fond de la salle, une jeune femme écrit. Je suis toujours fascinée par une femme qui écrit; je veux dire qui est là physiquement, réellement en train d'écrire. Je pourrais imaginer une histoire d'amour avec cette femme. Les corps travaillent à se survivre comme pour inscrire autrement l'intense animation qui les interroge dans leurs moindres gestes. (JI: 64-65.)

El amor erótico por la mujer es al mismo tiempo el amor erótico por la escritura, la escritura es cuerpo y el cuerpo escritura:

T'aimer n'est pas chose reposante. T'aimer c'est là un terme polysémique qui relève principalement du sens que l'on pourrait donner à tension et à concentration. T'aimer c'est écrire. Je ne puis faire cela distraitement ou nonchalamment. T'aimer et écrire sont quotidiens simultanément. Ce sont là deux termes indissociables; non pas que ton amour ou le mien me soit une source d'inspiration, mais parce que t'aimer et écrire relèvent de la même fonction mentale, du même circuit désirant. De la même économie. T'aimer, c'est penser avec ma peau tout ce que je suis, dans l'inédit et le recommencé des mots. Je t'aime me sert tout à la fois de conclusion et d'introduction. (JI: 73-74.)

Para Brossard el Diario es al fin superfluo, un monstruo, una perversión, ya que un autor es idéntico con el yo-escribiente, cada enunciación que el autor hace y se concretiza en escritura es una nota auto-bio-gráfica en el sentido de un Diario y por ello la autobiografía es una mera inscripción sónica sin comienzo ni fin:

Le mouvement perpétuel c'est entre vivre et écrire. À vrai dire c'est peut-être entre écrire et écrire. Vie privée, vie d'écriture. «Elle vivait de mots», dira-t-on un jour. À quoi peut donc bien servir un journal intime? Depuis quelques jours, je me rends bien compte que je suis plus attentive à ce que je fais, au rendez-vous que je prends, aux gens que je rencontre, aux événements auxquels je participe, comme s'il s'agissait d'assurer une continuité à ce journal. Je trouve cela pervers. L'enlèvement du sujet.

Une vie d'auteur est-elle une vie privée? Où et quand se termine la biographie? Peut-être la biographie n'est-elle que ce qui entoure le sujet écrivain, sorte de halo flou qui ressemble à l'enfance ou à la mort. (JI: 37.)

El *bios* no representa más que un objeto para la grafía, es la razón por la cual se trata en este caso de un fluido, de una oscilación de signos que tienen diversos referentes y que no representan —como en el caso de Robbe-Grillet— ninguna jerarquía, ni una verdad particularmente privilegiada, lo que conlleva a que los límites tradicionales entre autobiografía, Diario o ficción sean obsoletos:

Hier j'ai pensé que dans un atelier de création, il faudrait exiger au moins un exercice d'écriture avec les mots: fenêtre, tiroir et miroir. Après on verrait bien! Hier maman est morte, hier tout m'avale, hier Cuba coule en flammes, hier un texte qui commence ainsi. Hier, ante, hanté. Le passé me hante dans l'intimité du journal. Qu'est-ce que vous me voulez au juste? De la littérature qui n'en aurait pas l'air? De l'écriture qui n'en serait pas? Do you want me to look cute? Mémoires, autobiographie, journal, fiction. Oh!, bien sûr, il faut nuancer, mais c'est à qui de faire ce travail? (JI: 54-55.)

Uno de los problemas centrales que ve Brossard en la autobiografía tradicional, o en la forma del Diario, es que la no aprehensible realidad está llena de vacíos: “Il y a les blancs. Les blancs sont inévitables” (JI: 57). Son ‘blancs’ que Doubrovsky llama “trous de mémoire” (LB: 42 ss.) como vimos. Para ambos autores, pero también para Robbe-Grillet, que por ello traduce

los fragmentos a operadores, el vacío o la ausencia de la no-representación son parte de la realidad y de la ficción. 'Le vide' y 'le blanc' son constituyentes de la bio-grafía y por ello deben ser entendidos como la representación de la ausencia y del deseo infinito:

C'est par le blanc que nous amorçons la circonstance d'écriture comme pour entrer dans l'invisible de nos pensées. D'autres appellent blanc le vide qu'il nous faut remplir afin de s'initier à la société. Ou encore blanc, la vibrante luminosité qu'on finit un jour par décomposer dans le vif des couleurs anecdotiques. Blanc de l'absence, blanc de la somme. C'est toujours à recommencer, comme un jour certain que l'on observerait, jour férié, quand le monde est décousu autour de nous. (*Jl*: 57-58.)

De esta forma se mezclan las ideas y categorías binarias 'realidad' vs. 'ficción' mostrando que la famosa realidad es al mismo tiempo textualidad. Nos encontramos frente a una realidad que solamente existe textualmente porque solamente se puede transmitir como texto:

La réalité est une apparente certitude que le réel textuel déjoue. Ainsi lorsque je suis là paisiblement à me promener dans une ville, je n'interroge qu'un aspect de la réalité, qu'un aspect du texte, c'est-à-dire que j'interroge alors uniquement ma réponse à l'univers. (*Jl*: 69.)

La experiencia y el resumen de Brossard es que para ella la forma tradicional del Diario o de la autobiografía no representa una forma adecuada de escritura ya que exige de ella algo que ella no puede dar. En estas dos formas tradicionales se encuentra la imposición de la mimesis y de una diégesis con una estructura teleológica y todo eso se encuentra en diametral oposición a la forma fragmentaria de Brossard:

Le journal ne me suffit pas. Ne me convient pas. C'est une forme d'écriture qui exige trop de moi et pas assez de ce que je suis.

[...] la méthode. Ici, il n'y a pas de méthode. Je n'ai rien à démontrer. Je me montre tout simplement. Je me fais ma propre lecture à haute voix.

Je me suis toujours imaginée comme une équation en mouvement dans la nuit des temps, ondulante équation qui se rapproche, qui s'éloigne m'assignant au vertige et à l'équilibre, me convoquant à la félicité, à la recherche et

m'incitant à la conquête. J'aime m'approcher dangereusement des préjugés qui entourent les mots car cela m'oblige forcément à tout remettre en question: le provisoire et l'absolu. Le provisoire qui est moi dans ce journal, dans la vie et l'absolu qui est je suis. (JI: 74.)

Otro texto que es muy similar a *Journal intime* es *À tout regard* (ATR 1989). Aquí se trata de un texto altamente hermético y casi impenetrable donde Brossard elabora en forma magistral la interdependencia entre cuerpo, sexualidad, deseo y escritura y una diseminación incesante de la significación. Términos como “souffle” o “l'énergie de l'existence” son solamente perceptibles en la escritura, donde el deseo genera una diseminación de la significación y ésta a su vez “une faim de chair” que a su vez resulta de la relación “cor(p)text”:

une telle envie de chair un thème dans la lignée des passions
l'ensemble de la phrase subitement l'écran la civilisation puis
l'effet grandissant du silence ou des tourments en pente le
désir au tournant d'un mot ou des lèvres de lentes décisions
qui lient choisir le contraste parmi les métaphores du poème.
(ATR: 16.)

Tenemos una escritura rizomática con un estatus virtual del ‘yo’, se trata de una ‘escritura a la deriva’, sin punto de partida y de llegada, sin comienzo ni fin:

[...] manière de sens littéral rien qu'écrire la virtuelle
possibilité de briser la courbe des signes et de s'enrouler
d'instinct spirale d'un souffle sémantique autour de
l'événement (ATR: 23.)

En fin, en la escritura de Brossard tenemos permanentes pasajes y actos de translación que transgreden todo límite de clasificación genérica, como se da en *Le désert mauve* (1987). En ATR Brossard dice “il est dit”:

[...] la traduction a été au cœur de mes préoccupations. La traduction est un acte de passage par lequel une réalité devient tout à la fois autre et semblable. Qu'il s'agisse de passer de la réalité à la fiction par l'écriture ou de passer de la fiction à la réalité par la lecture ou de faire passer un texte d'une langue à l'autre, ma fascination pour l'acte de passage a toujours été au centre de mon questionnement littéraire et existentiel. (ATR: 84.)

La realidad del cuerpo y la ficción de la escritura se reúnen en una especie de correlación entre la lengua francesa e inglesa, pero también de la lengua italiana y española en el término ‘cortex’ (ATR: 88) o en el de ‘fiction culture’/‘cortext fiction culture’ (ATR: 92, 93). Además esta correlación se pone de manifiesto en el color ‘mauve’ y ‘malva rose’ de donde nace el ‘core text’ que se deja desplazar y reinjertar con diversos sentidos conduciendo a la superación de la poderosa clasificación binaria de masculino/femenino como el mal del patriarcado. La autora transgrede esta clasificación separando los términos ‘she’ o ‘elle’ en ‘s/he’ (101) y en ‘el/le’ (108) desenmascarando el patriarcado incluso dentro de términos femeninos.

3.2.2. Abdelkebir Khatibi: lo puro en lo impuro, la prostitución y lo andrógino

El filósofo, sociólogo, novelista y especialista en literatura magrebi-na Abdelkebir Khatibi (Marruecos, 1938) es autor de una inmensa, impresionante y cautivante obra que se compone de numerosas novelas, ensayos de crítica literaria y de teoría de la cultura. Khatibi es un intelectual y teórico de primer orden y representa una de las personalidades más excepcionales y brillantes del Magreb. A pesar de que su obra tiene un contexto totalmente diverso al de Brossard, existen algunos puntos en común en el nivel de las estrategias narrativas y estéticas como la reflexión sobre el acto de la escritura o la combinación virtuosa de cuerpo y escritura. Al mismo tiempo la obra de Khatibi se ocupa de ciertos epistemas fundamentales del mundo musulmán y cristiano, de Oriente y Occidente. Estos epistemas están estrechamente ligados en Khatibi a campos tales como la subjetividad, cuerpo, sexualidad y deseo (que comparte con Brossard) de una forma altamente innovadora en cuanto los reinterpreta y redefine sobre nuevas bases: una es aquella de la *diferancia* y de la *negociación* como se dan en la novela *Amour bilingue* (1983/1992) en los ensayos reunidos bajo el título *Maghreb pluriel* (1983). Otro rasgo común entre Brossard y Khatibi radica en la gran complejidad y en el hermetismo de su escritura que trascienden cualquier clasificación genérica y escapan a una lectura consumista.

En *Amour bilingue* (1983), Khatibi ilustra la hibridez como principio del ser, del cuerpo y de la lengua en el contexto de una noción de texto y ficción radicalmente deslimitada. Cuerpo y escritura no se encuentran aquí —como en Brossard— disociados el uno del otro, sino que son —como estrategias mediales y performativas— inseparables. Tenemos aquí una noción de textualidad que se encuentra en *El libro de arena* de Borges: “por-

que ni el libro ni la arena tienen comienzo y un fin” (1993: 184) y en “El jardín de senderos que se bifurcan” y que es practicada tanto por Borges como por Brossard. Los conceptos de ser, cuerpo y de cultura y escritura los formuló Khatibi por primera vez en textos escritos entre 1981 y 1983 y reunidos y publicados en el ya mencionado libro *Maghreb pluriel* (MP) en 1983.

Con *La mémoire tatouée* (1971/1979) Khatibi escribe un libro fundacional en un doble sentido: introduce algunos principios de su pensamiento posterior, por ejemplo, como los encontramos en *Amour bilingue* (1983), en *Maghreb pluriel* (1983) o en *Penser le Maghreb* (1993) e introduce un nuevo paradigma en el sentido que Khatibi contextualiza su argumentación por una parte en la tradición árabe-magrebina y por otra en la filosofía de Nietzsche y Heidegger que desemboca en la filosofía de Derrida y Foucault, entre otros. Con esta doble estrategia Khatibi supera una estructura binaria de un pensamiento dividido o fracturado por la oposición Oriente/Occidente, procedimiento que no solamente tiene consecuencias positivas en el contexto de la reflexión magrebina, sino también en la construcción de un pensamiento híbrido que se encuentra más allá de toda suerte de binarismo propio de la primera fase del debate postcolonial.

En *La mémoire tatouée* es un libro híbrido, una mezcla entre autobiografía (que según Khatibi es inherente a la escritura magrebina a causa de su doble condición cultural musulmana y francesa y de un francés con un estatus colonizado, posición que será luego retomada por Djébar en *Ces voix qui m'assiègent*, como luego veremos), ensayo, ficción e historia. Khatibi introduce y desarrolla ya aquí las estrategias de o figuras de la *pensée autre*, de la *double critique*, de *l'androgynie*; de la *langue maternelle*, del *corps* y de *l'hybridité*. Sus conceptos expresan a un nivel teórico la condición de Khatibi en tanto que individuo e intelectual. Este texto, después de la obra de Leiris, es la primera verdadera ‘nueva autobiografía’ como la definirá Robbe-Grillet el año 1985 y como la entendemos en el siguiente ensayo.

La fraîcheur mythique de cette rencontre avec l'Occident me ramène à la même image ondoyante de l'Autre, contradiction d'agression et d'amour. Adolescent, je voulais me définir dans l'écoute nostalgique du mythe initial. (LMT: 1971/1971: 23)

Se trata de un leitmotiv en su obra; su infancia, la sexualidad, la religión, lo andrógino, la cultura magrebina y francesa, sus iniciaciones en la sexualidad, la sociedad y en su vida de intelectual y escritor.

Los términos *mémoire* y *tatouée* se encuentran en una muy particular y productiva relación: mientras que la *mémoire* nos revela el mundo espiritual, psicológico, cognitivo y abstracto que se nos escapa a nuestras experiencias directas, la memoria que se encuentra en los vacíos y olvidos en la historia y en el tiempo: “Deux images se détachent de ma mémoire nomade, images légères et mouvantes comme la géométrie de l’hirondelle ou l’appel feutré du désir” (*La mémoire tatouée* 46) ; el ‘*tatouage*’ tiene una función plural, la de materializar, de hacer visible, de hacer accesible y transformar el recuerdo en signos tatuados que dejan infinitas trazas corporales y espirituales que se gravan como una marca incandescente sobre el cuerpo. *Pars pro toto* es la ‘circuncisión’ uno de los lugares privilegiados del tatuaje en cuanto se trata de una marca corporal, social, cultural y religiosa. Es aquí donde tenemos una conjunción entre signo y cuerpo, sexualidad y deseo, religiosidad y cultura. Dicho de otra forma, la circuncisión es una figura de la hibridez donde se inscriben fenómenos históricos, culturales, individuales milenarios. La circuncisión como tatuaje es un gran palimpsesto:

Ne crois-tu pas qu’on t’a élevé à la dignité du patriarche?
Epouse une, deux, trois, quatre femmes, et passe ! Hérite enfant,
hérite de ton père de ton père, la fêlure n’est pas mortelle.

[...]

Alors, pour toute mobilité, l’éclosion d’une fleur de sang,
tatouée entre les cuisses.

[...]

