

El fenómeno de las escrituras de vida en la narrativa francesa del “extremo contemporáneo”

Solange GIL¹

Universidad de Buenos Aires
Departamento de Lenguas Modernas
solangelgil@gmail.com

Recibido: 28/09/2012

Aceptado: 01/10/2013

Resumen

A partir de un panorama de escritores y de obras se intenta en este artículo reconstruir la gestación que condujo a que las escrituras de vidas se impongan en el paisaje literario francés desde 1980 a nuestros días. La hipótesis es que existe una estética común que englobaría la creciente producción de textos que abordan vidas reales. Se analiza, entonces, cómo esta estética permite definir los rasgos de una nueva forma de novela teniendo en cuenta que la escritura de vidas no sólo ha reemplazado en su hegemonía a la producción estrictamente novelesca sino que sus fundamentos inauguran una nueva etapa para este género que ya no puede definirse a partir del modelo decimonónico.

Palabras clave: sujeto, autoficción, ficciones biográficas, estética, novela francesa contemporánea.

Le phénomène des écritures de vie dans la littérature française de l’extrême contemporain

Résumé

À partir d’un panorama d’écrivains et d’œuvres nous essayons dans cet article de retracer la gestation qui a conduit à ce que les écritures de vies s’imposent dans le paysage littéraire français depuis 1980 jusqu’à nous jours. D’un côté, notre hypothèse est qu’il existe une esthétique commune qui rassemble une grande majorité des textes qui abordent des vies réelles. De l’autre, cette esthétique permet d’établir les principaux traits d’une nouvelle forme de roman puisque non seulement l’écriture de vies a remplacé dans son hégémonie à la production strictement romanesque mais ses fondements inaugurent une nouvelle étape pour ce genre qui ne peut plus se définir à partir du modèle réaliste qui s’est imposé depuis le XIX^e siècle.

Mots clés : sujet, autofiction, fictions biographiques, esthétique, roman français contemporain.

¹ Actualmente se encuentra en residencia en “Collège de Traducteurs Littéraires de Arles” para la traducción de *Journal du dehors* y *La vie extérieure* de Annie Ernaux y donde también participó del programa de profesionalización “La Fabrique des traducteurs” con el apoyo de la asociación ATLAS, SOFIA, el Institut Français y la Région Alpes-Provence-Côte d’Azur, entre otros.

Life writing in extreme contemporary French literature

Abstract

Throughout an array of writers and works, this article tries to reconstruct the conditions by which the so called “writings of the self” have become hegemonic in French literature since 1980 to the present. On the one hand, the hypothesis is that there is a shared aesthetics that gathers recent works involving real lives. On the other hand, this aesthetics defines the features of a new form of novel, first because these “writings of the self” have replaced the strictly novelistic production, and second because their own bases have opened a new era for the genre that cannot further be defined under the nineteenth-century paradigm.

Key words: subject, auto-fiction, biographic fictions, aesthetics, contemporary French novel.

Sumario: Introducción. 1. Génesis de un fenómeno: los años ochenta. 1.1. Una nueva era literaria. 1.2. Primeros pasos: Roland Barthes, Michel Foucault y el Nouveau Roman. 2. Ficciones del yo y ficciones biográficas: ¿una estética común? 2.1. Hibridaciones y presencia de la ficción. 2.2. Rasgos compartidos: la reflexión sobre la escritura y el paradigma formal de lo minúsculo. 2.3. Análisis de un caso particular: *L'Éclaircie* de Philippe Sollers. Conclusión.

Referencia normalizada

Gil, S. (2014). “El fenómeno de las escrituras de vida en la narrativa francesa del ‘extremo contemporáneo’”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 29, Núm. 1: 55-73. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.40152

Introducción

Ante todo, empezaremos con una aclaración. Con la expresión “escrituras de vida”, elegida para dar título a este artículo, nos referimos en rigor a relatos que tratan de vidas reales reuniendo así, en una misma categoría, tanto las denominadas escrituras del yo como las escrituras que abordan vidas ajenas sean éstas contemporáneas o pasadas. De este modo, seguimos las pautas utilizadas por la crítica francesa de los últimos tiempos. Antoine Compagnon, por dar un ejemplo, designa en 2009 su curso del Collège de France “Escribir la vida”. Uno de los críticos más importantes del momento advierte en esa ocasión: “Mais ‘écrire la vie’ peut s’entendre également comme la traduction de l’anglais ‘life writing’, qui désigne un genre littéraire contemporain à part entière englobant la biographie et l’autobiographie” (Compagnon, 2009: 863). De aquí en adelante, se utilizará en este sentido tanto la noción “escritura de vida” como su acepción en plural, “escrituras de vidas”.

La datación del origen de la novela varía según los críticos y las periodizaciones de cada literatura nacional. Thomas Pavel resume así la temprana evolución del género:

La primera transformación que tuvo lugar en el siglo XVIII trastornó completamente el equilibrio de los géneros narrativos premodernos al igualar las oportunidades de la grandeza novelesca distribuyéndola entre todas las categorías sociales y étnicas: la segunda, a principios del siglo XIX, creó el realismo social e histórico, lo que unificó de forma perdurable el género de la

novela; y la tercera, a principios del siglo XX, reformuló los objetivos estéticos del género y desembocó en el modernismo (Pavel, 2005: 16).

¿Por qué mencionar desde la introducción el origen de la novela si, como dijimos más arriba, nos referiremos aquí a las escrituras de vida? Desde el nacimiento y consolidación del género novelesco aunar la escritura de vidas con la narrativa fue algo contradictorio: si se contaban vidas reales, los textos literarios se restringían casi exclusivamente a dos géneros consolidados y prácticamente inalterables que se impusieron durante siglos desde los comienzos de la literatura occidental: la biografía y la autobiografía. En este artículo nos proponemos analizar cómo en la literatura francesa contemporánea –o del extremo contemporáneo como llaman hoy los principales críticos franceses al período que se inicia en los años ochenta y que continúa hasta nuestros días–, no solo la narrativa y la escritura de vida se han vuelto compatibles; esta última ocupa, incluso, el primer lugar en la producción literaria de los últimos años y ha desplazado a la novela como género estrella. Entonces, ¿podríamos pensar este desplazamiento no como tal sino como la configuración de una nueva etapa en la evolución de la novela que se inicia a finales del siglo XX y se consolida a comienzos del siglo XXI? En efecto, esta es nuestra principal hipótesis. A partir de una visión panorámica que incluirá diversos autores veremos cómo la escritura de vidas no solo forma parte de las obras de una gran mayoría de escritores que han sabido imponerse en la escena literaria francesa actual sino que ha conquistado, además, al público en general y a la prensa así como también el ámbito universitario más exigente². Por ello, más allá del fenómeno editorial o de moda al que también nos referiremos, creemos que las escrituras de vida constituyen un cambio de paradigma en la evolución del género novelesco en el que los límites vida-obra, vida-literatura, vida-novela se han vuelto más que difusos hasta, incluso, desaparecer.