Dis: Allah est grand. Dis: nous ferons des ablutions de sang et
d’amour. (*La mémoire tatouée* 37-38)

La pluralidad y condensación del sentido que se encuentran inscritos en la memoria y que son visibilizados por el tatuaje se encuentran una vez más dentro del sistema de en el concepto de *bilingue* definido como “une écriture folle” (*La mémoire tatouée* 205) de un “corps imprononçable” (Ibíd.). Según Khatibi se trata de:

Deux langues en position hétérogènes travaillant d’une sur
l’autre, se chevauchant, se refoulant, se croisant selon un
soubassement différent de structure, de métaphysique, de
civilisation. (*La mémoire tatouée* 205).

Son dos lenguas que se configuran también como “un palimpseste [...], un double palimpseste perpétuel [...]” (ibíd.). El palimpsesto se encuentra construido sobre la base de la escritura, del cuerpo y de la memoria: “j’ai rêvé, l’autre nuit, que mon corps était des mots”; ibíd.), éste tiene la

función de un “*désert*”, en el sentido de una categoría rizomática siempre en expansión, proliferándose infinitamente:

Pensée du désert, écriture multipliant ses traces: plus de chemin,
plus de but, errance d'un fantôme – atteinte irrémédiable du
corps

La memoria tatauada de una diversidad de identidades y de lenguas es para Khatibi no solamente un fenómeno de *pidgin*, una “écriture de pidgin”, sino especialmente un fenómeno de “hybridisation de deux langues” de una cultura de pasajes, nómada, de una implosionante pluralidad, un fenómeno de enterritorialización y de territorialización, un proceso de ‘desprendimiento’ (*Entäußerung*), o como Khatibi lo formula, de “chizoglossia” (*La mémoire tatouée*: 211) o de descentración del Yo, un proceso que es capaz de deconstruir (o de “subvertir”) la cultura. Tenemos un tipo de pensamiento, de cultura y de identidad nómada, siempre en marcha, en camino, al fin migrante:

Ici l'hétérogénéité éclate: je suis partagé entre les deux rives de la Méditerranée. Passer, faire passer, être un passeur errant.
[...]
Quand j'écris en français, ma langue «maternelle» se me en retrait: *elle s'écrase*. Et entre au harem. Qui parle alors? Qui écrit?
(*La mémoire tatouée* 206)

Khatibi se sitúa en relación al pensamiento de la hibridez en una cadena (*Verweistkette*) de la ‘diferancia’ donde constantemente ruedan las diversas estructuras significantes que se encuentran siempre en oscilación entre el mundo árabe y el francés, entre lo propio y lo extraño formando toda una “topologie errante, schize, rêve androgyne, perte de l'identité —au seuil de la folie” (*La mémoire tatouée* 207), donde el cuerpo-escritura forman un “corps imprononçable, ni arabe, ni français, ni mort ni arabe, ni homme femme” (ibíd.).

En este contexto Khatibi habla también de “l'intersémiotique” (Ibíd. 208) como “transport l'un dans les autres et tout ensemble: le texte, la musique et le visuel —dans une mystique blanche du corps” (ibíd. 208), es decir, de la reunión autónoma de diversos sistemas semióticos en una estructura ‘x’ que en otros lugares hemos denominado ‘transmedialidad’ (de Toro 2004). Se trata de interacciones del cuerpo como cartografía multimedial privilegiada, fuente y punto de retorno de la historia, del saber y de la cultura.

Khatibi piensa, trabaja y escribe siempre en los intersticios, en las intersecciones “à partir de deux, de plusieurs pôles de civilisation” (ibíd.

210), se trata de “d’une pensée qui prendrait l’univers des êtres et des choses pour un palimpseste sans parchemin, jamais écrit —et par personne effacé — d’où qu’elle vienne” (ibíd.).

Khatibi tiene esa capacidad de a la cual se refiere Roland Barthes en su epílogo a *La mémoire tatouée*, de descentrar la cultura, de “nous permettre de saisir l’autre à partir de notre même” (ibíd: 215).

3.2.2.1. *La triple translación de una construcción magrebí del ser: ‘pensée autre’ y ‘double critique’*

En la tradición discursiva de Nietzsche, Heidegger, Blanchot y Derrida, Khatibi nos presenta magistralmente una concepción de la relación entre cultura y filosofía del lenguaje. Esta concepción reposa en dos nociones o conceptos categoriales: *pensée-autre* (1983: pp. 11-39) y *double critique* (ibíd.: pp. 43-112). El concepto de ‘pensée-autre’ es equivalente a mi concepto de ‘hibridez’ en el sentido de “diferancia como un acercamiento a una racionalidad otra de la historia, como una lógica del ‘suplemento’, del pliegue, del rodar de unidades culturales bajo la consideración de aspectos sincrónicos y diacrónicos [...] que no se pueden reducir a un solo origen cultural o étnico (A. de Toro 2003: 36-37). Se trata de estar dispuesto a pensar la “différence du soi et de l’autre” (MP: 12). Precisamente se trata de pensar y de vivir la diferencia frente a sí mismo y frente al otro, de vivirla como individuo con diversos ‘moi’ y diversas lenguas “à plusieurs pôles de civilisation; à plusieurs langues; à plusieurs élaborations technique et scientifique” (MP: 14). En relación con nuestro concepto de ‘altaridad’, la ‘double critique’ puede ser considerada como una *categoría operacional* de la diferencia para describir *encuentros heterogéneos concretos*. Se trata de una deconstrucción del sujeto y de la identidad tanto arábiga-musulmana como de una cristiana-occidental (MP: 47-49), lo que implica abandonar la idea de un sujeto puramente musulmán u occidental a favor de la construcción de una identidad magrebí caracterizada por la pluralidad. Este concepto de identidad se sitúa más allá de las dicotomías binarias totalizadoras y unificadoras donde se construye una nueva cartografía de lo que Brosard llama ‘blanc’ y Khatibi ‘pensée-dehors’:

D’une part, il faut écouter le Maghreb résonner dans sa pluralité (linguistique, culturelle, politique), et d’autre part, seul le dehors repensé, décentré, subverti, détourné de ses déterminations dominantes, peut nous éloigner des identités et des différences informulées [...] le dehors repensé. (MP: 39.)

Mas, en este caso, al contrario de Brossard, la problemática de la construcción del sujeto está triplemente agobiada: primero por la problemática de la aprehensión del 'yo' en la realidad (como han demostrado los casos de Robbe-Grillet y de Doubrovsky), luego por la ubicación del sujeto en la intersección entre Occidente y Oriente, entre el cristianismo y el islamismo, y finalmente por el pasado colonial:

C'est pourquoi lorsque nous dialoguons avec des pensée occidentales de la différence (celle de Nietzsche, de Heidegger, et parmi nos contemporains reproches, celle de Maurice Blanchot et de Jacques Derrida), nous prenons en compte non seulement leur style de pensée, mais aussi leur stratégie et leur machinerie de guerre, afin de les mettre au service de notre combat qui est, forcément, une autre conjuration de l'esprit, exigeant une décolonisation effective, une pensée concrète de la différence." (MP: 21.)

Dentro del contexto de la decolonización se presentan dos tareas. La primera:

[...] déconstruction du logocentrisme et de l'ethnocentrisme, cette parole de l'autosuffisance par excellence que l'Occident, en se développant, a développé sur le monde. (MP: 48),

y la segunda

[...] critique du savoir et des discours élaborés par les différentes sociétés du monde arabe sur elles-mêmes... savoir moins reproductif, et plus adaptés à leur différence réelle. (MP: 49.)

Por ello, 'se penser soi-même' significa al mismo tiempo 'pensar al otro', o puesto de otra forma, se trata de un acto de decolonización de sí mismo y del otro: "Se décoloniser serait l'autre nom de cette pensée-autre" (MP: 51). La identidad del Magreb como una cultura en las intersecciones o en los intersticios se puede formar tan sólo en los pasajes entre identidades, lenguas y culturas:

Il s'agit de poser expressément et systématiquement le problème du statut d'un discours empruntant à un héritage les ressources nécessaires à la déconstruction de cet héritage lui-même. (MP: 57.)

Cela veut toujours dire penser, vivre, agir et écrire aux bords variés et nomades:

[...] pensée-autre situer aux limites des [...] possibilités. Car, nous voulons décentrer en nous le savoir occidental, nous décentrer par rapport à ce centre, à cette origine que se donne l'Occident. (MP: 54.)

Éta es la razón por la cual la construcción del sujeto se presenta para Khatibi como un triple acto de translación de una 'double critique'. Así como Heidegger tradujo a los griegos, de la misma forma los musulmanes traducen a los griegos y a Occidente:

La philosophie arabe et grecque par essence [...] [...] n'a-t-on pas dit et redit [...] que la philosophie arabe [...] est grecque par essence [...]

[...] le Dieu d'Aristote est entré crûment que, par exemple, le Dieu d'Aristote est entré dans l'islam avant l'arrivée de celui-ci. La théologie de l'islam et son épistémè globale étaient précédées par Aristote qui leur préexiste. Cette théologie de l'islam serait-elle d'abord une *traduction*? La traduction en arabe du monothéisme abrahamique par l'intermédiaire du syriaque et du grec? [...]

L'islam qui est la métaphysique d'un dieu invisible a perdu le regard dans ce face-à-face avec les Grecs.

[...] dédoublement de Dieu dans la philosophie arabe ... les Arabes, en considérant la question de l'être selon leur *langue*, ont opéré une double traduction par l'intermédiaire du syriaque et du grec. Par cette double traduction, s'est renforcée une métaphysique du Texte. (MP: 21, 22, 23.)

Ce qu'il faut (devoir d'une pensée-autre), c'est élargir notre liberté de penser, introduire dans tout dialogue plusieurs leviers stratégiques: évacuer par exemple du discours les absolus de la théologie et du théocentrisme que enchaînent le temps, l'espace et l'édifice des sociétés maghrébines. (MP: 33.) [...]

Je ne vois pas, quelle histoire peut pratiquer un historien sinon celle des langages qui traduisent les faits, les événements et toutes les traces à déchiffrer. (MP: 35.)

Según Khatibi no existe otra forma de historia que contribuya a una identidad plural árabe: "je ne vois pas en conséquence l'utilité majeure de telles études sur l'identité et l'idéologie arabes" (ibíd.). Khatibi explica esta posición sobre la base del argumento que el Magreb se presenta como una

cartografía cultural, étnica, lingüística e históricamente múltiple y que por ello no puede ser reducida a una cultura, muy por el contrario, ésta resulta de una recodificación a través de las estrategias del ‘pensée autre’ y de la ‘double critique’. Se trata de mirar la propia cultura en un diálogo con otras. Jorge Luis Borges resume este tipo de relación en la constitución de lo local en diálogo con el mundo: “Criollismo pues, pero un criollismo que sea *conversador del mundo* y del yo, de Dios y de la muerte” (Borges 1926/1994: 14), y Khatibi:

D’une part, il faut écouter le Maghreb résonner dans sa pluralité (linguistique, culturelle, politique), et d’autre part, seul le dehors repensé, décentré, subverti, détourné de ses déterminations dominantes, peut nous éloigner des identités et des différences informulées [...] le dehors repensé. (MP: 39.)

Lo que debe tener lugar es una múltiple decolonización de conceptos tradicionales de nación, identidad y cultura así como de las ideas estereotipadas sobre Occidente y Oriente: “Se décoloniser serait l’autre nom de cette pensée-autre” (MP: 51). Se trata además de perlaborar la dicotomía ‘periferia’ vs. ‘centro’ para así poder inscribir la recodificación del pensamiento y de la lengua árabe en las culturas occidentales y orientales:

La double critique consiste à opposer à l’épistémè occidentale son dehors impensé tout en radicalisant la marge, non seulement dans une pensée en arabe, mais dans une pensée autre qui parle en langues, se mettant à l’écoute de toute parole —d’où qu’elle vienne.

Cette pensée autre, cet “encore innommable”, est peut-être une promesse, le signe d’un avenir dans un monde à transformer. (MP: 63.)

El resultado de las figuras conceptuales de la ‘double critique’ y de la ‘pensée autre’ se concretiza en aquella de ‘bilingüe’, no en un sentido bipolar de oposiciones, sino en el sentido de intersección: “le lieu de notre parole et de notre discours est un lieu duel par notre situation bilingue” (MP: 47). Lenguas, etnias y metafísicas son interdependientes:

[...] le savoir arabe actuel est une interférence conflictuelle entre deux épistémès dont l’une (l’occidentale) couvre l’autre; elle la restructure de l’intérieur, en la détachant de sa continuité historique. (MP: 58.)

Oui, mais le savoir arabe entretient une certaine autonomie, grâce à sa langue natale. De là sa possibilité de penser et de

penser l'autre en le traduisant, en le greffant en cette possibilité, ouvrant cette possibilité vers l'inconnu: le non-savoir à penser encore et encore entre deux ou plusieurs langues. Cette entrée à la mondialité par cette transformation de la langue arabe et probablement l'avenir de ce savoir, son accession à une parole ethnocentriste et d'autosuffisance. (MP: 59.)

Como para Brossard (a pesar de que para ella teóricamente hablando estos términos signifiquen otra cosa) y para Borges, el escritor, el científico y el intelectual representan para Khatibi traductores de epistemas y de culturas:

Le chercheur arabe devient essentiellement le traducteur [...] d'un ensemble de pensées et de sciences [...] (MP: 51)

[...] la traduction exige une pluralité de langues et de pensées qui s'y inscrivent. Et une pensée-autre, telle que nous l'envisageons, est une pensée en langues, une mondialisation traduisante des codes, des systèmes et de constellations de signes qui circulent dans le monde et au-dessus de lui (dans un sens non théologique). (MP: 59-60.)

Este concepto de hibridez en el sentido de la 'pensée-autre' como 'pensée en langues' y como "une mondialisation traduisante des codes, des systèmes et de constellations de signes qui circulent dans le monde et au-dessus de lui (dans un sens non théologique)" se basa en una "obligation de dialogue avec la globalité de l'épistémè occidentale et universelle". Semejante concepto de cultura escribe y reescribe perpetua y continuamente el concepto de identidad como algo siempre nuevo:

[...] non point selon un mouvement linéaire (évolutionniste ou autre), mais en tant que tissu de relation entre des séries d'événements qui tirent leur seule cohérence de notre mode de penser et d'impenser (cf. Nietzsche). (MP: 60.)

En la línea de la *Historie de la sexualité 1. La volonté de savoir*, de Michel Foucault, Khatibi conecta sus conceptos o estrategias de 'pensée-autre' y de 'double critique' con el deseo, el cuerpo y la sexualidad. Khatibi ve una necesidad cultural en la inclusión de estos aspectos ya que los considera como parte constitutiva de la tradición árabe-musulmana y de la cultura en general, y sostiene la opinión que estos aspectos han sido excluidos arbitrariamente y reducidos a una función patriarcal y familiar reproductiva en el contexto de un tipo de derecho, legislación y de una teología

dogmática que no se encuentra inscrita en la lengua. Por ello se hace necesaria una nueva lectura del Corán (Khatibi 1983: 150).