1. Génesis de un fenómeno: los años ochenta

1.1. Una nueva era literaria

A decir verdad, las escrituras sobre vidas reales han sido una de las principales manifestaciones literarias que determinaron el inicio de un nuevo período estético que comenzó en Francia hacia los años ochenta (Blanckeman, 2008: 11; Viart &

² Prácticamente no hay revista científica o de divulgación en Francia como en el ámbito francófono en general que no haya dedicado en los últimos años un número a las escrituras de vidas. Un ejemplo claro es el cuarto número “Fictions de soi” de la recientemente creada *Revue critique de fiction française contemporaine* fundada y dirigida por los principales críticos de la literatura francesa contemporánea. En el texto de presentación de dicho número Barbara Havercroft (2012) señala justamente: “Depuis les années 70, l’essor de textes autobiographiques tous azimuts le dispute à la floraison concomitante d’écrits théoriques et critiques visant à en rendre compte”.

Vercier, 2008: 7-8; Dion, 2007: 6). Para muchos críticos de la literatura francesa más reciente, este corte temporal inaugura una posible periodización de la literatura en modo presente y se explica por el hecho de que la narrativa cambió significativamente sus intereses y sus modos de representación a partir de esos años. Como sostiene Bruno Blanckeman, este nuevo período se define, por “una recuperación de lo novelesco y lo autobiográfico” (Adler, 2012:11). Por el contrario, el siglo pasado se caracterizó, ante todo, por las experimentaciones formales con el lenguaje y con el texto literario y fue atravesado de principio a fin por diferentes vanguardias: desde el surrealismo al Nouveau Roman o el movimiento generado a finales de los años setenta entorno a la revista *Tel Quel*, considerado muchas veces como la última de las vanguardias francesas. Al mismo tiempo, en el ámbito de la crítica literaria, dominaron durante una gran parte del siglo pasado el formalismo y el estructuralismo que, privilegiaron también el aspecto formal del texto desplazando otros elementos como la intención del autor o el estudio de los personajes. Así, con movimiento pendular, la literatura retoma en los años ochenta elementos abandonados por la etapa anterior. Por esos años, entonces, se asiste a un triple retorno: el retorno del Sujeto, de lo Real y de la Historia (Viert & Vercier, 2008: 7-8) o, siguiendo la expresión utilizada por Aurélie Adler, a una “rehabilitación del referente” (Adler, 2012: 11). Es cierto que hacia los años ochenta aparece una nueva generación de escritores a la que no le interesa experimentar sino contar experiencias individuales. La literatura le hace entonces un lugar a la vida cotidiana en los suburbios o en regiones aisladas de Francia, a las historias de familia desde un punto de vista que muchas veces privilegia la realidad social, una serie de temáticas ausentes en las producciones inmediatamente anteriores. Asimismo, el rol del escritor cambia significativamente: estos nuevos escritores actúan de forma individual sin formar grupos o movimientos que pregonen tal o cual teoría. Si bien, al bordar vidas reales, existe un fuerte compromiso con la realidad y una voluntad de denuncia, ésta no trasgrede el texto literario en sí. La lucha se lleva a cabo, principalmente, en el plano textual a diferencia del modelo del escritor comprometido social y políticamente que se impuso en el siglo XX con figuras como Jean-Paul Sartre. La idea de un “retorno”³ del referente evalúa, de igual modo, la literatura contemporánea respecto del siglo XIX, momento en el que la novela se impone siguiendo las bases del Realismo. Si bien los autores contemporáneos recuperan de este período el gusto por la narración y por contar historias debemos dejar en claro que en su gran mayoría no se trata de historias basadas en personajes de ficción o inspiradas en acontecimientos reales llevados a la ficción –la ficcionalización de un *fait divers*, por ejemplo– sino en personas reales y es por esto que ya no se puede hablar de novela sino de escrituras de vidas.

³ Como advierte Blanckeman (2010) esta idea de retorno se ha arraigado en los últimos años de tal manera que se ha convertido en una “mitología del discurso crítico”.

1.2. Primeros pasos: Roland Barthes, Michel Foucault y el Nouveau Roman

A partir de los años ochenta se restablece también la figura del autor luego de que Roland Barthes y Michel Foucault lo liquidaran simbólicamente en sus célebres artículos “¿Qu'est-ce qu'un auteur?” (1969) y “La mort de l'auteur” (1968), respectivamente, en los que se opusieron a la idea de una literatura como expresión de la propia vida o de la propia subjetividad a favor de una pura exposición del lenguaje sin importar su procedencia: “es el lenguaje el que habla, no el autor”, declara Barthes (1968: 62). Sin embargo, curiosamente, son el semiólogo y el filósofo los que, de un cierto modo, inauguran lo que se conoce actualmente como el retorno del sujeto. En 1975, Barthes da un giro autobiográfico a su obra con la publicación de *Roland Barthes par Roland Barthes* dando lugar a una nueva etapa en su carrera. A partir de ese momento, deja de lado la vocación semiológica de la “aventura” estructuralista por otra aventura en la que proliferarán cada vez más las reflexiones en torno a la relación vida-obra. La presencia, tanto en sus textos como en sus cursos dictados en el Collège de France, de la propia vida se intensifica con la muerte de la madre que lo impulsa a escribir *Journal de deuil* aunque, a decir verdad, Barthes ya había adoptado un tono íntimo, confesional y descontracturado en textos anteriores como *Fragments d'un discours amoureux* o *La chambre claire*. La novela *Vita Nova* inconclusa por su sorpresiva muerte forma parte también de este “último” Roland Barthes que parece predecir el camino que tomará, efectivamente, la literatura en los años por venir. Ya en 1967 en una entrevista para la revista *Cahiers du cinéma*, Barthes declara que “deberíamos llegar muy pronto a un arte más existencial”⁴ y, al mismo tiempo, hace explícito que “hay una especie de renuncia de las obras de arte frente a las relaciones interhumanas, interindividuales. Los grandes movimientos de emancipación ideológica –digamos para hablar claramente, el marxismo– han dejado de lado al hombre privado...” (Barthes, 2005: 26). Y es justamente este aspecto el que será recuperado por la siguiente generación de escritores que no le teme ni a lo psicológico ni a las historias íntimas y que en sus escrituras parecen acercarse a lo que Barthes definía como novelesco pero imposible de encontrar en las novelas: “un modo de discurso que no está estructurado de acuerdo con una historia; un modo de notación, de inversión, de interés por lo real cotidiano, por las personas, por todo lo que pasa en la vida” (Barthes, 2005: 191). En *Roland Barthes por Roland Barthes*, el semiólogo inventa una forma inédita de autobiografía, ya que está esencialmente escrita en tercera persona y de manera fragmentaria. Además, Barthes no sólo habla de su vida personal sino que retoma sus preocupaciones de siempre pero cambiando el lugar de la enunciación: ya no se dirige al lector desde su lugar académico o