3.2.2.2. *'Pensée-autre'/'pensée en langues'. Diversidad de lenguas: literatura e identidad como laberinto lingüístico*

Para Khatibi —como para la mayoría de los autores magrebíes, particularmente para Ben Jelloun y Djébar— la lengua y la cultura del Magreb se definen como un sistema de multiplicidad que comprende el árabe clásico, el beréber, el español y el francés repartido en diversas regiones. De allí que exista una cultura de la multiplicidad que no necesita ser construida:

[...] nous, les Maghrébins, nous avons mis quatorze siècles pour apprendre la langue arabe [...], plus d'un siècle pour apprendre le français [...]; et depuis des temps immémoriaux, nous n'avons pas su écrire le berbère. C'est dire que le bilinguisme et le plurilinguisme ne sont pas, dans ces régions, des fait récents. Le paysage linguistique maghrébin est encore plurilingue: diglossie (entre l'arabe et le dialectal), le berbère, le français, l'espagnol au nord au sud du Maroc (MP: 179.)

De allí que la lengua materna árabe como la cultura árabe, el pensamiento y saber árabes se encuentran según Khatibi siempre inscritos en la lengua y literatura francófona magrebí como un palimpsesto:

La langue "maternelle" est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour [...] Ou se dessine la violence du texte, sinon dans ce chiasme, cette intersection, à vrai dire, irréconciliable? Encore faut-il en prendre acte, dans le texte même: assumer la langue française, oui pour y nommer cette faille et cette jouissance de l'étranger qui doit continuellement travailler à la marge, c'est-à-dire pour son seul compte, solitairement. (MP: 179.)

Este acto de *translatio* tiene sus límites a raíz de un 'resto' irreducible e intraducible que es lo que constituye la hibridez como una figura conceptual estratégica del pensamiento que Khatibi describe basándose en *Talismano* de Meddeb. El concepto de hibridez no implica adaptación, sumisión o confrontación, sino que se trata de una recodificación mutua, ple-

na de tensiones, se trata de un “tercer espacio”, de una tercera cultura, de una tercera identidad:

[...] la langue dite étrangère ne vient pas s'ajouter à l'autre, ni opérer avec elle une pure juxtaposition: chacune fait signe à l'autre, l'appelle à se maintenir comme dehors. Dehors contre dehors, cette étrangeté: ce que désire une langue (si j'ose parler ainsi) c'est d'être singulière, irréductible, rigoureusement autre. Je pense [...] que la traduction opère selon cette intraitabilité, cette distanciation sans cesse reculée et disruptive. (MP: 186.)

La formación lingüística como la construcción de la historia y del sujeto se basan en un discurso sobre discursos, de códigos y escritura, de grafía, de creación y diseminación. En este contexto el escritor árabe es a la vez simultáneamente sujeto y objeto, es punto de partida y resultado de su escritura y de la hibridez:

Et, en effet, toute cette littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. [...] il s'agit d'un récit qui *parle en langues* (MP: 186.)

[...] l'écrivain arabe de langue française est l'effet littéraire de cette double transformation, de cette perturbation. (MP: 187.)

La escenificación de lo cotidiano, del cuerpo, de la oralidad y de la memoria juega un rol ontológico y primordial que comienza con el infante que vive en dos mundos, experiencia que se continúa como adulto,

La langue dite maternelle est inaugurale corporellement, elle initie au dire du non-dit de la confusion avec le corps de la mère, et de ce fait, il initie à ce qui ne pourra s'effacer dans aucune autre langue apprise, même si ce parler inaugural tombe en ruine et en lambeaux. (MP: 191.)

En este devenir se utilizan el francés o el árabe como construcciones posibles (MP: 188; 199). Textualidad, sentido e identidad no son más que productos en el vacío de una página, en lo blanco de la página como una historia jamás escrita o como una historia que se escribe permanentemente. “[...] une histoire de palimpseste, de ce qui se travaille en quelque sorte sous la page blanche, l'effacement qui jaillit de sa trace” (MP: 202), es lo que Khatibi llama “écriture blanche et vide” (ibíd.) y que describe como el resultado de lenguas castradas (“langue castrée”, ibíd.) y de cuerpos maltra-

tados (“corps morcelé”, ibíd.). La sintaxis híbrida como la creación de sentido se encuentra en una relación de equivalencia con el cuerpo maltratado: “La syntaxe serait la ponctuation du corps morcelé” (ibíd.). Según Khatibi, el texto o la identidad serán escritos e inscritos por diversos textos y por diversas identidades en un constante proceso de traducción: “Texte idéal: L’extraordinaire serait d’écrire en quelque sorte à plusieurs mains, à plusieurs langues dans un texte qui ne soit qu’une perpétuelle traduction” (MP: 205).

3.2.2.3. *Amour bilingue o la imposibilidad de localizar la existencia: escritura del cuerpo como campo rizomático del deseo —las figuras del mar, de lo andrógino como diferencia y multiplicidad*

En *Amour bilingue* (AB) Khatibi muestra cómo funciona el acto de la translación, basándose en un locutor que va cambiando entre la primera y la tercera persona. AB es un texto donde las figuras del mar y de las olas como así también el movimiento del ir y venir del agua representan una alegoría de la estructura del texto mismo, de identidades, de enlaces, de un acto escritural infinito, de una perpetua diseminación y de un permanente suplemento: “La mer s’était retirée doucement, sans grand bruit [...] un frisson violent le saisit. Ah, se dit-il, tout texte devrait être sans appel: il est sans appel” (AB: 9ss). El mar y la lengua —aquella del locutor en primera persona— son marcadas por el amor y por el nomadismo: “Ce qu’il aimait dans la mer, c’était cette antique idée de l’errance, qui retenait, dans ses plis, sa folie de la langue” (AB: 52).

A la lengua árabe materna del ‘yo’ y de su voz se suma la lengua francesa como una “langue étrangère” (AB: 10) que tiene el rol principal. No se trata de un narrador en un sentido tradicional, se trata en el mejor caso de un transmisor, de un flujo discursivo, de una voz en primera persona casi alucinatoria “Tu vivais en hallucinée dédoublée par la bi-langue, qui me déliait de tes étreintes” (AB: 25). Es una voz que nace de una situación soñolienta de procesos de la conciencia o más bien de estados síquicos. En este contexto es imposible hablar de recuerdos en el sentido tradicional.

La división que aparece aquí se encuentra simultáneamente en una lengua materna de origen inscrita en la palabra *kalma* (por dar sólo un ejemplo entre muchos otros). En su forma erudita esta palabra significa “kalima” lo que hace posible y provoca una cadena infinita de diminutivos tales como “klima”.

La voz del texto considera los dos aspectos, esto es, la infinita significación en las dos lenguas como así también la interdependencia de las dos lenguas en el proceso de la construcción de un texto como “fragments de mots, onomatopées, phrases en guirlandes, enlacées à mort: indéchiffrables” (AB: 10). Este saber y experiencia que resultan de la lengua como construcción híbrida irreducible de una semiosis que percibe y formula la voz del texto como algo andrógino. La experiencia se encuentra relacionada a la lengua, a la textualidad, al amor y al cuerpo: “il croyait s’expliquer sa lancinante de l’androgynie, aimant, désaimant sous le coup des mêmes charmes” (AB: 10).

El locutor se encuentra entre-dos-lenguas que oscilan constantemente: “Je suis, se disait-il, un milieu entre deux langues: plus je vais au milieu, plus je m’en éloigne” (AB: 10-11). Por ello debemos hablar de enunciaciones en la lengua que no pueden ser determinadas, sino muy por el contrario, son producidas siempre en forma nueva en un entre-espacio y que son transmitidas o transportadas no tanto por un ‘yo’, sino por una textualidad autogenerativa, esto es, por una productividad autorreferencial, fenómeno que se hace visible cuando la voz del texto pretende que: “La langue n’appartient à personne, elle appartient à personne et sur personne, je ne sais rien” (AB: 11). El “yo” permanece extraño frente a toda lengua,

N’avais-je pas grandi, dans ma langue maternelle, comme un enfant adoptif? D’adoption en adoption, je croyais naître de la langue même. [...] La bi-langue [...] que toute langue soit bilingue!

[...] Je me retrouvais étranger dans ma langue natale, et toi dans la tienne. (AB: 11; 92),

porque una palabra implica siempre una serie infinita de significaciones y de textualidades: “Un mot: déjà deux: déjà un récit” (AB: 11). Además, se adjunta el hecho de la zanja entre oralidad y escritura envuelta por la tradición oral árabe del narrador que juega un rol central en Marruecos (cfr. también *L’enfant de sable* de Ben Jelloun) y la tradición escrita francesa. De esta forma la creación de sentido se funda por una parte en la disonancia y en la disociación entre oralidad y escritura como así también en la independencia del sujeto y de la pluralidad de la significación del sistema del lenguaje. Por otra parte tenemos el fenómeno que el locutor que habla en la lengua del otro —que significa el otro en sentido colonial— se transforma parcialmente en ese otro, pero no completamente. Se trata, pues, de un complejo proceso de ‘mimicra’ que se expresa en la diferencia (lo cual es válido para el actante y para el acto de comunicación). No se trata de la “adopción” de la

lengua del otro que lleva a la adopción de una nueva identidad: “Le mimétisme donne à voir quelque chose en tant qu’il est distinct de ce qu’on pourrait appeler un lui-même qui est derrière” (Lacan 1964/1973: 92).

Por ello no debemos entender *AB* como la tentativa de construir una identidad, lo cual no es posible por la inestabilidad de la lengua, pero además por la demostración de un infinito proceso escritural que disemina siempre en forma nueva el sentido. Este proceso, que está ligado a un deseo doloroso, no es otra cosa que la consecuencia de la ausencia de representación fija, proceso que se describe como “a la deriva” (*AB*: 13), como “errar” (*AB*: 14) o “permutación permanente”:

[...] ici, deux langages et une diglossie, scène de ses transcriptions. Il avait appris que toute langue est bilingue, oscillant entre le passage oral et un autre, qui s’affirme et se détruit dans l’incommunicable.

[...] Pour lui parler, il était traduit lui-même par un double mouvement: du parler maternel à l’étranger, et de l’étranger en étranger en se métamorphosant, dieu sait pour quelles extravagances. (*AB*: 27)

Este “double mouvement” se presenta para la voz textual como una “aventure extraordinaire” (*AB*: 35) en el sentido de un triunfo o de una mutación entre una lengua y otra. Este ‘double mouvement’ aparece en la voz textual como un deseo continuo, como una translación continua de la diferencia donde las lenguas se revelan ser fragmentos sin origen: “Je ne découvris aucun langage total, aucune origine commune” (ibíd.).

3.2.2.4. *El cuerpo como intersticio fragmentario cultural y medial de la representación*

La ambivalencia lingüística, cultural e identitaria ya descrita produce una ausencia de significación ya que sus significados nunca desembocan o no producen nunca uno determinado. Esta descomposición de la significación, esta grieta o hendidura, esta multiplicidad de pliegues y repliegues en un pronombre ambivalente ‘ella’ se postula como lengua materna (“langue maternelle”) y como bi-lengua (“bi-langue”) y como mujer y amante (“mère/amante”), como mar (“mere”) y prostitución (“prostitution”): “C’était cette étrangeté qu’elle léguait son corps” (*AB*: 24). Esta extrañeza va de cabeza a un vertiginoso abismo, esta extrañeza es hermafrodita, a la vez una descomposición y una construcción, de la misma forma en que Brossard ha dividido la construcción gramatical de ‘el/le’, por una parte en pronombre mascu-

lino español ‘el’ y por otra en un masculino francés ‘le’. Mientras que en el caso de Brossard se trata de desenmascarar el sistema patriarcal incluso en estructuras femeninas, en el caso de Khatibi se trata de describir lo andrógino:

Peut-être aimait-il en elle deux femmes, celle qui vivait dans leur langue commune, et l’autre, cette autre qu’il habitait dans la bi-langue [...] Qu’elle fût cet abîme entre lui et lui dans leur langue commune? (AB: 26, 27)

[...] Et malade de ma langue maternelle (AB: 102.)

Las figuras conceptuales de la prostitución, aquellas de la poligamia y de lo andrógino representan la pluralidad del cuerpo el ‘cuerpo-escritura’ (‘Körperschrift’ / ‘corps-écriture’) y al mismo tiempo representan una especie de Babel cultural y lingüística. Estas figuras conceptuales tienen que ver con nomadismo y contaminación y con la construcción de la multiplicidad. Como la lengua y así también el LIBRO (aquí no solamente significa el *Corán*, sino a la vez la tradición literaria; vid. más adelante) son además el cuerpo y el cuerpo-escritura intraducibles e infinitos:

La prostitution et la polygamie étaient, pourtant, desenmascarar el son royaume, son harem natals. Harem (Harîm), “harâm” (sacré, interdit) (AB: 29)

[...] Mais la prostitution avait maintenu en lui une terrible violence cachée, le dévastant lentement. Prostituer une femme, oui, et prostituer une nomination: voici le saut de la pensée.

[...] Traduire l’impure dans le pur, la prostitution dans l’androgynie, était une aventure, qui exigeait d’être vécu sans aucune réserve. (AB: 30)

[...] quelle confusion des langues, mon ami! Et tu fréquentais une prostituée enceinte! (AB: 82)

Por una parte la prostitución (o la poligamia o lo andrógino) debe ser comprendida como una alegoría de la diseminación de la significación. En el sentido de una figura estructural debe ser considerada en relación con pasajes de contaminación, nomadismo y rizoma (recordamos los términos de ‘dérive’, ‘errance’, ‘Babel’). ‘Ella’ significa una búsqueda como excursión entre o migración a diversos mundos, sistemas del conocimiento y experiencias. Por otra parte ‘harem’ corresponde en este caso a un resto ‘intraducible’ y a lo ‘innombrable’, a lo impenetrable y a los misterios, al aislamiento,

en fin, a lo sacro. También la figura de la homosexualidad representa la pluralidad de la lengua —homosexualidad como *deslimitación* infinita:

Je me disais secrètement tout en l'acceptant pour les deux sexes: il m'est nécessaire d'avoir plusieurs femmes sous la main; lorsque j'en perds une, il y a toujours [...] Ce calcul déloyal et inepte me paraissait, néanmoins, d'un intérêt épisodiquement sûr. Les satisfaire toutes? Ah, je le voulais, j'en jubilais. Redevenir chaste, et par contre-coup, retomber dans la prostitution (AB: 86.)

Un jour —et c'est récent— il aime une femme, changea de sexe. Un sexe dans le sexe circoncis, sexe à double langue, comme un serpent. De son anus, émergeait la figure d'un dieu invisible. Il fut violé alors par sa langue étrangère. Jeté à terre, il souffrait atrocement. Mais —sensation bizarre— il était derrière son violeur, non pas à son tour le pénétrant, mais il était pénétré par la jouissance de la langue —son homosexualité fichée dans les dictionnaires du monde entier. (AB: 55.)