⁴ Existencial no en el sentido que ha adquirido esta palabra para el existencialismo pero en su definición más literal, es decir, relativo a la existencia.

institucional sino desde lo íntimo y lo personal desvelando por momentos de donde cree él que le viene de su vida tal o cual preocupación sobre el lenguaje o la literatura. Desde el célebre epígrafe del libro “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”, Barthes se adelanta a lo que dos años más tarde se conocerá como la autoficción. En 1977, Serge Doubrovsky inventa el término para explicar la singularidad de su libro *Fils*. La expresión se impone rápidamente y servirá incluso hasta hoy a críticos, periodistas y académicos para englobar los numerosos textos que exploran nuevas formas de autobiografía mezclando hechos reales y ficción. Ese mismo año, Michel Foucault da a conocer el prólogo del libro que quedará finalmente inconcluso: *La vie des hommes infâmes*. Tal y como lo define el propio filósofo, la intención del libro era llevar a cabo una “antología de existencias ordinarias” a partir de breves descripciones de vidas que fue encontrando durante sus investigaciones en diversos documentos tales como registros de detención o de ingreso a hospitales. Lo que buscaba Foucault era dar a conocer la lectura que hace el poder de ciertas vidas y con ello denunciar cómo fueron llamadas históricamente y consideradas menores:

He querido que estos personajes fuesen ellos mismo oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas –nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad–, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastros que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios, hubiese un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado [...] Me embarqué pues a la búsqueda de esta especie de partículas dotadas de una energía tanto más grande cuanto más pequeña y difíciles eran de discernir (Foucault, 1993: 180).

Si Roland Barthes se anticipa a las nuevas formas autobiográficas, Michel Foucault anticipará, en cierta forma, las innovaciones por venir en el ámbito de la biografía que ya se pueden entrever en este somero comentario. A nuestro entender, el semiólogo y el filósofo inauguran un cambio de paradigma hacia los años ochenta que no sólo se manifiesta en la literatura. Las ciencias sociales experimentan grandes cambios epistemológicos por estos mismos años en muchos aspectos coincidentes con los que experimenta la literatura. Nos referimos al privilegio que se le brinda a los aspectos más cotidianos de la vida, haciendo hincapié en esas “partículas pequeñas” a las que se refiere Foucault inaugurando la era de los “pequeños relatos” y las “vidas minúsculas” en contraposición al predominio en Occidente de lo que el filósofo Jean-François Lyotard llamó los Grandes Relatos. En Francia, por ejemplo, el discurso sobre la historia y lo social se modifica radicalmente y da paso a lo que se llamó la “Microhistoria” y la “microsociología”, prácticas de estudio que abandonan las generalidades y los grandes discursos sobre los hechos para dar cuenta de una historia más individual y real.

A su vez, a finales de los años setenta, los escritores del Nouveau Roman también llevan a cabo un giro autobiográfico en sus obras. Por primera vez escriben abiertamente sobre sus vidas, algo impensado para este grupo de escritores que

había descartado cualquier referencia a una identidad o subjetividad personal. En 1983, Nathalie Sarraute publica *Enfance*. Al igual que el libro de Barthes se trata de una forma inédita de autobiografía que se origina en la dificultad que experimenta la autora cuando se propone narrar su infancia. El relato adquiere así una estructura dialógica como símbolo de un desdoblamiento de la conciencia entre una primera voz que pretende contar su vida, es decir, emprender el desafío de una autobiografía y una segunda voz que impide a la primera iniciar el relato interrumpiéndola constantemente y problematizando la posibilidad de toda narración o representación del propio yo. Esta segunda voz podría pensarse como la voz de la sospecha si recordamos el célebre ensayo de la autora *L'ère du soupçon*. Si en este libro Sarraute rechazaba los principios de la representación mimética, esta segunda voz pretende dejar en claro que el yo no es fácilmente definible, que la personalidad no es algo que nos viene dado sino que hay que explorarla y cuestionarla, incluso construirla o inventarla. Los escritores que comienzan a publicar en los años ochenta trabajan a partir de esta enseñanza, heredada de la era de la sospecha, y es por esto que en sus textos se afanan en “exponer los límites de la ilusión referencial” (Adler, 2012: 11). Por otro lado, entre 1985 y 1994, Alain Robbe-Grillet escribe la trilogía autobiográfica *Romanesques* y Claude Simon trabaja también a partir de múltiples recuerdos de infancia en sus últimos libros: *Acacia* (1989), *Le Jardin des plantes*, (1997) y *Le Tramway* (2001). Finalmente, Marguerite Duras gana en 1984 el premio Goncourt con *L'Amant*, texto clave en este retorno del sujeto. De algún modo, esas formas literarias complejas que los escritores del Nouveau Roman inventaron previamente pasan al sujeto para intentar decir la vida íntima haciendo hincapié en las sensaciones casi imperceptibles –como los tropismos sarrautianos– y en los meandros de la psiquis personal. En suma, cada uno conserva su estilo anterior; lo que cambia es el referente que se vuelve el propio autor y sus vivencias más íntimas.

2. Ficciones del yo y ficciones biográficas: ¿una estética común?

2.1. Hibridaciones y presencia de la ficción

Hemos hasta aquí recompuesto de forma sucinta la genealogía de una manifestación que alcanza sin embargo, en el paisaje literario francés, su apogeo en los últimos años. Como adelantamos en la introducción, la terminología “escrituras de vidas” se refiere a la creciente producción de una infinidad de variaciones de la biografía y de la autobiografía, variaciones que son, en realidad, formas múltiples de hibridación. En primer lugar, hibridaciones entre la literatura y las ciencias humanas en un

intercambio cada vez más frecuente entre estas disciplinas⁵ como lo deja entrever, por ejemplo, la escritura de Annie Ernaux definida por ella misma, tanto por fuera como en el interior de sus textos, como “autosociobiografía”⁶. En segundo lugar, hibridaciones entre la literatura y otros géneros discursivos como la mitología, como es el caso de la “automitobiografía” practicada por Claude-Louis Combet, otro ejemplo de los tantos procedimientos a los que recurren escritores con el fin de renovar las formas tradicionales que hasta aquí se utilizaban para contar una vida. Si hasta entonces se hablaba de biografía o autobiografía, en las últimas décadas la crítica distingue entre ficciones del yo –o autoficción– y ficciones biográficas aunque, cómo veremos más adelante, una de las mayores innovaciones genéricas proviene de textos que no establecen una diferencia entre la propia vida y la vida del otro. En efecto, uno de los principales rasgos compartidos por las escrituras de vidas actuales es que se establecen constantes paralelismos entre la vida del autor y la vida que éste elige contar haciéndose difícil distinguir entre el género biográfico y autobiográfico, volviendo incluso obsoletas las nuevas categorías que acabamos de mencionar.