Tanto el cuerpo, la sexualidad y el deseo como la lengua, la literatura y el acto de escritura crean una superficie con una estructura común que conforma el 'bi-'. Todas estas categorías están relacionadas de manera inseparable con la diferencia. Nos encontramos enfrente de una "syntaxe du corps" (AB: 19) que —sobre la base de una serie de enunciaciones y de nociones— conduce a dos campos a la misma vez. Así las enunciaciones de 'plusieurs femmes sous la main; lorsque j'en perds une' / 'sexe à double langue' / 'comme un serpent' se refieren al paso de una lengua a la otra, pero también de un mundo a otro, al del deseo del uno al deseo del otro. Esto equivale a un proceso rizomático e híbrido de la diferencia, esto es, de la diferencia y así también de la pluralidad cultural y lingüística de la identidad, una pluralidad de la identidad que se inscribe en ese proceso y es resultado de éste. La noción 'Il fut violé alors par sa langue étrangère' indica que el uno se embarca en la lengua del otro, en la del colonizador que juega un rol de violador: "il était derrière son violeur, non pas à son tour le pénétrant". Pero el colonizador se embarca al mismo tiempo en el juego a la vez doloroso y placentero del plurilingüismo (que no debe ser confundido con el acto mismo de violar; ¿o quizás sí?): "mais il était pénétré par la jouissance de la langue". La práctica homosexual se revela como una especie de diccionario universal: "son homosexualité fichée dans les dictionnaires du monde entier".

Estos conceptos nómadas coinciden con aquellas fórmulas de Roland Barthes en *Le plaisir du texte* tales como “langage tapissé de peau” o “la volupté des voyelles” o en fin como “stéréophonie de la chaire profonde”:

A dire ce mot, à le répéter, comme un baiser de souffle qui vibre encore dans le pharynx, souffle régulier, sans déchirure, mais extase vocal, un appel euphorique, à lui seul un chant, infiniment chuchoté à l'absent aimé. (Barthes 1973: 14.)

La lucha por la lengua, la imposibilidad de la estabilidad de la significación, la tematización de la ausencia del significado y de su representación, la imposibilidad de su posicionamiento produce una situación de profunda carencia que se manifiesta en la expresión de “jalousie [...] immense” (AB: 64) y que agota y desmoraliza al locutor: “plus il se consumait dans la jalousie” (AB: 65), “en ceci, je ne suis jaloux que de mes amours à la langue” (AB: 71). Se trata pues de una doble pasión: por la lengua y por su sujeto transmisor, esto es, por un amante que se desliza y sustrae permanentemente. Nos encontramos frente a una *sensualización*, erotización y *sexualización* de la lengua, y al revés, de la semiotización o *escrituralización* de la *sensualización*, erotización y *sexualización*. Expuesto de otra forma: tenemos una transformación y preelaboración de la escritura como cuerpo y del cuerpo como escritura: *corps-écriture/Körperschrift*:

Aimer un être, c'est aimer son corps et sa langue. Et il voulait, non pas épouser la langue elle-même (il en était un avorton), mais sceller définitivement toute rencontre dans la volupté de la langue. (29.)

Comprendemos esta relación como una estrategia de la altaridad que llega hasta el límite de lo expresable, digamos que se encuentra *mapeando las orillas*, documenta, incluye y excluye las orillas. ‘Jalousie’ como la cartografía ‘corps’ son otros dos términos para describir la hibridez:

La langue m'a donné à la totalité des mots, la bi-langue à leur division en moi: amour, jalousie, désastre. Ce récit, je l'avoue, me cherche et m'aime plus que je n'aurais pensé.
[...] C'était si excentrique. La dilapidation de son corps, autrefois si préoccupé par la séduction permanente, suivait maintenant un développement d'hydre. (AB: 73; 121.)

El *pliege* que resulta de la escritura representa la fuente de una hibridez fundamental. Aquella —que siguiendo a Bhabha— consideramos

como una realidad ontológica y antropológica. Por ello la pluralidad de la lengua, de la mujer, del eros, del ‘bi’ se transforman en el verdadero *personaje* del texto: “la transformant en une femme: un personnage du roman” (AB: 29). Este ‘personaje’ seduce al locutor, es a la vez el motivo de sus reflexiones, frente al ‘personaje’ el locutor está desvalido y lo mantiene en una permanente carencia:

J’aurais donc parlé dans l’abîme de ce récit, si bien qu’elle fut irrésistiblement ce personnage de roman qui m’avait si merveilleusement séduit.

[...] En ceci, je ne suis jaloux que de mes amours à la langue.

(AB: 71.)

En una narración donde el locutor es solamente una voz de la escritura, es la lengua misma, “la langue elle-même [qui] était jalouse” (AB: 77), que marca la ausencia del sentido: “Elle nous attirait vers une complète absence, une déréalisation de notre relation”. (ibíd.). La escritura doble representa un *abîme* o *vertige* del camino:

La bi-langue sépare, rythme la séparation, alors que toute unité est depuis toujours inhabitée. La bi-langue! La bi-langue! Elle-même, un personnage de ce récit, poursuivant sa quête intercontinentale, au-delà de mes traductions. L’étrangère que tu fus, que tu es dans ma langue, sera la même dans la sienne, un peu plus, un peu moins que mon amour pour toi. (AB: 109.)

Esta hibridez fundamental se encuentra localizada en la historia de su país y en su propia biografía, esto es, desde el momento de su nacimiento. El locutor cuestiona que desde 1830, es decir, desde la invasión y ocupación de Argelia, los franceses “crean” hablar árabe y los árabes francés, lo cual no es exactamente el caso, más bien se ha producido un fenómeno de ambivalencia marcado por el rodar y por los desplazamientos del término “sîn” que en beréber significa el número dos y en árabe una letra sagrada del *Corán* que conduce a la niñez del locutor: “Il pensait à la parole superstieuse de son enfance, de sa mère illettrée et c’est lui qui lui donna ses lettres de créance” (AB: 51); a una niñez que ha sido encubierta por el francés: “a langue françaises aura été, pour moi, cette passion de l’intraduisible” (AB: 73). La marca bilingual de un niño que ha crecido con diversas lenguas, identidades y culturas y quien debe buscarse y construirse un territorio en los intersticios ya que pertenece a ambos sistemas culturales: “Qu’est-ce qu’un enfant bilingue? Question de la rencontre croisée de la généalogie bifide, du double nom et du double infini, folie de la langue,

lorsque le couple tombe en s'abîmant" (ibíd.: 77). Cuerpo, sexualidad, lengua, escritura, literatura y cultura constituyen un gran palimpsesto, una cartografía que no se basan ni en 'puntos' ni en 'rayas' (AB: 84) —como dice el locutor respecto de un poema de un autor de Caracas—, ya que los primeros conducen a una calle sin salida y las segundas representan un obstáculo de paso. Frente a esta estructura se encuentra un mundo abierto (ibíd.).

El cuerpo funciona como un libro. Como el LIBRO de los libros, lo que se refiere en una primera instancia al *Corán* —como habíamos indicado. El *Corán* como un libro sagrado es desacralizado a favor de un deseante 'cuerpo-escritura': mientras el *Corán* ha sido escrito por una mano divina apoyado por un ángel, por

Paroles qui lui demeurait incompressibles, scellées sur son cœur en prière, à la faveur de ce souffle descendu du ciel et épelée par un ange.

[...] Il s'initiait à la lecture par l'autorité du Nom et de l'Unique.

[...] Il gravit les marches du Livre. (Ibíd.: 44.)

Ese 'cuerpo-escritura' es escrito en *Amour bilingue* (AB) por una infinita textualidad del deseo. La difusión del Libro de los Libros lo transforma en un libro "múltiple" (AB: 44) que experimenta una infinita proliferación sobre la base de una exégesis textual, que Khatibi denomina "la trace de ses fictions" y que al locutor le permite hablar y escribir "hors du Livre", esto es, más allá del dualismo, que solamente se puede perlaborar a través de una repetición deconstruccionista y de un rodar de sentido ("Récit à rebours", "Le Livre avait fait naufrage", AB: 45). El procedimiento deconstruccionista y la repetición representan una re-marcación de la diferencia, la diseminación y desplazamiento de la trinidad cristiana contra la que se polemiza en el *Corán* ('la divinación de Cristo'), la cual también se encuentra en la presencia de Dios como Logos, el Arcángel Gabriel como el ayudante y buen espíritu de Mahoma y por el profeta mismo. Es una polémica que divide al mundo en creyentes y no creyentes. El locutor del Libro toma la función de At-Tabari, de uno de los grandes compiladores e intérpretes del *Corán*. Con ello se inicia una infinita diseminación (comparable a aquella del descubrimiento de la enciclopedia secreta de Tlön en la narración de Borges de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius")⁹: esta diseminación *desplaza* binaridades y

⁹ "El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el "hallazgo". Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpressiones autorizadas y reimpressiones piráticas de la Obra Mayor de los hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra" (OC: 1939-1944/1989, I: 442).

posiciones en un Libro de los Libros ya no más sacro, sino que representa la infinita contra-y re-escritura, esto es: no polisemia de lo mismo, sino diseminación que *deslimita* la relación entre significado, significante y referente produciendo semánticamente un “cuarto término” que se encuentra más allá de la comunicación habitual, en un tercer espacio: “L’écriture de tel récit n’appartient ni au dedans ni au dehors du triangle, ce dont on n’a pas fini de mesurer les conséquences [...]” nos dice Derrida (1972: 36). Tampoco el *Corán* puede ya entenderse como Logos a raíz de su multiplicación y exégesis: el *Corán* se transforma en una dinámica “trace”.

Por ello, Khatibi habla de un “Récit à rebours” que siempre comienza desde un punto cero (“recommence ton récit —au cœur de la folie” (Khatibi AB.: 45), es un “hors du Livre” (ibíd.) como

[...] une expérience nouvelle, qui inspirait son corps par un ébranlement nerveux, une densité hallucinante. Il s’opposait à lui-même, se détruisait dans la fin du Livre, au-delà de tout texte, dans l’insolence d’une vérité folle. (AB: 45.)

La diseminación inicia la hendidura y los pliegues de la lengua, en localidad, sin temporalización. En consecuencia se transforma El Libro, o la escritura, en un buque naufragado (“Le Livre avait fait naufrage”, AB.: 45), en un “déserts” y en una “vérités sans fondement”. El desierto representa un “livre blanc”, que alude a una historia que ya no existe, donde un fragmento sucede a otro y así *ad libitum* hasta la disolución del concepto o de la idea del ‘libro’. Con ello Khatibi se distancia de una tradición cultural tribal o nacional sin por ello dejarse acaparar por otra. El movimiento de la textualidad se compara con la marea del mar, con las migraciones o pasajes de un territorio a otro, de un cuerpo a otro, de un sexo a otro. En este lugar ambivalente que corresponde a un libro de páginas blancas, a un desierto, nace *Amour bilingue*, lo que el locutor le revela al lector en una grandiosa ‘mise en abyme’. Él pone su Libro fuera de una tradición determinada, más allá de cualquier mimesis y de una significación prefigurada. El locutor comienza a escribir (re-escribir) como el profeta, palabra por palabra (AB: 46.)

3.3. Rachid Boudjedra: medialización y escenificación de la percepción y memoria en el contexto de historias particulares y colectivas

La prise de Gibraltar (LPdG 1986) es híbrida a partir de su construcción. Se trata de un texto escrito originalmente en árabe y luego traducido al francés por Antoine Moussali en un trabajo conjunto con el autor. Este

origen corresponde a su vez a la estructura híbrida de la novela y refleja por otra parte el empleo de diversas medialidades y tipos de textos: ficción, historiografía, miniaturas, cuerpo (Tarik), superposiciones de la cultura beréber, andaluza, árabe y francesa como así también la representación de guerras, invasiones, subyugación, triunfos y derrotas.

Al comienzo se encuentra el color amarillo y al final la escritura que surge de este color: así podemos resumir en la forma más simple y general la estructura de esta novela. En el nivel de la narración tenemos un cronista en tercera persona y dos narradores en primera persona, los amigos de juventud, Tarik (un médico y personaje central de la novela) y Kamel (un arquitecto). A estos dos amigos pertenece también Chems-Eddine, un primo de Tarik. Todos ellos se conocieron en la escuela del Corán, comparten el tiempo de su juventud y viven juntos la guerra de Argelia. Además tenemos diversos campos generales relacionados con diversos objetos, tales como:

- una grúa amarilla en una construcción delante del consultorio en la clínica donde trabaja Tarik;
- una miniatura de Wasity, que pretende (según la interpretación del padre de Tarik) representar a Tarik ibn Ziad con diez guerreros beréber inmediatamente antes de cruzar el estrecho de Gibraltar¹⁰;
- las palabras que el líder berber o visigodo Tarik ibn Ziad les dirige a sus soldados antes de la travesía de Gibraltar y la narración de su “historia de la invasión”;
- un fragmento de un libro de historia de Ibn Khaldoun, *L'Histoire des Arabes et des Berbères*, Vol. VI, pág. 432, que completa la representación de la miniatura (según el padre de Tarik);
- las narraciones de la familia de Tarik, de la escuela del Corán, del padre, de la madre y del tío de Tarik, Hocin;
- la guerra de Argelia;
- un prospecto turístico de Gibraltar a donde Tarik y Kamel quieren ir para ver si encuentran vestigios del pasado.

Estas narraciones tan diversas sostienen una multiplicidad de relaciones que se desarrollan como una red de motivos (una especie de ‘*thèmes générateurs*’) que retornan en forma igual, similar, variada, resumida o ampliada. Todos estos motivos son entrelazados por una pregunta: ¿quién

¹⁰ Yahya ibn Mahmud Al-Wasiti vivió, al parecer, de 1210 a 1278. En todo caso su trabajo se ubica en el siglo XIII en Iraq y es uno de los más reputados pintores e ilustrador de la Escuela de Bagdad bajo Maqamat Al-Hariri donde se empleaban técnicas y estilos turco-cristianos. Su arte era considerado revolucionario y representante del sincretismo artístico islámico.

soy, a dónde pertenezco, cuánto vale la tradición en el presente, qué rol juega la historia para la construcción de una identidad nacional e individual? Estas preguntas y sus posibles respuestas son motivadas por la grúa amarilla, que se mueve en forma mecánica y uniforme y deja vagar la mirada del observador (de Tarik y del lector) como en *cámara lenta* sobre la superficie que constituye el cielo. Las líneas que la grúa dibuja en el cielo representan alegóricamente los fragmentos de la memoria, pensamientos, emociones, percepciones del narrador Tarik:

Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air [...]. Le bras de la grue donnant l'impression donc, qu'il baigne carrément dans cette sorte de tissu céleste, de cet azur emberlificoté; le décomposant, pour ainsi dire, en carré, rectangles, losanges, cercles, etc.; y dessinant de grands mouvements amples, mécaniques, répétitifs et identiques; surtout! Jaune donc. Puis jaunâtre. Puis jaune, à nouveau! [...] Passages incessants et répétés donc [...].