¿Cómo definir brevemente las ficciones del yo o la autoficción? En líneas generales, la autoficción, tal y como se manifestó en Francia desde mediados de los años setenta, podría pensarse como “une mise en question savante de la pratique naïve de l’autobiographie” (Jenny, 2003: 1) o como la autobiografía revisitada por el psicoanálisis en una época en la que esta disciplina se vuelve una referencia común. Hoy en día es bastante frecuente saber qué es el inconsciente y se está familiarizado con la idea de que el sujeto es una construcción del lenguaje, que la memoria construye el recuerdo por vía de la ficción y que no existe una verdad absoluta que permita definir al sujeto. La autoficción parte de estos saberes abriéndose a lo desconocido del yo más que a lo conocido y es por esto que los escritores recurren frecuentemente a una dimensión imaginaria porque únicamente la ficción puede expresar este gran desconocido que es el inconsciente. Si en la autobiografía tradicional se afirmaba la personalidad, en la autoficción se deconstruyen los hechos de la vida a medida que se van viviendo. El sujeto se autocuestiona constantemente retomando incluso los mismos temas y episodios una y otra vez bajo diferentes tiempos, puntos de vista o formas literarias tanto a largo plazo –así es como construyen su obra Annie Ernaux o Patrick Modiano– como a

⁵ Nos permitimos sugerir en este sentido la publicación del coloquio que tuvo lugar en la Universidad Paul Valéry de Montpellier-3 el 6 y el 7 de febrero de 2004 publicado bajo el título *L’Empreinte du social dans le roman depuis 1980* (Collomb, 2005).

⁶ La sociología tal y como fue practicada por Pierre Bourdieu ha influenciado notablemente a esta autora. Ella misma confiesa en ocasión de la muerte del sociólogo: “Il m’est arrivé de comparer l’effet de ma première lecture de Bourdieu à celle du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, quinze ans auparavant: l’irruption d’une prise de conscience sans retour, ici sur la condition des femmes, là sur la structure du monde social. Irruption douloureuse mais suivie d’une joie, d’une force particulières, d’un sentiment de délivrance, de solitude brisée” (Ernaux, 2002).

corto plazo, es decir, en el espacio de un solo libro como Philippe Sollers en *L'Éclaircie* que analizaremos en detalle más adelante. Por otro lado, para entender la autoficción, se debe considerar que ésta también es, en cierto modo, la heredera del gran peso que tuvo el monólogo a lo largo del siglo XX desde el *fluir* de la conciencia de Virginia Wolf o James Joyce hasta la novela polifónica de un William Faulkner⁷. Ahora bien, la definición de la autoficción es algo más que compleja. Al sentido original dado por Doubrovsky, se han ido multiplicando las variantes a medida que se intensificó el fenómeno a lo largo de las últimas décadas. Muchos críticos se refieren a este nuevo género simplemente como la “casilla vacía” que Philippe Lejeune dejó sin completar en la clasificación que realizó de los relatos autobiográficos en su célebre *Le pacte autobiographique*. El mismo Doubrovsky confiesa a Lejeune haberse sentido interpelado por este vacío durante la escritura de *Fils*:

Je me souviens (...) avoir coché le passage (...) J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, mais j'ai voulu très profondément remplir cette “case” que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité (Lejeune, 1986 : 63).

A lo largo de los últimos años los críticos han ido agregando matices a la noción de autoficción. Bruno Blanckeman, por ejemplo, utiliza el término “autodicción” para calificar la obra de Hervé Guibert, uno de los primeros autores en experimentar con la escritura autobiográfica y hacer de ella, literalmente, una forma de vida (Blanckeman, 2002: 124-125). En este sentido, la autodicción se entendería como la búsqueda de un modo personal de decirse la propia vida al mismo tiempo que se vive. Al igual que en el psicoanálisis la cura se realiza a través de la palabra hablada, la vida puede sostenerse gracias a su ficcionalización cotidiana. Blanckeman teoriza asimismo sobre la autofabulación, es decir, novelas que se originan en hechos personales como *Vie secrète* de Pascal Quignard o *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano (Blanckeman, 2002: 119-143).

En lo que respecta a las ficciones biográficas, a diferencia de la biografía tradicional, ya no se trata tan solo de escribir la vida de otro sino también de decirse a uno mismo de un modo indirecto u oblicuo. Muchas ficciones biográficas son en realidad escrituras transpersonales: el biógrafo no sólo asume plenamente su subjetividad sino que combina hechos de su propia vida con otros acontecimientos de la vida que elige contar. Este es un rasgo común propio de la dinámica formal de este flamante género que tiene que ver, como mencionamos anteriormente, con la hibridación, los contagios y los paralelismos que se establecen en el texto.

⁷ En este sentido, las escrituras de vidas resultarían de lo expuesto por Dominique Rabaté en *Poétiques de la voix* (1999), a saber, que la literatura occidental evoluciona cada vez hacia el relato de una voz.

Refiriéndose a *Vies minuscules* de Pierre Michon, Philippe Gasparini advierte que esta no distinción entre yo-él tiene lugar en el plano de la enunciación que fluctúa en el mismo libro entre el relato homodiegético y el heterodiegético (Gasparini, 2004: 163). La misma dinámica asegura la progresión de muchas otras obras claves del panorama de la escritura de vidas contemporáneas como *La Place* de Annie Ernaux o *L'Adversaire*, *Limonov* y *D'autres vies que la mienne* de Emmanuel Carrère. A partir de un caso real, este último recrea en el primero de estos libros la vida de Jean-Claude Romand, un falso médico que de la noche a la mañana asesinó a sus padres, a su mujer y a sus hijos. Transcribimos aquí el incipit para mostrar cómo la mecánica utilizada por Carrère para construir el relato de esta extraña doble vida consiste en una alternancia constante entre el yo del autor y la tercera persona del asesino:

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas (Carrère, 2000 : 7).