Alors que l'élément fixe de la grue donne l'impression d'être attaché, comme entravé, comme obligé de rester immobile éternellement, encordelé, ficelé, alourdi par les câbles, les contrepoids et les attaches, sorte de racines profondément enfoncées dans le sol. (LPdG: 11 ss.)

Mais —en réalité— il ne s'agit là que d'un magma d'impressions mentales qui rappellent le froissement des tissus en soie ou en satin lorsqu'on les palpe avec les doigts. (LPdG: 13.)

Estas impresiones son las que conducen luego a un mundo de recuerdos y de vivencias. El brazo de la grúa divide el cielo a pesar de sus movimientos mecánicos y uniformes en diversos campos donde van cambiando el matiz de los colores. Los movimientos de la grúa no son por esto tan sólo la motivación de diversas formaciones celestes, sino que corresponden a la narración iterativa del narrador y a su intento de determinar su identidad y de resistirse a aceptar un concepto normativo de tradición y tradicional de historia lo cual se manifiesta en su gesto narrativo y en la estructura del texto. Por medio del color amarillo, el narrador de la grúa pasa, por ejemplo, al color amarillento de la miniatura:

Jaune ... Comme si elle —la grue— [...] Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs [...]. Jaunes donc ces chevaux en arrêt devant le Détroit. Ou plutôt en majorité jaunes. (LPdG: 14.)

[...] restait là fasciné par les oiseaux clairement découpés maintenant sur la tête du ciel [...] drôlement et acrobatiquement perchés sur leurs pattes fragiles et rosâtres avec une sorte de frissons [...]. Quand aux pattes des chevaux que l'on voit sur la miniature de Wasity elles donnent l'impression à celui qui les regarde qu'elles sont en mouvement et tout à fait immobiles à la fois. (*LPdG*: 140),

o al color amarillo de la tiza con la cual Chems-Eddine (el primo de Tarik) escribe los ataques contra los franceses en los muros de la terraza de su casa (*LPdG*: 61):

N'ayant jamais oublié la nostalgie de ses doigts portant les traces de la craie jaune de la même couleur donc que celle de toutes ces grues [...] de la même couleur —aussi— que ces chevaux représentés sur la miniature de Wasity. (*LPdG*: 41.)

De esta forma le es posible al padre de Tarik explícitamente y al narrador implícitamente poner en relación la miniatura persa (de 243 x 261 mm) “Les cavaliers avant le défilé”, pintada por Al Wasity 1237 (= año 634 de la Hégira) que representa un grupo de caballeros musulmanes, con la historia



de Tarik ibn Ziad que cruza Gibraltar y con el nombre de su hijo Tarik. Así transforma arbitrariamente esta miniatura que nada tiene que ver con el cruce de los musulmanes a la Península Ibérica en el motivo de la Invasión (14 ss.), ya que la miniatura fue pintada 500 años más tarde. Esta miniatura se encontraba en la infancia de Tarik en la oficina de su padre, como así también en el libro de historia que su padre le hace leer (*LPdG*: 21 ss., 46, 68). De igual forma, el narrador nos lleva del presente narrativo que tiene como objeto observar la grúa en la construcción, que es la que lo lleva a los recuerdos, a la historia del nómada y beréber Tarik ibn Ziad en el año 92 (711) d.C. y a la historia privada del narrador Tarik, que sufría como niño y joven de obesidad, a la de su familia y de la guerra de Argelia en 1955, que es relacionada con la invasión de los franceses en 1830 en Constantine y esta vergüenza es confrontada con un pasado glorioso y mítico. Amarillo es también el color del paño mortuario en que está envuelta la madre de Tarik (*LPdG*: 17) o su pañuelo para el cuello (*LPdG*: 18); es el color del bigote amarillento por la nicotina de su tío Hocine y el color de la tiza que los soldados franceses le introducen en el ano como venganza a su primo Chems-Eddine (*LPdG*: 132). Amarillo es el color del desierto de Gibraltar en donde Tarik y Kamel en vano buscan vestigios de la historia de la “Invasión”.

El término ‘inmovilidad’ de los jinetes de la miniatura conecta a la grúa que se encuentra enraizada en un lugar con la obesidad y pasividad de Hocine, quien frente a la presencia de los soldados franceses queda invadido de terror y cobardía como petrificado en medio de la calle (*LPdG*: 36). Así también, el peso del cuerpo de Tarik, el narrador, crea a Moussa ibn Noçaïr el jefe de Tarik ibn Ziad, quien más tarde temiendo su éxito, llegará a la Península Ibérica (*LPdG*: 57). De esta forma, las ‘patas’ de los pájaros conducen del jardín de la casa de Tarik, descritos minuciosamente por éste, a la descripción, también detallada, de las ‘patas’ de los caballos de la miniatura que insinúan la inminente invasión (*LPdG*: 140). Otra forma de estos ‘glissements’ se encuentran en los datos históricos: se relacionan las fechas del 20 de agosto 711 y del 20 de agosto de 1830. Mientras la primera fecha marca el mito fundacional del comienzo de una época gloriosa de la cultura musulmana, la segunda sella su definitiva derrota.

Tarik, el médico, yo-narrador y autobiógrafo es el hilo de Ariadna entre todos los fragmentos de los diversos pasados y del presente. Su nombre es otra forma de ‘glissements’ y de conexión entre su yo contemporáneo que hace referencia a ese pasado glorioso y Tarik ibn Ziad, el genial estratega. Tarik, el médico, yo-narrador y autobiógrafo es el punto de condensación de todas las líneas que se bifurcan, separan y superponen.

Ahora bien, ¿en qué relación se encuentran la miniatura, la historia narrada por Ibn Khaldoun, la autobiografía de Tarik, el viaje a Gibraltar y la narración de la guerra de Argelia? La miniatura le da al discurso histórico un rostro, transforma la escritura en algo vivo, visual, escenifica el pasado muerto, lo mediatiza. El discurso de la historia que se revela como un discurso oral al cual se le van paulatinamente agregando fragmentos cada vez más heroicos y patéticos, se descubre como una mera construcción mítica con una función de cohesión y de compensación como lo fueron *La chanson de Roland* y *El poema de Mio Cid*. Así como las palabras de Tarik ibn Ziad a sus combatientes y la pretendida “Conquista” son el producto de la imaginación, de la misma forma el padre de Tarik conecta en la narración de su hijo yo-narrador la miniatura con el discurso histórico. La miniatura es la visualización del hecho histórico y la escritura, la historiografía su fundación científico-empírica según la tradición aristotélica de que “la historiografía por el contrario transmite lo particular (*ta kath'hékaston*)” y “lo realmente sucedido” (Aristóteles 1976: 9: 59). El narrador Tarik deja decir a Tarik ibn Ziad en la miniatura lo que los historiadores a través del tiempo le han puesto en los labios a Tarik ibn Ziad (*LPdG*: 141–144 filípica principal). Tenemos diversas homologías: así como proceden los historiadores, así procede Boujedra en su novela, desenmascarando la historiografía como algo arbitrario y no menos ficcional que su novela. De la misma forma el padre de Tarik construye la historia para su hijo en la teoría y práctica: primero le da a éste el nombre fundacional de ‘Tarik’ y le transmite un mito de la grandeza berberí, de su religiosidad, valor y fuerza que deben ser recuperados en el presente de la guerra contra Francia. El padre de Tarik reprocha a la sociedad actual haber llegado a ser invadidos por Francia a raíz de la falta de valor y convicción. También su hijo, al comienzo, cree en la versión histórica (tergiversada) de su padre hasta que el profesor de historia en la escuela, M. Achour, los instruye en la inestabilidad de las llamadas ciencias históricas (“méfiez-vous de l’histoire”, *LPdG*: 93, 169). Algo parecido lo hace también, por ejemplo, Antonio Gala en su novela *El manuscrito carmesí*. Como Gala, M. Achour cuestiona el origen y la identidad de Tarik ibn Ziad, quien al parecer es un nómada que se pasa al grupo beréber y poco antes de su misión en Gibraltar se convierte al islamismo; supuestamente tampoco sabía árabe y por ello era incapaz de haber librado semejante filípica a sus soldados:

[...] tout ça c’est la faute à ton papa il t’a prénommé Tarik et t’a laissé nager dans les eaux troubles du doute et de l’angoisse c’est du narcissisme bon marché et rein d’autre faut pas mettre de la métaphysique n’importe où sachez aussi

cher Docteur que ce fameux conquérant de Tarik ibn Ziad n'a jamais prononcés sa fameuse adresse aux armées que nous avons apprise par cœur comment pouvait-il? (*LPdG*: 114.)

Lo que realmente quedó de la historia de Gibraltar es un desierto donde se habla inglés y el prospecto de turismo se revela como un fraude:

A nouveau, nous étions dans un désert de rocaïlles et de pierres [...]. Je dis on dirait que les portes de l'enfer se sont ouverts c'est comme si on respirait de la braise j'en ai les mains brûlées est-ce que tu sais exactement quel jour et quel mois Tarik ibn Ziad arriva dans ce merveilleux paradis? (*LPdG*: 105, 107.)

Boudjedra transforma la miniatura en una historia pulsante, ésta funciona como una película frente al lector transformado en espectador, un film (como en el cine mudo) con subtítulos provenientes de la historia de Ibn Khaldoun. La miniatura que conserva una especie de inmovilidad de sus actores es puesta en movimiento por las palabras, algunos caballos están en posición de descanso, otros pronto a ponerse en marcha, la nerviosidad es palpable y potenciada por las palabras:

Quant aux pattes des chevaux que l'on voit sur la miniature de Wasity elles donnent l'impression à celui qui les regarde qu'elle sont en mouvement et tout à fait immobiles à la fois; alors qu'en réalité certains chevaux étaient au repos, d'autres avaient une patte en l'air, et d'autres encore étaient complètement immobiles; ce qui fait que l'on a [...] cette impression de mouvement fantastique due, peut-être, à l'idée que l'on se fait d'une armée prête à envahir l'Europe ou, tout au moins, une partie de L'Europe; ce qui fait qu'on a immédiatement à l'esprit ce mélange de sentiments confus qui devait dominer l'imagination de ce chef numide —Tariq ibn Ziad—, en l'occurrence, sur le point de se lancer avec son armée dans une aventure aux conséquences terribles et qui allait —si elle réussissait— bouleverser le monde entier et avoir des conséquences inimaginables, imprévisibles et durables sur le sort de toute l'humanité [...]. (*LPdG*: 140-141.)

La detallada descripción de la miniatura (*LPdG*: 79-86) comienza con la descripción de los diversos matices del color amarillo de la miniatura que se refleja entre los caballos, las vestimentas de los caballeros y de los estandartes. El narrador nos ofrece un paisaje de diversos y magníficos colores

que van cambiando de intensidad y matiz según la perspectiva del espectador: “le noir domine les autres couleurs qui en dérivent”; “C’est-à-dire le violet, le rosé et le jaune pâle”; *LPdG*: 81). Incluso el peso de los estandartes es descrito convincentemente: “L’un des officiers la porte [une bannière] à deux mains, donnant ainsi l’impression qu’elle est très lourde”; *ibíd.*). Estas estrategias trasmediales tienen la función de ofrecer la impresión de lo inmediato. En el centro se dice que se encuentra Tarik ibn Ziad circundado por caballeros, oficiales, músicos (trompetistas y percusionistas) y estandartes, en estos últimos se describen las inscripciones (imperceptibles para el lector) que rezan “Dit que Dieu est unique. Dieu” o “Dieu est grand”.

El narrador “lee” en la miniatura no tan sólo una historia, sino que en base a las inscripciones también la particularidad de esa cultura y religión que las inscripciones llevan inscritas: una cultura de la metafísica, de lo esotérico y de la cábala (*LPdG*: 82) de donde emana una energía mágica.

Así como el narrador inventa una historia basándose en la miniatura y en el libro de Ibn Khaldoun, Wasity inventa su miniatura: “S’agirait-il seulement d’une image mentale composée de plusieurs souvenirs picturaux accumulés, entassés?” (*LPdG*: 16). La miniatura se encuentra además en una relación particular con los recuerdos de Tarik y la estrategia del ‘autor implícito’ y corresponde así metonímicamente con la estructura y la estrategia de *La prise de Gibraltar*:

Sinon, pour n’importe quelle personne qui regarderait le tableau d’une façon rapide et superficielle ne permettant pas de s’intéresser ou de donner son importance à de tels détails superflus mais qui —selon les peintres eux-mêmes— constituant l’essentiel du travail artistique (l’accumulation des futilités). (*LPdG*: 83.)

Tenemos una estupenda *mise en abyme* (metarreflexión/espectacularidad textual) de la estructura de la novela como así también de la posición y vivencia del lector. Ambos, miniatura y texto histórico, fragmentos iterativos de vidas que son transformados, ampliados, reducidos. Un lector preocupado que esperaba encontrarse con una historia anecdótica va a considerar las unidades iterativas como *déjà-vu*, como algo molesto y redundante y seguramente se va a saltar esos pasajes. Mas estas iteraciones relacionan las diversas líneas de la memoria y van aumentando y transformando los fragmentos pasa a paso y ofreciendo así cada vez nuevas y posibles interpretaciones.

Esta estrategia tiene consecuencias determinantes para el concepto de identidad y de historia y al fin para la comprensión del texto, ya que el

maestro de historia, M. Achour, no solamente duda del discurso que Tarik ibn Ziad les dirige a sus soldados, sino de la veracidad de la historia narrada y de sus fuentes que contradicen a los pocos datos empíricos existentes (*LPdG*: 172). Los historiadores, conforme a M. Achour, han inventado la historia de Tarik ibn Ziad (*LPdG*: 170, 172) y conforme a Kamel es el producto de una escenificación mítica de un pasado glorioso. Cuestionar este mito fundacional en medio de la guerra de Argelia no solamente es algo osado, sino que además decepciona a los alumnos que consideran a su profesor un traidor (*LPdG*: 171, 172). En tiempos de guerra se requieren en forma particular ese tipo de mitos fundacionales para realzar el espíritu de combate: “[on] a besoin de modèles de ce genre, de mythes de cette envergure et de discours apologétiques de cette valeur” (*LPdG*: 171). M. Achour destruye la posibilidad de una construcción patriótica ya que se atiene a algunos datos empíricos tales como que el famoso discurso de Tarik ibn Ziad fue mencionado por primera vez por un tal Al-Mokari que perteneció a la época de la decadencia de las ciencias históricas. A pesar de todo, Tarik y sus compañeros serán marcados profundamente por esta experiencia con M. Achour, ya que les ha permitido liberarse de una ideología nacionalista y fundamentalista y enfrentar así su propia historia e identidad en forma crítica.

El padre de Tarik era un combatiente por la liberación socialista y nacionalista y se encuentra en la tradición de una escritura “purista” con pretensiones transepocales que propaga la verdad universal de los mitos fundacionales, y con ello se encuentra en diametral oposición a un discurso histórico moderno y por ello rechaza también una revisión de la historia al estilo de M. Achour (*LPdG*: 302).