Por otro lado, en esta nueva forma de escritura biográfica, la ficción reside en que los biógrafos hacen explícito lo que desconocen del personaje y, a partir de allí, arriesgan hipótesis y ficcionalizaciones privilegiando el abordaje de todos los aspectos recónditos de tal o cual vida, esos detalles, gestos y sentires que no figurarían en una biografía tradicional. Una vez más, es a partir de lo desconocido que comienza la fabulación tal y como Pierre Michon construye su *Rimbaud le fils* en el que no sólo pone en duda las afirmaciones más corrientes sobre el poeta sino que hace visible el olvido personal o colectivo que caracteriza a ciertos aspectos de esta vida.

2.2. Rasgos compartidos: la reflexión sobre la escritura y el paradigma formal de lo minúsculo

Más allá de que tanto las ficciones del yo como las ficciones biográficas privilegian el aspecto desconocido de una vida siendo éste el primer paso hacia una ficcionalización existen otros aspectos compartidos entre estos dos géneros modernos que, creemos, definen los componentes de lo que podríamos llamar una estética común. El primero de ellos tiene que ver con que la mayoría de los escritores llevan una reflexión más o menos teórica sobre la escritura en forma simultánea a la narración de la vida que se elige contar. Dicha reflexión interrumpe la narración para definir la forma literaria que se está inventando en el mismo movimiento escritural. Pese a la recurrencia del término autoficción, muchos escritores como Annie Ernaux o Serge Doubrovsky, a los que ya hemos

mencionado más arriba, inventan un término, una noción o un género inéditos para caracterizar de forma crítica o teórica sus formas de escritura⁸. En efecto, lo ficcional, presente en una gran parte de estas nuevas categorías –las “biografías imaginarias” o las “bioficciones” son otro ejemplo– no alude tanto a la presencia inminente de imaginación o de invención, si bien las puede haber, como al trabajo de renovación de las formas literarias⁹. Este trabajo, por lo demás, se hace explícito en el propio texto. Entonces, lo ficcional reside principalmente en las nuevas experimentaciones con la autobiografía y la biografía que derriban no sólo las fronteras de los géneros literarios sino también las que separan las diferentes disciplinas del conocimiento otorgando absoluta plasticidad y libertad al hecho de escribir una vida. Es esta libertad que puede confundirse con la ficción. A diferencia de la novela, las vidas suelen estar narradas de la forma más directa o literal posible, es decir, sin códigos narratológicos o de representación preestablecidos; es el propio autor quien los define en simultáneo a la escritura. En *Un pedigree*, en el que se propone reconstituir su vida y la de sus padres, Patrick Modiano define en estos términos su estrategia literaria: “J’écris ces pages comme on rédige un constat ou un *curriculum vitae*, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n’était pas la mienne” (Modiano, 2005: 44-45). François Bon, un escritor clave en este panorama pero menos conocido fuera de Francia, opta también por una escritura directa o literal en *Daewo* al tiempo que reflexiona constantemente en este libro sobre las posibilidades de este estilo. Más allá de la innovación genérica compartida por los nuevos relatos de vidas y pese a la proliferación de terminología existen rasgos que nos permitirían englobar proyectos literarios tan diferentes como los de Christine Angot, Philippe Forest, Jean Echenoz (su trilogía de biografías imaginarias), Pierre Bergounioux, Jacques Roubaud, Michel Schneider, Gérard Macé, Richard Millet. El primero reside en la elección de las vidas: ¿Qué vidas se eligen contar? Y el segundo concierne la forma literaria: ¿Cómo se cuentan estas vidas?

En primer lugar, constatamos que las vidas que se eligen contar no son en absoluto ejemplares a diferencia de una cierta tradición occidental que privilegió, ante todo, las vivencias de hombres ilustres, de santos y todas las variantes posibles de vidas “modelo”. Las existencias elegidas por Carrère o, en la estela foucaultiana, las que conforman los relatos de Macé, Michon, Bergounioux, Bon o Modiano son algunos ejemplos de cómo esta nueva generación de autores busca incorporar a la

⁸ “Automitobiografía” en Claude-Louis Combet, nueva autobiografía en Alain Robbe-Grillet o egoliteratura en Philippe Forest son algunos ejemplos.

⁹ El propio Serge Doubrovsky ha insistido en que la ficción no atañe a las circunstancias vividas lo que quedó claramente formulado en su célebre declaración que define a la autoficción como “fiction d’évènements et de faits strictement réels” (Viar & Vercier, 2008: 30). En cambio la postura de Vincent Colonna sostiene que lo que caracteriza a la autoficción es la transfiguración que hace el autor de su existencia y su identidad (Colonna, 2004: 75).

literatura las historias de vidas invisibles para un cierto discurso histórico dominante precisamente por no ser consideradas como ejemplares. En efecto, por el importante trabajo de investigación que caracteriza a este conjunto de escritores, pareciera que estas obras prolongan el propósito inconcluso de Michel Foucault sobre la vida de hombres infames, esas vidas minúsculas como las llamó Michon quien tomó prestada del filósofo dicha expresión. El relato de vidas en los proyectos literarios de los escritores que acabamos de mencionar posee una fundamentación política o de reivindicación socio-histórica que alberga la idea de una literatura cada vez más próxima al testimonio, es decir, una literatura que supone una forma más real y cercana de escribir la Historia. En *Dora Buder*, por ejemplo, Patrick Modiano relata la ocupación nazi en Francia a partir de sus propias investigaciones sobre el devenir incierto de una niña desaparecida durante ese período. Creemos junto a Dominique Viart (2007: 107-133) que lo que comparten estos escritores con Foucault es la determinación de reconstruir literariamente una arqueología para vidas que han sido olvidadas, vidas comunes de las que solo se conserva algún registro en la esfera íntima pero que no eran hasta el momento consideradas públicamente o literariamente. Estos autores se proponen, por ejemplo, contar la vida de sus familias campesinas reclutadas en regiones arcaicas de Francia cuyas costumbres no han cambiado desde el siglo XIX. Al igual que François Bon, Annie Ernaux también rescata en sus diarios del afuera (*Journal du dehors* y *La vie extérieure*) figuras marginales del presente, aquellos que son el signo viviente de la reciente crisis económica y que quedaron afuera del modelo neoliberal de la individualidad triunfante: jóvenes sin trabajo, nuevos vagabundos llamados hoy SDF (Sin Domicilio Fijo). Dominique Viart, uno de los mayores críticos de este período, define estas arqueologías tanto del propio sujeto como del otro bajo la idea de una “ética de la restitución” (Viart & Vercier, 2008: 98). Subyace, por lo tanto, a la elección de estas vidas una voluntad de testimoniar así como también un gran deseo de salvar la memoria colectiva reivindicando experiencias que no son tenidas en cuenta por el discurso político o mediático y que constituyen, en suma, la posibilidad de escribir de un modo otro la civilización. Si por el contrario, se eligen personajes más o menos célebres como en las biografías de H.P Lovecraft, Arthur Rimbaud, Eduard Limónov de Houellebecq, Michon y Carrère, respectivamente, no por ser célebres son personajes ejemplares. Por el contrario, se trata de figuras controvertidas para su época y que terminaron siendo, asimismo, marginales. En las existencias contempladas puede tratarse, entonces, de la vida del propio autor, la de sus familiares, la de personajes célebres –vivos o muertos– del mundo del arte, la literatura, la política o, en menor medida, provenientes de cualquier otro ámbito. Pese a esta diversidad, todas estas vidas son retratadas en sus aspectos más íntimos, privados y, sobre todo, ordinarios. El carácter “minúsculo” que sienta las bases de una estética compartida tiene que ver con privilegiar los aspectos más recónditos, banales, pasajeros de una vida, es decir, todos esos detalles aparentemente insignificantes que no solían pertenecer al canon de lo biográfico o lo autobiográfico. La reciente trilogía de biografías imaginarias de Jean Echenoz (*Ravel, Correr y Relámpagos*) es uno de los casos más relevantes del tratamiento de

vidas ejemplares desde un aspecto que privilegia, ante todo, lo cotidiano, lo banal, lo efímero y lo minúsculo.

Lo “minúsculo” define no sólo una elección temática compartida sino también un paradigma formal. Las vidas no son totales como aquellos destinos balzacianos o stendhalianos: las representaciones, al igual que las existencias, son minúsculas. Al privilegiar esos detalles aparentemente insignificantes, tanto la nueva generación de biógrafos como la de las escrituras del yo no narra las vidas de principio a fin ni de forma cronológica sino a través de un arsenal de procedimientos microscópicos: escenas, destellos, imágenes, anécdotas, fragmentos, huellas, indicios, momentos epifánicos o biografemas en el lenguaje de Roland Barthes. De ahí que la narración sea siempre parcial y su ritmo, sincopado. En otros términos, y siguiendo el pensamiento de Milan Kundera en *L'Art du roman*, estas formas literarias podrían explicarse como una respuesta a la complejidad que envuelve a la existencia en el mundo moderno que exige “une technique de l'ellipse et de la condensation” (Kundera, 1986: 94). En definitiva, creemos que en buscar decir lo particular, lo ínfimo, lo que queda relegado a través de una expresión caracterizada por la fragmentariedad, la condensación o la elipsis subyace una nueva forma de representación propia de estas escrituras contemporáneas.

2.3. Análisis de un caso particular: *L'Éclaircie* de Philippe Sollers

Philippe Sollers quien lideró en los años setenta el grupo en torno a la publicación *Tel Quel* resulta un caso interesante puesto que simboliza, en la figura de un solo escritor, el pasaje de la experimentación formal a una escritura de lo íntimo y lo biográfico. Este cambio radical tiene lugar justamente en los años ochenta y es posterior al cierre de esta revista en 1982. En la primera página de sus memorias publicadas en 2007, Sollers declara: “Toute ma vie, on m'a reproché d'écrire des romans qui n'étaient pas de vrais romans. En voici enfin un. ‘Mais c'est de votre existence qu'il s'agit’, me dira-t-on. Sans doute, mais où est la différence?” (2007: 1). Sollers plantea la no distinción entre novela y autobiografía algo que él mismo pone de manifiesto en el título que elige para sus memorias: *Un vrai roman*.

En 2012 publica *L'Éclaircie* presentado en el paratexto como novela. El libro se construye, sin embargo, de una mezcla de recortes de varias existencias. De este modo, Sollers alterna episodios de su vida íntima o de su rol público de escritor y personaje mediático con pasajes de la vida de su hermana Anne o su amante Lucie. El lazo que lo une a estas mujeres es puesto en correlación con el vínculo que Pablo Picasso mantuvo con su hermana Lola y sus amantes. A su vez, desde las primeras páginas, varios fragmentos aluden también a la vida y a la obra de Edouard Manet y lo que en principio parecía una mera alusión irá ocupando un lugar cada vez más importante hasta convertirse en una verdadera ficción biográfica dentro del libro. Sollers narra varios episodios en la vida de Picasso a partir de la observación atenta de fotografías y cuadros del pintor. De igual modo, cuando se trata de retratar a Manet y su relación con su mujer, Susanne, el autor se inspira de los cuadros del pintor. Entonces, a partir de las imágenes, Sollers teje un relato donde se

entremezclan los datos biográficos más usuales de estos pintores con sus propias suposiciones y elucubraciones adentrándose de modo casi alucinatorio en escenas íntimas y esos gestos pasajeros. Refiriéndose a la cuñada de Manet: “Imaginez ces tableaux, très personnels, peints à la Douane de mer, près de la Salute, sur un pontonde Zattere, en barque dans la lagune. Il fait très beau, Berthe sourit, elle se cache derrière son éventail à manche rouge, c’est son geste d’appel favori” (Sollers, 2012 : 174). En un paralelismo constante con los dos pintores lo que no excluye que se vayan incorporando en la progresión fragmentaria del relato muchas otras vidas – Casanova y Baudelaire, por ejemplo –, Sollers imagina como pintaría a su propia hermana si fuera Picasso o Manet y termina por soñar, incluso, con este cuadro: “Je devais m’y attendre: Anne m’apparaît en rêve en personnage de tableau, en plus ‘naturelle’ [...] C’est bien elle, ce n’est pas Lola ni Lucie, la peintre sait comment intervenir dans les rêves” (Sollers, 2012: 103). En efecto, si bien *L’Elcaircie* está narrado en primera persona, Sollers no hace otra cosa que definirse heterodiegeticamente a través de una mirada oblicua que lo lleva a adentrarse en la vida de pintores como Manet y Picasso al punto de la identificación.

Finalmente, Sollers terminará confundiendo su tarea de escritor con la vida de los dos pintores hasta incluso definirse como un “peintre invisible” (Sollers, 2012 : 113) y confundir el nombre de su hermana con los de las demás mujeres que pueblan la novela: “C’est ma sœur, mais aussi ma petite cousine, ma Constance, mon Eva, ma Lola” (Sollers, 2012: 121). Asimismo, Picasso es presentado como un escritor puesto que su escritura ocupa, literalmente, un espacio en el libro: Sollers alterna sus propios relatos y reflexiones con varios pasajes extraídos de la correspondencia del pintor como las cartas enviadas a Gertrude Stein, por ejemplo (Sollers, 2012: 176 y 180). A estos escritos íntimos de Picasso se suman también los de Manet como esta cita del pintor: “L’art doit être l’écriture de la vie” (Sollers, 2012: 173). En definitiva, estos extractos remiten a la propia obra de Sollers y resultan reveladores para entender, en verdad, su propia escritura. En la página 112 Sollers inicia un pasaje que relata la historia de Santa Lucía, una santa italiana cuya iglesia se encuentra en Venecia. El lector podrá desconcertarse frente a esta historia hasta que descubre, algunas páginas más adelante, el paralelismo entre la santa y la amante del propio Sollers, Lucie.