Tarik conecta la historia con su cuerpo sobredimensional y enfermo que es uno de los grandes temas de la novela. Los pliegues de su obeso cuerpo corresponden a los pliegues y rupturas en la historia: “L’histoire alors s’incrustant à travers les plis et les replis de son corps obèse”. La historia de su cuerpo, su historia como alumno en la escuela del Corán, como alumno en las humanidades donde es el hazmerreír de sus compañeros a raíz de su obesidad, su historia como traductor de la historia de Ibn Khaldoun, como traductor del latín es la base de sus recuerdos y del revivir en la escritura su vida pasada:

J’avais alors l’impression que l’histoire s’infiltrait à travers tous les plis et les replis de mon corps d’enfant qui avait connu les mésaventures de l’obésité et ses complications psychologiques. Mais en fait je ne comprenais pas grand-chose à l’enchevêtrement inextricable des données historiques.

On m'avait bourré la tête d'arabe, de français, de grammaire, de latin, de grec, d'anglais, de mathématiques, de sciences naturelles, etc. Je ne sais pas, encore aujourd'hui, comment j'ai pu m'en sortir pas mal indemne de tout ce traquenard scolaire que l'obsession de mon père pour tout ce qui était savoir, rendait carrément infernal. Les enfants de mon âge ne m'épargnèrent pas, non plus! Totty! Botty! (Bud Abbot) Baba! Patata! Foffy! Boffy! Moffy! Boffy! Bouffer de gelati et de macaroni! Plein de farine jusqu'aux narines! Plein de graisse jusqu'aux fesses! Ils me poursuivent encore aujourd'hui dans certains cauchemars. C'était l'enfance enrobée dans une énorme graisse et enracinée profondément dans les atrocités de la guerre. (LPdG: 310-311.)

El resumen de Tarik es deprimente: tradición e historia son meras construcciones míticas o bien mitológicas y por ello no tienen legitimación y ni sentido en el presente. La única identidad posible es la percepción de sí mismo, el cuerpo como último refugio en el mundo de lo sensible y sensual; me siento ergo existo:

Ma je ne rends compte encore aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grande-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle —communément— histoire. (LPdG: 311.)

3.4. Assia Djebbar: 'entre-between' / 'sur le marges' —construcciones andróginas del yo

Je suis volontairement une écrivaine francophone (CVA: 39.)

Assia Djebbar publica en 1999 *Ces voix qui m'assiègent* (CVA), un impresionante texto que representa otro de los puntos culminantes de la historia de discursos culturales del Magreb a más tardar desde *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur* (1957) de Albert Memmi. Las "voces" que asedian y persiguen a Djebbar son las diversas culturales y lingüísticas que lleva en sí y que vive en su vida cotidiana y literaria. Junto a la pregunta estereotipada que a menudo le hacen "Pour-quoi écrivez-vous" (CVA: 7) y "en français" (ibíd.) se junta aquella de "Est-ce que je me sens un écrivain francophone" (CVA: 25), con las cuales se circunda el campo del problema a tratar. Djebbar se define escribiente y femenino. La pregunta si es una escritora francófona o no la lleva al tratamiento de cues-

tiones de tipo general dentro de la teoría de la cultura, a responder qué es ser una autora francófona, que ella entiende como un *lugar enunciativo* de la pluralidad, de lo abierto, de lo no marcado (normativizado), de lo no jerarquizado. A Djebbar no le interesa una ‘*francofonía*’, sino una ‘*francofonía*’ en el sentido de un espacio de una multiplicidad de voces como un signo de riqueza y de una particular cultura híbrida, de un *espacio convulsionado* por *pasajes* que se resisten a cualquier intento de estandarización o monopolización, como se refleja en la fórmula de la yo narradora al asistir a un concierto en un teatro en Argelia: “cette soirée au théâtre s’était déroulée pour moi hors territoire, ni en France ni en mon pays, dans un entredeux que je découvrais soudain” (*Vaste est la prison* 1995: 59). El término *entredeux* es una figura conceptual central de una existencia híbrida: por una parte por la ya mencionada problemática de aprehender el propio yo y la realidad, por otra por la tensión de la ubicación cultural del sujeto magrebí en el intersticio entre Occidente y Oriente o por la herencia colonial y finalmente por su estatus de mujer. Por ello, para Djebbar, escritura es, especialmente en el siglo XX, un acto de liberación del cuerpo femenino (CVA: 28).

El ‘*entredeux*’ tiene un estatus metatextual y metateórico: indica el estatus híbrido de *Ces voix qui m’assiègent*, de sus diversos tipos de géneros “où les genres se mêlent: poésie, courtes narrations, analyses —ont été soit improvisés, soit rédigés dans l’urgence, parfois juste avant ma prose de parole” (CVA: 7), como escritura, filme, poesía, teoría, ensayo, autobiografía, estrategias corporales superando así géneros y tradiciones. Así como la francofonía representa un espacio convulsionado por pasajes culturales, estas diversas textualidades constituyen una superficie abierta que no obedece a clasificaciones habituales.

El yo cultural y escritural se define dentro de una *francofonía* como un “territoire multiple” (ibíd.), como “marge de ma francophonie” (ibíd.), como “marche” (ibíd.) (habita el margen, la frontera, el ‘borderland’) y es constituido a partir de la “écriture portée par un corps de femme” (CVA: 11), de una escritura que se encuentra en otro territorio (“au-dehors”) y que es transportada por una “voix double” y “multiple” (CVA: 12, 13) profundamente enraizada en la cultura y lengua beréber, en el árabe clásico, en la tradición literaria de Oriente y en particular en la lengua del cuerpo (CVA: 14). Es un sujeto escribiendo en acción que vive “entre deux mondes”/“entre deux cultures” (CVA: 15) y deja circular, danzar, excursionar, sacudiéndolos como lo hacen los cantantes de salmos al borde del camino. La identidad que se va configurando a través del proceso escritural es equivalente a una “route à ouvrir” (CVA: 17) que supera dicotomías hegemónicas tales como hombre/mujer, Occidente/Oriente, Francia/Magreb, reemplazándolas por la

figura del ‘androgynous croyant’ que significa “habillé à l’européenne mais parlant le dialecte local, je me sentais, malgré mon costume, admise d’emblée parmi les assis de la route —ceux qui ont tout le temps” (CVA: 20).

El concepto de identidad y cultura lo conecta Djébar a la *francophonía* en el sentido de una “francophone voice” (CVA: 26). Djébar se define como francófona basándose en su educación, en su rol público como académica, intelectual y escritora. Por otra parte, ella conserva su tradición y *sensibilidad* argelina y arábigo-beréber y musulmana en fe y práctica de vida. Esta ambivalencia del sujeto la transporta al concepto de francophonía en el sentido de una práctica cultural enterritorializada: francophonía como intersticio de culturas y no como una supraestructura francesa de corte estratégico político-económico-sociológico; francophonía como desplazamiento, movimiento:

[...] chercher à sortir des limites géographiques de la langue françaises pour analyser, discuter, mettre en question cette notion ambiguë de *francophonie* [...] je me place, moi, sur les frontières [...] Une francophonie en constant et irrésistible déplacement, pourquoi pas? (CVA: 27.)

Su escritura emplea una “franco-graphie” que no tiene ni el estatus de una escritora francesa (como por ejemplo Marguerite Duras) ni de una escritora francófona (como por ejemplo Nicole Brossard), ya que en su escritura es perceptible la tradición de sus antepasados, de allí que su estilo sea otro, como *su* francés:

Oui, faire réaffleur les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient “mon” français. (CVA: 20.)

Djébar reemplaza la fórmula ‘entre-deux-langues’ (o ‘entre-des-langues’; p. 32) —por su peligro de ser entendida como confrontación, esto es, como un entre-medio negativo—, por *sur marges* y *entre-langues* donde conviven diversas culturas y lenguas en una compleja y nómada cartografía que debe ser constantemente habitada de nuevo. ‘Entre-langues’ significa pasajes, oscilación, reinscripciones:

Rester sur les marges d’une, de deux ou trois langues, frôler ainsi le hors-champ de la langue et de sa chair, c’est évidemment un terrain-frontière, hasardeux, peut-être marécageux et peu sûr, plutôt une zone changeante et fertile, ou un *non man’s land*, ou [...]

[...] “Sur les marges” de la langue à traverser et à inscrire, ce serait la seule marche, notre seul mouvement profond, au creux même de la langue-en-action [...].
 [...] il s’agit d’expérimenter le passage entre les langues [...] (CVA: 30-31, 32).

Djebar aboga por un ‘multilinguisme’ y contra un ‘monolinguisme pseudo-identitaire’ que se impone como un muro (ibíd.: 32-33) entre ambas culturas y que no corresponde a la tradición multilingual del Magreb. Dejar bar recurre para la fundación de su posición a muy conocidos postulados de la teoría postcolonial o subalterna anglosajona y a la teoría chicana que ella no cita explícitamente como su término de ‘entre-between’ que proviene del ‘in-between’ de Bhabha (1994) y de su concepto de ‘Third Space’ que Djebar traduce como “a cave” o como “ventre noir”. Con ello, Djebar contextualiza la discusión sobre un nuevo concepto de identidad y nación en el debate intencional de la postcolonialidad que le abre nuevos caminos para pensar un Magreb más allá del fundamentalismo y una francofonía más allá de lo hegemónico. Así, la cultura magrebí y francófona se transforma en un palimpsesto o en una “histoire de longue durée” similar a la historia beréber, como también lo expone en *Vaste est la prison* (VP: cap. 2 y CVA: 33). La cultura magrebí permanece dentro de la lengua y cultura francesa en una situación de tensión y construye un tercer espacio donde pululan diversas identidades, lenguas y culturas simultáneamente:

[...] derrière deux langues, presque toujours subsiste l’aile de quelque chose d’autre, de signes suspendus, de dessin rendus hagards de sens, ou allégés de leur lisibilité: ces deux langues [...] s’entrelacent ou rivalisent, se font face ou s’accouplent mais sur fond de cette troisième – langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage... (CVA: 35.)

En el contexto de un concepto cultural pluridimensional de la francofonía (“Ma francophonie [...] ne peut que voguer à travers mutations et mouvances”, CVA: 40), Djebar no tiene problemas de identidad al hacer del francés *su* francés, como habíamos indicado, un francés construido por ella misma donde se inscribe su identidad dentro de una grafía multidimensional:

[...] je prends conscience de mon choix définitif d’une écriture francophone, qui est, pour moi alors, *la seule nécessité*: celle où l’espace en français de ma langue d’écrivain n’exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi, sans les écrire. (CVA: 35.)

Su francés se transforma en una imperante necesidad ('la seule nécessité') para poder usar su voz como magrebí y como mujer árabe. La escritura se transforma en una topografía donde yace la construcción del yo: "Je suis femme, et de parole française [...] ne peut être que française" (CVA: 41), unida a la fórmula: "je suis femme arabo-berbère, en suis d'écriture française" (CVA: 42). Tanto la construcción de una identidad como de una escritura de una "femme arabo-berbère, en suis d'écriture française" se encuentran fuera de toda tradición, más bien ella construye el punto de partida, una nueva alternativa en una cartografía extra- o trans-territorial:

Espace de femme qui inscrit à volonté à la fois sons dedans et son dehors, son intimité et son dévoilement, autant son ancrage qu'a contrario sa navigation [...] Écriture qui aurait pu signifier historiquement mon exterritorialité, et qui devient pourtant peu à peu mon seul véritable territoire. (CVA: 45.)

Esta 'écriture en dehors' o 'extraterritorialité' se lleva a cabo a través de la 'inscripción' ('inscrire'), del 'translatio' ('transcrire'/'écrire en creux') (CVA: 48) correspondiendo a un estado híbrido de un sujeto:

Suis-je vouée à être une femme de transition, l'écrivaine du passage, à délivrer un message sur deux canaux?
[...] Déplacement progressif, déracinement lent et à l'infini, sans doute: comme s'il fallait s'arracher sans cesse [...]
[...] Pour ma part, bien qu'écrivant chaque jour dans la langue française, ou justement parce qu'écrivant ainsi, je ne suis en fait qu'une des femmes de cette multitude-là...
Simplement une *migrante*. La plus belle dénomination je crois, en culture islamique. (CVA: 48),

como situación permanente de una identidad de la vivencia y práctica de la 'altérité' (CVA: 55) o de un "métissage inévitable" (CVA: 56) de donde resulta la creatividad.

3.5. Margarita Mateo

3.5.1. Posicionalidades y estrategias de hibridación

Considerando el pensamiento como instrumento esencial de 'viaje' y la escritura como el lugar fundamental de la construcción de la identidad, como lugar nómada y en permanente transmutación, trataré algunos aspectos

tos de la escritura de Margarita Mateo que no solamente muestran su condición como intelectual, sino que adquieren hoy en día una nueva actualidad frente al regreso de discursos nacionalistas y provinciales que quieren reintroducir tipos de culturas nacionales y monoidentidades.

Margarita Mateo, nacida el 28 de octubre de 1950, escribe un libro que produjo un gran revuelo en Cuba y que tuvo serias consecuencias en su vida académica y personal. Me estoy refiriendo a *Ella escribía poscrítica* publicado en 1995, que recibió el Premio Razón de Ser de la Fundación Alejo Carpentier en 1994, y el Premio Nacional de la Crítica Literaria en 1996, texto al que prestaré particular atención. El otro texto que tendré presente es *Paradiso: La aventura mítica* del 2002, obra que recibe tres premios: Premio de Ensayo Alejo Carpentier en 2002, Premio Nacional de la Crítica en 2003, y Premio de Investigaciones Culturales del Centro Juan Marinello en 2004. Para la publicación de mi trabajo veré la posibilidad de considerar también los trabajos *Del Caribe como Aleph: La polifonía cultural en el Caribe*, 2002, que recibe una Mención especial del concurso Premio al Pensamiento Caribeño 2001-2002 del estado de Quintana Roo, México, y *El Caribe en su discurso literario*, 2003, que recibe el Premio al Pensamiento Caribeño 2002-2003 del estado de Quintana Roo, México.

En el capítulo sobre “Literatura latinoamericana y el posmodernismo”, en *Ella escribía poscrítica*, Mateo toma en una primera etapa una posición altamente diferenciada —siendo una de las muy pocas en ese momento y sobre todo en Cuba—, concentrándose no en una polémica ideológica, sino en aspectos epistemológicos del debate que sobrepasa un binarismo de posiciones entre periferia y centro, de lo propio o de lo ajeno, del original y de la copia. Mateo se pone de inmediato al frente de un pensamiento y cultura de pasajes y de hibridez en cuanto su argumentación propone estrategias de recodificación y de reinención de conceptos originados en otros lugares para emplearlos en el contexto del pensamiento y de la cultura latinoamericana y del Caribe dentro de una dialogicidad productiva. Mateo se acerca y se distancia tanto de perspectivas, miradas y lecturas del llamado centro como de la llamada periferia, eso le da a su discurso una posición propia y a ella una identidad. Su posición es altamente subversiva sobre todo en un discurso que se produce dentro de un contexto político-cultural como el de Cuba, por ello debemos prestar mucha atención a las sutilezas de los términos empleados y a los entredichos.