Así pues, una constelación de vidas estructura este libro donde cada figura remite a otra componiendo un relato de carácter especular hecho de la superposición de fragmentos que, igualmente, conservan una idea de continuidad. Esta continuidad resulta de las idas y vueltas y las repeticiones constantes entre estas vidas que terminan convirtiéndose, prácticamente, en personajes para el lector lo que justifica, de algún modo, la denominación “novela” si bien se trata de una escritura de vidas.

Conclusión

Como hemos podido ver hasta aquí, es indiscutible que la escritura de vida ocupa el primer lugar dentro del panorama literario francés actual. En los últimos cuarenta

años han aparecido un número muy elevado de textos de corte autobiográfico y biográfico y, por consecuente, un número también considerable de estudios críticos sobre el tema convirtiéndose, asimismo, en un fenómeno académico más allá de lo puramente literario. La escritura de vidas sigue siendo incluso hoy un fenómeno mediático sobre todo por los juicios que se han hecho a numerosos autores ya no por inmoralidad, como a Flaubert o Baudelaire en el siglo XIX, sino por invasión a la vida privada. Además, se invita a los escritores a los sets de televisión¹⁰ a exponer el material de sus libros que no es otra cosa que la intimidad de sus vidas. Fenómeno de ventas, la escritura de vida es uno de los principales productos literarios contemplados por las editoriales al punto de crear nuevas colecciones para acoger este género: Jean-Bernard Pontalis, célebre psicoanalista y escritor, creó en 1989 en la editorial Gallimard la colección “L’Un et l’Autre” dedicada exclusivamente a publicar escrituras transpersonales situadas entre la propia vida y la vida de otro.

Como advierten Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft y Han-Jürgen Lüsebrink en la introducción a *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l’autobiographie*, el “boom” de la escrituras de vida es un fenómeno de toda la cultura occidental contemporánea: “Loin de se cantonner à la seule sphère universitaire, cet engouement pour les diverses formes du ‘personnel’ semble en fait caractériser toute la culture occidentale contemporaine, qualifiée de ‘culture de la confession’” (Dion, 2007: 5). En efecto, debemos relacionar estas escrituras con la proliferación a nivel mundial de los programas televisivos llamados *realities*, las *biopic* en el cine o las más recientes manifestaciones artísticas como el trabajo de la artista Sophie Calle, por ejemplo, cuya obra no es otra cosa que la puesta en instalación de su vida, otro modo de ficcionalizar el destino individual. No debemos olvidar, además, las redes sociales como los blogs, twitter, o facebook donde la intimidad se expone hasta convertirse en espectáculo y si bien no es ficcional es virtual¹¹. Como advirtieron numerosos críticos literarios, antropólogos y sociólogos, este fenómeno se explica por un fuerte repliegue individualista en la sociedad actual que perdió en las últimas décadas los grandes relatos –la religión y los modelos socio-políticos que dominaron la historia del siglo XX– que dictaminaron ejemplos de vidas a seguir.

El desarrollo de una teoría literaria intrínseca al hecho de escribir una vida que caracteriza no sólo a las manifestaciones biográficas y autobiográficas actuales sino también a la novela –como ya lo había hecho Marcel Proust– es una de las

¹⁰ En este sentido la autoficción no sería otra cosa que una literatura del espectáculo resultado del sistema mediático instaurado por las políticas editoriales “amenés à faire acte de présence sur la scène médiatique, à dévoiler l’intime devant les caméras, à faire aveu” (Zufferey, 2012: 5).

¹¹ Para un análisis más detallado de este fenómeno remitimos a los libros *La intimidad como espectáculo* (Sibilia, 2008) y *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Arfuch, 2002).

innovaciones principales en el retorno del sujeto: ya no se trata de plantear qué es lo que la novela puede desvelarnos sobre la existencia sino qué puede decirnos la vida sobre la novela. Entonces, ¿qué aportes podrían hacer, por ejemplo, las reflexiones teóricas tanto de escritores como críticos en torno a las escrituras de vida a la teoría moderna de la novela tal y como fue planteada por Bakhtine, Lukács o Pavel? Si, como dejaron en claro estos pensadores, la novela implicaba desentrañar el sentido de una vida siempre en la relación conflictiva hombre-mundo, las escrituras de vida contemporáneas continúan en este sentido salvo que la vida no se somete a una representación alejada –la creación de personajes, las reglas que definían las autobiografías o las biografías hasta los años ochenta. El cambio radical reside en el hecho de que no hay justamente representación sino “mostración” como modo directo y llano de representación tal y como, en la filosofía, Wittgenstein rechazó en el *Tratado Lógico-filosófico* una posible demostración del pensamiento y preconizó una mostración en forma fragmentaria. Una vez más, Barthes se impone como figura tutelar de este devenir ya que se dedicó a teorizar, hacia el final de su carrera, sobre cómo escribir la vida hasta el punto de elegir como título para su proyecto novelesco la expresión *Vita Nova*. A su vez, gran admirador de *La Recherche*, Barthes extrae de Marcel Proust la idea de una teoría de la novela en la escritura de la propia vida. En efecto, en su curso “La preparación de la novela”, Barthes confiesa que su gusto privilegia aquellas novelas que se originan en un esfuerzo de la memoria y, más precisamente, una memoria que persevera en reconstruir la vida (Barthes, 2003: 42). Claro que la novela en este sentido dista mucho de lo que normalmente se concibe como novela a partir de la hegemonía del modelo realista. Sin embargo, podemos pensar que asistimos al nacimiento de una “nueva novela” o de una nueva etapa en su evolución que, a diferencia de la novela decimonónica, abandona la idea de continuidad y de totalidad así como también la hegemonía de la tercera persona por el relato muchas veces fragmentario de vidas reales en primera persona. Por su volumen de producción y por el impacto que tiene en la sociedad podemos pensar que la escritura de vidas está reemplazado a la novela al menos tal y como la conocíamos hasta ahora¹².