El texto es en sí mismo híbrido, rebasa cualquier intento de clasificación genérica, teniendo por otra parte una clara estructura textual. Luego del capítulo mencionado —que tiene una función de introducción y que será la base epistemológica de todo el libro— el capítulo “Ella escribía poscrítica”,

que retorna ocho veces, se va alternando con otros capítulos con diversos títulos. Este capítulo iterativo está constituido por varias voces o identidades de Mateo, a saber, Surligneur-2, Dulce Azucena, Siemprenvela, Mitopoyética, Intertextual y Abanderada Roja, que son una especie de diálogo interno con diversas funciones, máscaras e identidades de Mateo y que ilustran su quehacer intelectual, académico y cotidiano; son una especie de autodialogo autorreferencial. Los otros capítulos están casi en su totalidad dedicados a cuestiones de orden teórico o de tipo digamos ficcional, si es que este término tiene aquí algún sentido. Mateo da cuenta tanto de su vida privada, amorosa, de ama de casa, de madre, de profesora, de académica, como de sus pasiones, predilecciones y obsesiones.

Lo inclasificable de este texto exige algunas observaciones de tipo básico. Quisiera partir del término *marginalia* que Mateo emplea. Éste es un término clave, una estrategia, un procedimiento, una manera de pensar, de leer y de escribir el mundo; es una *conditio* que podemos describir como hibridez, como deconstrucción, como oscilación, como pasaje, como preelaboración que crea nuevos espacios en los intersticios, en las intersecciones:

1. Mateo mezcla, transgrede normas de todo orden, por ejemplo genéricas: mezcla el discurso científico con el ficcional, con el coloquial, con el cotidiano, con el de testimonio. El texto de Mateo se ubica en un espacio intermedio como se da tanto en las ciencias historiográficas, así en los conceptos de Le Goff y en especial de Hyden White, o como se presenta en la novela transversalhistórica, comúnmente llamada nueva novela histórica —muy relacionada con textos como *Vigilia del almirante* de Roa Bastos— o en la nueva autobiografía. Este texto de Mateo se desenvuelve en el mismo tipo de epistemología de aquellos de R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* de 1975, de A. Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient* de 1984 y en forma muy particular con el de Assia Djebar;
2. Mateo reestructura el canon académico no solamente como se venía haciendo dentro del debate del postmodernismo, sino en particular como se daba desde Said a través de Spivak hasta los estudios postcoloniales tanto en Inglaterra, en la Commonwealth y en EE.UU.: incorpora la llamada cultura popular en el discurso y canon académicos, por ejemplo, el grafiti y el tatuaje; incluye el cuerpo, en la tradición de Foucault, Deleuze y Sarduy;
3. Recupera, reubica y recodifica la tradición latinoamericana y cubana, por ejemplo, la de Fernando Ortiz, de la transculturación, del choteo

y del contrapunteo (a la cual habría que agregar *Calibán* y *Contra la leyenda negra* de Roberto Fernández Retamar, u Octavio Paz con su ensayo *El laberinto de la soledad*, en particular, su concepto de “hibridismos” entre otros) en el debate del postmodernismo;

4. Somete a crítica tanto a los detractores del postmodernismo como a aquellos que se adhieren a una moda sin más reflexión y a aspectos hegemónicos de cierto tipo del discurso postmodernista;
5. Recontextualiza la postmodernidad en Latinoamérica partiendo de su especificidad histórica y cultural;
6. Y, finalmente, se abre un espacio como mujer, y digamos como mujer cubana en un contexto de metadiscurso, tratando de implantar un discurso de tipo rizomático, diseminante.

Mateo propone recodificaciones de aquello que sobre la base de Deleuze he denominado ‘wider-’ y ‘wiederlesen’, esto es, una relectura y contralectura, y un ‘wider-’ y ‘wiederschreiben’, es decir, una reescritura y contraescritura frente a las ideologías modernistas de Latinoamérica y excluyentes del pensamiento postmoderno y del pensamiento postmoderno originario de los grandes centros de cultura transnacionales (Mateo, *ibíd.*).

3.5.2. Posicionalidades deconstruccionistas

Ahora bien, ¿en dónde se posiciona Mateo? Según mi parecer dentro del contexto del debate internacional de cuatro momentos claves recodificados en el contexto cubano y que son altamente políticos ya que implican el rechazo y la claudicación de cualquier sistema autoritario y de línea ideológica dura:

1. **La claudicación del Logos:** partiendo de las teorías filosóficas, pero también literarias, que niegan la existencia de un ante res que se imponga como autoridad y origen y con ello se niega la existencia de una verdad y una categoría de razón inamovible. El pensamiento binario, lógico-causal se reemplaza por un pensamiento y un saber que se concretiza en conceptos tales como ‘fragmentación’, ‘nomadismo’, ‘rizoma’, ‘diseminación’, ‘deconstrucción’, ‘descentración’, ‘paralogía’ (Derrida, Foucault, Deleuze, Baudrillard, Vattimo, Lyotard...) que Mateo resume en el concepto ‘marginalia’. Pensamiento y saber son resultado de un trabajo en los intersticios entre tradición e innovación, entre periferia y centro, entre diversas disciplinas, entre

diversos medios artísticos. Es un pensamiento donde todo se encuentra permanentemente en flujo produciendo una radical deslimitación y apertura de postulados y hábitos tradicionales, una radical crítica y cuestionamiento de éstos.

2. **El fin de los metadiscursos o de las metanarraciones.** Relacionado con la claudicación del Logos y del Origen se encuentra la claudicación de las metanarraciones postuladas en forma explícita por Lyotard en *La condition postmoderne* del año 1979¹¹, narraciones de tipo autoritarias y legitimistas que reclaman universalidad y verdades irrefutables y tienen en muchos casos una ética casi mesiánica en cuanto se quiere salvar a la humanidad, solucionar sus problemas existenciales. Se trata de sistemas cerrados y autosuficientes como los de Hegel, Marx quien quiere eliminar la desigualdad social aboliendo la propiedad privada, o Freud que a través del sicoanálisis y la técnica de la perlaboración quiere superar el complejo de Edipo y sanar a los enfermos síquicos. A este contexto pertenecen las leyes, las instituciones de todo orden que precisamente en el colonialismo y hasta hoy se imponen como portadoras de la verdad y del único orden válido. El fin de estos metadiscursos o narraciones como aquel del Logos tendrá profundas consecuencias en todos los campos de la vida, el saber, la ciencia, la historia, la literatura, el teatro y el arte donde se cuestionan todo tipo de normas, por ejemplo en la literatura, el canon; en el teatro, las poéticas y sus formas de representación, etc. El cuestionamiento conduce a una relectura del sistema de pensamiento y saber occidental inaugurando un cambio de paradigma que lleva a descubrir mecanismos de legitimación hegemónicos abriendo la posibilidad de estructurar un discurso de las periferias y de las minorías que estaban fuera de este debate.
3. **La descentración del sujeto.** Sobre la base de la teoría de Lacan de la castración se abren nuevas estrategias en la confrontación con sí mismo y con el otro, así con la realidad y con la relación escritura/realidad, ya que el individuo no se puede definir inmanentemente

¹¹ Quisiera indicar que el término 'metanarración' es empleado aquí en un sentido epistemológico en el contexto argumentativo de la postmodernidad y por ello no se debe confundir con el término 'metanarración' (o también 'metaficción', 'mise en abyme', 'distanciamiento') dentro de la teoría narrativa, en particular de la novela, donde este concepto apunta a la reflexión de lo narrado respecto de sus procedimientos narrativos como se da en la escena final de *Hamlet* de Shakespeare, en el cap. II del *Quijote* o en *Jacques le fataliste* de Diderot o en *Les faux monnayeurs* de Gide o en la mayoría de las obras de Borges y en todas las obras de Robbe-Grillet, por mencionar tan sólo algunos ejemplos conocidos por todos.

basándose en un concepto de sujeto humanístico, de un *nostrum* universal, sino en relación con un tercero. El individuo no es más ya un resultado de la gracia divina ni de un tipo de racionalidad binaria, ni de un sistema político mesiánico-paternalista, sino de un infinito rizoma y de formaciones discursivas y de representaciones. De allí que la lengua no sea la propia, sino una prestada de otro extraño. La descentración antropológica corresponde en el sistema de la lengua al divorcio entre significado y significante. La lengua del sujeto por ello no es capaz de fijar ni su propia realidad ni mucho menos una más general, sino que la puede solamente construir en el acto de la escritura que es luego la única realidad concreta pero no absoluta, sino circunstancial en el momento de la escritura.

4. **Hibridez como nuevo sistema epistemológico: nuevos conceptos de realidad y verdad.** Los procesos descritos tienen serias y profundas consecuencias para la construcción de los conceptos verdad y realidad que dentro de la epistemología postmoderna son radicalmente abiertos, plurales y se encuentran en competencia los unos con los otros, en una tensión paralógica (Lyotard). Los defensores de la modernidad ven en este tipo de construcciones rizomáticas, nómadas y diseminantes el apocalipsis de Occidente partiendo del presupuesto que si no existen parámetros determinados y normas fijas para postular la realidad y la verdad todo se transforma en arbitrariedad y el caos domina. Por ello, esta lógica nómada, abierta y radicalmente plural de la postmodernidad se relaciona con un “Endzeit”, “at the End of Ethics” o “at the End of Epistemology”, “at the End of Knowledge”, “at the End of Theory”, “at the End of Disciplines”, “at the End of History”, es decir, con un momento apocalíptico, de absoluta relativización e indiferencia, en un punto cero de nuestra disciplina y civilización. Calificar como cambio de paradigma un tipo de pensamiento y saber postmoderno radica más bien en el malentendido de absolutizar, por ejemplo, teorías tradicionales como verdaderas y las nuevas como falsas que resulta de una hermenéutica tradicional o de un pensamiento estructural-semiótico basado en una lógica binaria y en un concepto empirista-cientista y teleológico de las disciplinas de las humanidades que llevan a calificar las nuevas tendencias como no-teoría. El hecho de que *un tipo* de teoría, o una concepción de disciplina, no esté más al nivel del tiempo en que vivimos, no significa el fin del pensamiento, el fin de la teoría, el fin de las disciplinas, sino de *esas* teorías o de *esas* disciplinas. El hecho de que conceptos como ‘verdad’ o ‘identidad’ deban ser permanentemente reformulados no significa que vivamos en la pura arbitrarie-

dad e irracionalidad. Manfred Frank en *Was ist Neostukturalismus?* (1983) y Wolfgang Iser en *Vernunft* (1996) demostraron que una demonización del pensamiento postmoderno representa un fetiche ideológico.

Partiendo de esta base, Mateo plantea el “des-centramiento” (1995: 42) como un tipo de estrategia postcolonial que va más allá de un discurso analítico de los Post-Colonial-Studies, esto es, como un tipo de reajuste de una infinidad de campos periféricos (vid. A. de Toro 1995; 1996: 66; 71). Es así como Mateo considera la des-jerarquización, la reivindicación de los bordes; la recuperación de las voces marginadas (mujeres, grupos étnicos, homo y bisexuales), la superación de las categorías baja y alta cultura, la ampliación del canon de objetos (telenovela, audiciones de radio, rock, graffiti...) para con ello llevar a una democratización de la cultura y de la academia; a una reivindicación de géneros subestimados por la modernidad; predominancia de la diferencia y otredad que es *conditio* de la tradición caribeña: “reconocimiento de una identidad plural, heterogénea, contradictoria”. Mateo entiende la identidad como “yo soy yo”, esto es, como el resultado de una diversidad de factores y un “Etcétera casi infinito” (1995: 43) que desplaza una construcción de tipo de identidad europea. Por ello Mateo amplía ese “yo soy yo” por un “hoy soy yo” (ibíd.: 44), un yo variable que cambia cada día y no tiene por que ser el de ayer, lo cual no solamente tiene consecuencias para la concepción de una identidad cultural nacional determinada, sino también para los roles sociales. Una identidad definida como “hoy soy yo” significa la construcción de nuevos tipos de género, de pensamiento político como resultado del encuentro con otras identidades y el rechazo de la obsesión de la “búsqueda de una identidad quimérica que se escapa-diluye-escamotea” (ibíd.: 46) como así también la afirmación de la “transculturación”, la “isla que se repite” (ibíd.), la diáspora y las tantas Cubas situadas en una frontera marítima del aquí y el allá, del pliegue y el repliegue, un concepto que se opone a un “comunismo terco y obcecado” (ibíd.). Se trata de otro concepto de identidad y nación “que rechaza las formas autoritarias y excluyentes de identidad nacional, que privilegia algunas expresiones como única forma de representar la nación” (ibíd.: 50), formulación que conlleva un fuerte potencial políticamente explosivo.

El precio que Mateo paga es alto. Mas ella se enfrenta a la historia y al presente con un discurso postmoderno que nada tiene que ver con el fin de la historia, sino con su fuerte cuestionamiento y con la propuesta de otro proyecto socio-cultural como lo realizan los novísimos ya mencionados anteriormente. Proyecto este que quiere rescatar

[...] una dimensión universal de la cultura y aprovechar esa misma praxis en función de dinamizar un proyecto emancipador que debería ser sometido a un amplio debate, orientado hacia la polémica, la interrogación constante, la indagación y la crítica como formas de la dinamización de la cultura cubana [...] [como] superación de los dualismos, búsqueda de una nueva ética, no como rémora de trasnochada modernidad, sino como parte sustancial de las nuevas expresiones artísticas que surgen en el país. (Ibíd.: 138,139.)

Un hecho curioso, y muy cubano, es que Mateo no es miembro del cuerpo docente de la Universidad de La Habana, sino del Instituto Superior de Arte que tiene que ver con creación y solamente muy al margen con crítica. Tampoco es parte de la famosa y prestigiada Casa de las Américas, pero sí ha obtenido un buen número de premios y es aceptada y reconocida en los ámbitos académicos, pero como invitada y no como parte del poder. Ese fue el precio que pagó, pero, por otra parte, este libro, al que le he dedicado estas simples líneas, que no son un reconocimiento testimonial, sino producto de una afinidad de pensar el tema de la postmodernidad, este libro ha quedado y de allí surgirán otras cosas, ya el tiempo nos lo dirá.