¹² El número de junio y julio de 2012 de la célebre revista *Critique* trata justamente del impacto que tienen hoy en día las nuevas formas biográficas tanto en el público como en la producción de los escritores actuales más consagrados: “À la grande époque de la théorie littéraire, on méprisait l’écriture de la vie. Celle-ci s’est bien vengée, et on peut avoir l’impression qu’il n’y en a plus que pour elle, non seulement en littérature, mais aussi en histoire, en philosophie et dans les sciences exactes [...] Le public demande des vies: les grandes collections de biographies se portent bien. Les romanciers, eux aussi, racontent des vies, la leur ou celle des autres: écrivains, musiciens, sportifs [...] Éternel retour du même? Pas du tout. Car on ne narre plus les existences comme avant. On croit moins à leur cohérence, à leur unité. On conçoit mieux leurs zigzags et on tente de les suivre. Mais c’est plus profondément que le genre, si c’en est encore un, a changé. À côté des biographies d’hommes ou de femmes célèbres, on a vu apparaître celles d’humbles et de sans-grade, et même des ‘biographies d’objets’” (Compagnon & Roger, 2012).

Asimismo, estas nuevas escrituras practican la fusión del arte con la vida buscada insistentemente a lo largo de todo el siglo XX por personalidades tan distantes como Marcel Proust, Pier Paolo Pasolini, Gilles Deleuze, los surrealistas y tantos otros. Desde la poética de Aristóteles, la obra de arte o la obra literaria fueron consideradas como algo sagrado y elevado regidas por reglas diferentes a las del mundo real como las reglas dictaminadas por los géneros, por ejemplo. La tradición ha separado el arte de la vida común. Las escrituras de vidas restablecen esta separación por eso son tan importantes para entender lo que es un cambio de paradigma fundamental respecto no solo de la modernidad sino quizás respecto de toda la historia de la literatura occidental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adler, A., (2012) *Éclats de vies muettes*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Arfuch, L., (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R., (1968) “La mort de l’auteur” in *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil, pp.61-67.
- Barthes, R., (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, coll. Écrivains d’aujourd’hui.
- Barthes, R., (2005) *El grano de la voz*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Blanckeman, B., (2002) *Les fictions singulières. Étude sur le roman contemporain*. Paris, Prétexite Éditeur.
- Blanckeman, B., (2008) *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Blanckeman, B., (2010) “Mythologies du réel: récits de fiction et discours critiques” in *Recherches et travaux* [En línea]. N° 77, disponible en: <http://recherchestravail.revues.org/index422.html> [Último acceso el 17 de septiembre de 2012].
- Bon, F., (2004) *Daewoo*. Paris, Fayard.
- Carrère, E., (2000) *L’Adversaire*. Paris, POL.
- Carrère, E., (2011) *Limonov*. Paris, POL.
- Carrère, E., (2009) *D’autres vies que la mienne*. Paris, POL.
- Collomb, M., (2005) *L’Empreinte du social dans le roman depuis 1980*. Montpellier, PULM.
- Colonna, V., (2004) *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Mayenne, Tristram.
- Compagnon, A. & P. Roger (dir.), (2012) “Biographies mode d’emploi” in *Critique* [En línea]. N° 781-782, disponible en: http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2747 [Último acceso el 21 de septiembre de 2012].
- Compagnon, A., (2009) *Écrire la vie: Montaigne, Stendhal, Proust*. Cours du Collège de France [En línea]. Disponible en: <http://www.college-de->

- france.fr/site/antoine-compagnon/course-2008-2009.htm [Último acceso el 4 de marzo de 2013].
- Dion, R. et al., (2007) *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec, Éditions Nota Bene.
- Doubrovsky, S., (1977) *Fils*. Paris, Galilée.
- Ernaux, A., (1983) *La Place*. Paris, Gallimard.
- Ernaux, A. (2002) "Bourdieu: le chagrin" in *Le Monde* [En línea]. 5 de febrero. Disponible en: <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html> [Último acceso el 8 de enero de 2014].
- Echenoz, J., (2006) *Ravel*. Paris, Minuit.
- Echenoz, J., (2008) *Courir*. Paris, Minuit.
- Echenoz, J., (2010) *Des éclairs*. Paris, Minuit.
- Foucault, M., (1993) *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires, Altamira, Col. Caronte Ensayos.
- Foucault, M., (1969) "Qu'est-ce qu'un auteur?" in *Bulletin de la société française de philosophie*. N° 3, pp. 73-104.
- Gasparini, Ph., (2004) *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Ed. du Seuil.
- Havercroft, B., (2012) "Fictions de soi" in *Revue critique de fiction française contemporaine* [En línea]. N° 4, disponible en: <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/11/showToc> [Último acceso el 10 de septiembre de 2012].
- Jenny, L., (2003) *L'autofiction*. Cours de l'Université de Genève, disponible en : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html> [Último acceso el 5 de Marzo 2013].
- Lejeune, P., (1986) *Moi aussi*. Paris, Ed. du Seuil.
- Michon, P., (1984) *Vies minuscules*. Paris, Gallimard.
- Michon, P., (1991) *Rimbaud le fils*. Paris, Gallimard.
- Modiano, P., (1978) *Rue des boutiques obscures*. Paris, Gallimard.
- Modiano, P., (1997) *Dora Buder*. Paris, Gallimard.
- Modiano, P., (2005) *Un pedigree*. Paris, Gallimard.
- Pavel, T., (2005) *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona, Crítica.
- Perec, G., (1989) *L'infra-ordinaire*. Paris, Seuil, coll. La librairie du XXI^e siècle.
- Quignard, P., (1998) *Vie secrète*. Paris, Gallimard.
- Rabaté, D., (1999) *Poétiques de la voix*. Paris, José Corti.
- Robbe-Grillet, A., (1985) *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit.
- Robbe-Grillet, A., (1988) *L'Angélique ou l'enchantement*. Paris, Minuit.
- Robbe-Grillet, A., (1994) *Les derniers jours de Corinthe*. Paris, Minuit.
- Sarraute, N., (1983) *Enfance*. Paris, Gallimard.
- Sibilia, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Simon, C., (1989) *Acacia*. Paris, Minuit.

- Simon, C., (1997) *Le jardin des plantes*. Paris, Minuit.
- Simon, C., (2001) *Le tramway*. Paris, Minuit.
- Sollers, P., (2007) *Un vrai roman*. Paris, Plon.
- Sollers, P., (2012) *L'Éclaircie*. Paris, Gallimard.
- Viart, D., (2007) "L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : *Récits de filiations et Fictions biographiques*" in Dion, R. et al., *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec, Éditions Nota Bene, pp. 107-138.
- Viart, D & B. Vercier, (2008) *La littérature française au présent*. Paris, Bordas.
- Zufferey, J. (dir.), (2012) *L'Autoficton. Variations génériques et discursives*. Louvain-la-neuve, Academia.