* * *

Si hablamos de construcciones de sujeto, de identidad, de historia o nación en la actualidad en contexto de las teorías de la literatura y de la cultura constatamos que estos conceptos ya no se pueden definir ni entender en la forma habitual, configurados a priori, sino que se configuran en un nivel subjetivo e individual y *en el acto y proceso escritural* como lo hemos descrito en las obras de Robbe-Grillet y Doubrovsky y por ello están supeditados a constantes transformaciones y redefiniciones. Los autores elegidos son representativos para muchos otros¹² y parten de un concepto de hibridez cultural. En esta cartografía cultural no existen jerarquías ni normas

¹ En el caso de Chile, por ejemplo, se podrían mencionar —en lo que se refiere a la estrategia narrativa— las novelas de Arturo Fontaine, *Cuando eramos inmortales*; de Carla Guelfenbein, *La mujer de mi vida*; de Gonzalo Contreras, *La ley natural* o de Pablo Simonetti, *Madre que estás en los cielos* que parten de un sujeto escribiente o focalizan la perspectiva de la narración en un personaje. Todas estas novelas semi-autobiográficas están escritas en la primera persona o practican el *switching* entre primera y tercera como es el caso de Fontaine. En todo caso se diferencian de las novelas tratadas aquí en cuanto falta el aspecto de la hibridez cultural que por razones históricas es otro el de Chile y del Magreb.

ante res, sino líneas culturales y lingüísticas que se bifurcan y reencuentran permanentemente llegando siempre a nuevas formaciones, donde la cultura y lengua francesa, que tiene un lugar central, se transforma en una individual.

La hibridez de los textos tratados resulta de la superposición e intersección de culturas, del empleo de diversos tipos textuales-mediales donde estrategias corporales, sexuales y del deseo juegan un papel fundamental para la construcción del sujeto formándose un concepto de ‘corps-text’, de ‘écriture à la dérive’ como un proceso translitológico infinito, como una búsqueda, de escritura como un ‘amour bilingue’ acuñado por la figura de lo ‘andrógino’. Tenemos pues un entrelazamiento de amor, sexualidad, cuerpo, historia y familia en el nivel del objeto y de alegorías, diseminación, nomadismo, contaminación y escritura en el nivel metatextual que se manifiestan en, por ejemplo:

- *Autofiction* (Doubrovsky) o *nouvelle auto-bio-graphie* (Robbe-Grillet);
- *Cortext* (Brossard);
- *Entre- between* (Djebar);
- Transculturalidad: “Il s’était dit: j’aime toutes les langues, donc: toutes les races”/“Changeant de religion de pays en pays, il s’embrouillait en riant dans les rites” (Khatibi, 1983: 54);
- Transsexualidad: “la bi-langue de nos ravissements transsexuels” (Khatibi, *Ibíd.*: 57);
- Translenguaje: “Un mot: déjà deux” (Khatibi, *Ibíd.*: 11); “Errance double” (Khatibi, *Ibíd.*: 24), “bi-langue” (ss.), que retornan en diversas fórmulas: “syntaxe du corps” (Khatibi, *Ibíd.*: 19); “Jouissance du corps de la langue” (Khatibi, *Ibíd.*: 23), “Il errait de pays en pays, de corps en corps, de langue en langue” (Khatibi, *Ibíd.*: 30), “sexe à double langue” (Khatibi, *Ibíd.*: 55).

Djebar acepta su identidad y su cultura como *pasajes y migración* en el contexto de conceptos postcoloniales reformulando el concepto de francofonía como *francofonía* y como una fonía y grafía individual y subjetiva, como resultado de un cultura y pensamiento *entre-between* como un mundo árabe-beréber-francófono-femenino. Literatura es aquí entendida como un texto medial, como cuerpo-escritura donde la identidad es un producto del proceso escritural. En *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra se desenmascaran los procedimientos para la construcción de una identidad nacional como meras construcciones con un estatus mítico/mitológico y

como tergiversación de la historia que idealizan el pasado perdiendo cualquier efecto en el presente. Así, el cuerpo y la conciencia del individuo son el único refugio estable.

Finalmente, Mateo construye su identidad en el contexto del debate postmoderno. La postmodernidad se presenta como una alternativa de la pluralidad frente a conceptos totalitarios y nacionalistas de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras

- Borges, Jorge Luis (1926/1993). *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral.
- (1975/1986, séptima edición). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.
- (1989). *(OC) Obras Completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- (1999). *Borges el eterno retorno. Homenaje a Jorge Luis Borges 1999. Centenario de su Nacimiento*. Video (OCA. Musimundo). Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- (1999a). “Borges: Cien años”. En *Proa* (tercera época) N° 42, julio-agosto (con entrevista de Borges en CD-Rom).
- Boudjedra, Rachid (1987). *(LPdG) La prise de Gibraltar*. Paris: Denoël.
- Brossard, Nicole (1982/1989). *Picture Theory. Théorie/Fiction*. Montréal, Québec: L’Hexagone.
- (1984). *(Jl) Journal intime*. Montréal: Les Herbes Rouges.
- (1985/1988). *La lettre aérienne*. Montréal: Remue-Ménage.
- (1987). *Le désert mauve*. Montréal, Québec: L’Hexagone.
- (1989). *(ATR) À tout regard*. Québec: Bibliothèque Québécoise.
- (1992). *La nuit verte du Parc Labyrinthe*. Québec: Trois.
- (1995). *Baroque d’aube*. Montréal, Québec: L’Hexagone.
- Djebar, Assia (1995). *Vaste est la prison*. Paris: Michel.
- (1999). *(CVA) Ces voix qui m’assiègent*. Paris: Michel.
- Dobrovsky, Serge (1977). *(Fs) Fils*. Paris: Galilée.
- (1989). *(LB) Le livre brisé*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Khatibi, Abdelkebir (1971/1979 segunda edición). *La mémoire tatouée*. Paris: Denoël, Lettres Nouvelles.
- (1983/1992). *(AB) Amour bilingue*. Casablanca: Ediff.
- (1983). *(MP) Maghreb pluriel*. Paris: Denoël.
- Mateo, Margarita (1995). *(EEP) Ella escribía poscrítica*. Habana: abril.
- Robbe-Grillet, Alain (RB). (1984). *(LMQR) Le miroir qui revient*. Paris: Minuit.
- (1987). *Angélique ou l’enchantement*. Paris: Minuit.
- (1994). *Les derniers jours de Corinthe*. Paris: Minuit.

II. Crítica

- Aristóteles (1976). *Poetik*. Edición de Manfred Fuhrmann. München: Heimeran.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

- (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Booth, W. C. (1963, 1971, 10ª edición). *The Rhetoric of Irony*. Chicago, London: Chicago UP.
- Brochier, Jean-Jacques (1985). *Alain (RB). Qui suis-je?* Lyon: Manufacture.
- (1988). “Conversation avec Alain (Robbe-Grillet)”. En *Magazine Littéraire* 250 (février) 91-97.
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1972/1973). *Capitalisme & schizophrénie. L'anti-oedipe*. Paris: Minuit.
- (1980). *Capitalisme & schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- De Man, Paul (1979). “Autobiography as defacement”. En *Modern Languages Notes*, 94: 919-930.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, Points.
- (1967a). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil/Points.
- (1972a). “Les fins de l'homme”. En Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, pp. 129-164.
- (1987). “Les morts de Roland Barthes”. En Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Gallilée.
- Djebar, Assia (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Michel.
- Dobrovsky, Serge (1993a). “Textes en main”. En Serge Dobrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.) (1993), *Autofictions & Cie*. Paris: University de Paris X, pp. 207-218.
- Dobrovsky, Serge, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.). (1993). *Autofictions & Cie*. Paris: Université de Paris X.
- Eco, Umberto (1992). *Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose*. Ed. de Stefan Collini. Cambridge: Cambridge UP.
- Fiedler, Leslie (1969). “Cross the Border - Close the Gap”. En *Playboy* (december); nuevamente impreso en (1975). “Cross the Border - Close the Gap”. En Marcus Cunliffe (ed.), *American Literature Since 1900*. London, pp. 344-366. También en Jörg Schröder (ed.) (1984), “Überquert die Grenze, schließt den Graben”, en *Mammut-März-Texte 1969-1984*. Herstein, pp. 673-697. Después en Wolfgang Welsch (ed.) (1988), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: Acta Humanoria, pp. 57-74.
- Frank, Manfred (1983). *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gronemann, Claudia (2002). *Postmoderne /postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur: Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim: Olms.
- Grüter, Doris (1993). *Autobiographie und Nouveau Roman. Ein Beitrag zur literarischen Diskussion der Postmoderne*. Münster: LIT.
- Hempfer, Klaus W. (1976). *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*. München: Fink.

- Hiebel, Hans. H. (1990). "Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan)". En Klaus-Michael Bogdal (eds.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 56-81.
- Hornung, Alfred/Ruhe, Ernestpeter (eds.) (1992). *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen: Narr.
- Iser, Wolfgang (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- (1976). *Der Akt des Lesen. Theorie der ästhetischen Erfahrung*. München: Fink.
- Kristeva, Julia (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". En *Critiques*, 23: 438-465.
- (1968). "Problèmes de la structuration du texte". En Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil/Tel Quel, pp. 297-326.
- (1969). *Recherches pour un sémanalyse*. Paris: Seuil/Tel Quel.
- (1976). *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris: Seuil/Tel Quel.
- Küttler, Wolfgang, Rüssen Rösen y Ernst Schulín (eds.) (1993/1994). *Geschichtsdiskurs*. Vol. I/II. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lacan, Jacques (1938). "La famille". En *Encyclopédie française*. Ed. por Henri Wallon. Paris: Larousse, Vol. 8° 40 - 3-16; 8° 42 - 1-8.
- (1966). *Écrits I/II*. Paris: Seuil, Points.
- (1964/1973). "La ligne et la lumière". En Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. 1964. Paris: Seuil, pp. 85-96.
- (1978). *Freuds technische Schriften. Das Seminar I (1953-54)*. Olten, Freiburg i. B.: Walter Verlag.
- (1986). *Encore. Das Seminar XXX (1972/1973)*. Berlin: Quadriga.
- Lecarme, Jacques (1993). "Autofiction: un mauvais genre?". En Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.), *Autofictions & Cie*. Paris: Université de Paris X, pp. 227-249.
- Lejeune, Philippe (1971). *L'autobiographie en France*. Paris: A. Colin.
- (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- (1980). *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.
- (1986). *Moi aussi*. Paris: Seuil.
- (1991). *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris: POL.
- (1992). "Qu'est-ce qui ne va pas?". En Madelaine Frédéric (ed.), *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle*. Brüssel: Centre d'études canadiennes de l'Université libre de Bruxelles, pp. 47-76.
- (1993). "L'irréel du passé". En Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.), *Autofictions & Cie*. Paris: Université de Paris X, pp. 19-42.
- (2005). *Signe de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- Le Goff, Jacques, R. Chartier y Jacques Revel (eds.) (1988). *La nouvelle histoire*. Paris: Complexe.
- Liotard, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.

- (1988). “Réécrire la modernité”. En *Réécrire la Modernité. Les Cahiers de Philosophie*, 5: 193-203.
- Müller, Klaus Detlef (1976). *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Ramsay, Raylene (1991). “Autobiographical Fictions: Duras, Sarraute, Simon (Robbe-Grillet): Rewriting History, Story, Self”. En *The International Fiction Review* XVIII: 24-33.
- Ricardou, Jean (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- (1971a). “Esquisse d’une théorie des générateurs”. En M. Mansuy (ed.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Paris: Klincksieck, pp. 143-162.
- Robbe-Grillet, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- (1972). “Sur le choix des générateurs”. En Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon (ed.), *Nouveau roman: hier, aujourd’hui. 2. Pratiques*. Paris: U.E.G.
- (1987). *Neuer Roman und Autobiographie*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- (1992). “Warum und für wen ich schreibe”. En Karl Alfred Blüher (ed.), *(RB) zwischen Moderne und Postmoderne. ‘Nouveau Roman’, ‘Nouveau Cinéma’ und ‘Nouvelle Autobiographie’*. Tübingen: Narr, pp. 17-64.
- Ruhe, Doris (1994). “Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? Aspekte der Gattungsentwicklung in Frankreich und Deutschland”. En *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/ 4: 353-369.
- Salgas, Jean-Pierre (1985). “(Robbe-Grillet): ‘Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi’”. En *La Quinzaine Littéraire* 432 (janvier) 6-7.
- Stanzel, Franz K. (1964/1972, 6ª edición). *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck.
- Taylor, Mark C. (1987). *Altarity*. Chicago: Routledge.
- Théorie d’ensemble* (1968). Paris: Seuil, Tel Quel.
- Todorov, Tzvetan (1966). “Les catégories du récit littéraire”. En *Communications*, 8, 125-151.
- Toro, Alfonso de (1986). *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez, “Cien años de soledad”, M. Vargas Llosa, “La casa verde” und A. (RB) “La maison de rendez-vous”*. Tübingen: Narr.
- (1987). “Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in *Le voyeur* und *La maison de rendez-vous* von A. (Robbe-Grillet)”. En Alfonso de Toro (ed.), *Texte-Kontexte-Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr.
- (1995). “Post-Coloniality and Post-Modernity: Jorge Luis Borges: The Periphery in the Centre, the Periphery as the Centre, the Centre of the Periphery”. En Fernando de Toro y Alfonso de Toro (eds.), *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt: Vervuert, pp. 11-43. Nuevamente publicado como “Postcolonialidad, postmodernidad y Jorge Luis Borges. La periferia en el centro-la periferia como centro-el centro de la periferia: postcolonialidad y postmodernidad”, en *Iberoromania*, 44, 2 (1996): 64-98.

- (1999). “Die postmoderne ‘neue Autobiographie’ oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von (Robbe-Grillet)s *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*”. En Sybille Gross y Axel Schönberger (eds.), *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dieter Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin: Domus Editoria Europaea, pp. 1407-1443.
- (1999a). “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico cultural latinoamericano?”. En A. de Toro (ed.), *Postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 31-77.
- (2000). “Mario Vargas Llosa: *Historia de Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne”. En José Morales Saravia (ed.), *Kolloquium zum literarischen Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 137-172.
- (2000a). “La realidad como viaje a través de los signos: Cervantes, Borges, Foucault”. En Alfonso de Toro y Suzanna Regazzoni (eds.), *El siglo de Borges. Literatura-ciencia-filosofía*. Vol. II. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 45-65.
- (2002). “The Foundation of Western Thought in the Twentieth and Twenty-first Centuries: The Postmodern and the Postcolonial Discourse in Jorge Luis Borges”. En Lisa Block de Behar (ed.), *Jorge Luis Borges: The Praise of Signs*. En *Semiotica* 140-1/4 (Special Issue): 67-94.
- “Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept”. En Christoph Hamann y Cornelia Sieber (Hrsg.), *Räume der Hybridität. Zur Aktualität postkolonialer Konzepte*. (“Passagen - Studien zu Wissenschaft und Kultur (Frankophonie und Anglophonie)”) Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York. Pp. 15-52.
- (2004). “Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, ‘transversal’ y ‘transmedial’”. En *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico* (Stanford University) 25/26: 275-329.
- Toro, Alfonso de y Claudia Gronemann (eds.) (2004). *Autobiographie revisited: Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, pp. 79-113.
- Toro, Fernando de (1999). “Exploration on Post-Theory: New Times”. En Fernando de Toro (ed.), *Exploration on Post-Theory: Toward a Third Space*. Frankfurt: Vervuert, pp. 9-24.
- Welsch, Wolfgang (1997). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- White, Hayden (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- (1978). *Tropic of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press. □