

La novela francesa contemporánea

Memorias de la narración, preguntas a la modernidad

Dominique Viart

¿Desaparición y retorno del relato?

Si la novela es un género tardío, por el contrario el relato pertenece a los fundamentos de nuestra cultura. Garante de la transmisión oral de la historia de los pueblos, está en el principio mismo de las cosmogonías, mitos, narraciones, fundaciones y, más ampliamente, en cuentos y leyendas. Es decir: el relato está hondamente ligado a la memoria; es, al tiempo, su depositario y su manifestación cultural por excelencia. La gran variedad de sus formas permaneció un tanto oculta cuando, en el siglo XIX, la novela conquistó, en los conocidos términos balzacianos, una gran parte del dominio narrativo, hasta el punto de ser considerada su forma mayor. Mantenerse en esta idea —a la cual contribuyeron con fuerza algunos novelistas teorizantes de los años sesenta, por razones de estrategia estética— sería desconocer las grandes diversificaciones del género narrativo anteriores a la novela realista y reaparecidas en la segunda mitad del Ocho-cientos: cuentos, novelas breves, narraciones que coexisten en Gautier, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Mérimée y otros, junto a la novela coetánea, a veces firmados por los grandes novelistas como Flaubert y Maupassant. El siglo XX confirmará tal variedad, desde las *soties* de André Gide hasta el despliegue del llamado, por Jean-Yves Tadié, relato poético.

El relato es, pues, una forma casi permanente y carece de sentido postular su desaparición en la segunda mitad del siglo XX. La primera *nueva novela* (esta denominación, como es sabido, resulta insatisfactoria porque produce la ilusión de ser un movimiento coherente y concertado, cuando fue, en realidad, una constelación muy diversa de novelistas; empleo aquí esta forma sintética, por otra parte aceptada en la historia literaria, más por comodidad que por pertinencia crítica, a pesar de su escaso rigor) fue, en principio, un arte de narrar. Más allá de sus ataques contra una forma de novela paralizada en sus rasgos balzacianos un tanto forzados por necesidades de la causa, estos novelistas se entregaron a una verdadera exploración de las posibilidades del relato, precedidos, en este campo, por Proust,

Faulkner, Joyce y algunos más. En un segundo momento, el relato, siempre conservado como tal, se reunió con el personaje, la intriga y la historia, en el almacén de las «nociones obsoletas» denunciadas por Robbe-Grillet en uno de los capítulos de *Para una nueva novela*. El período que corresponde a las primeras teorizaciones de Jean Ricardou desarrolló, en efecto, el cuestionamiento del relato lineal, al cual la narración, despojada paulatinamente de sus ingredientes mayores, se había reducido.

Este período, que denominaré con gusto del «relato impedido» (Ricardou hablaba entonces de un «atasco del relato») contempló, de movida, cómo se instalaba en «el texto de la novela» un régimen de concurrencia interna contra la narración, por medio de la descripción (Robbe-Grillet, Simon), el diálogo (Pinget, Claude Mauriac), el monólogo interior (Simon, Pinget), los tropismos de la subconversación (Sarraute), las repeticiones y puestas en abismo (Ricardou y otros como él). Quedaba abierta la puerta para eso que los críticos denominaron «la nueva novela nueva» y también para las «obras textuales». Bloqueado el hilo narrativo, roto y fragmentado, impedido por todos los medios, se otorgó a las palabras todo el poder, de modo que el texto se sostenía, por paradoja, en sus juegos de diseminación, analogía, relanzamiento y ruptura. Las novedosas obras de estos autores —sean las de Butor curioso de todas las innovaciones posibles, o Claude Simon como destructor de sus propios textos desde *La batalla de Farsalia*, o de los libros de Jean-Claude Montel, Jean-Pierre Faye, Philippe Sollers (*Paraíso*), Pierre Guyotat (*El libro*) o de otros cuya lista no cabe en estas páginas— siguen una vía experimental que excluye el relato. Entregada a todas las formas posibles de la experimentación, circunscrita por unas teorías que la aislaban definitivamente de lo real y del mundo, del sujeto con sus emociones y experiencias, empeñada en conducir una crítica sin desmayos, comprometida con la desconstrucción de las formas, la creación literaria —no toda la literatura sino, al menos, la que pretende no contentarse con la réplica y la repetición apenas matizadas de recetas antiguas y de academicismos reconocidos— hace suyos los preceptos más exigentes de las vanguardias. Y, entre ellos, el que hace tabla rasa de un pasado definitivamente superado.

Es notable constatar que si bien la práctica estrictamente narrativa se diluye y tiende a desaparecer de cierta zona literaria, por el contrario la investigación crítica se da a la tarea de poner en evidencia los recursos menos manifiestos de tal práctica. Y es así que por las mismas fechas aparecen la suma narratológica de Gérard Genette (*Figuras III*, 1972) y estudios tan importantes como el de Brémond (*Lógica del relato*, 1973), Todorov (*Poética de la prosa*, 1971), Barthes (*S/Z*, 1970), etc. Pero el relato es

considerado, siguiendo al formalismo ruso, como forma pura y combinatoria. Es un relato desvitalizado y deshistorizado el que mueve a estas reflexiones, un relato cuyo contenido diegético está completamente formalizado por la puesta en evidencia de los «sistemas actanciales y semióticos». Al desaparecer de la práctica de la escritura, el relato también se desliga de la memoria, en los estudios que se le dedican.

Este desinterés de la creación por el relato sólo duró un momento, unos veinte años. Son conocidas las discusiones suscitadas por el estructuralismo, forma tutelar del pensamiento de la época, desde el comienzo de los ochenta. Más ampliamente, el gusto por las teorías y, sobre todo, la fe en su necesidad, se disiparon al vacilar las ideologías. En efecto, se puede considerar sin mayor inconveniente que las cosas se transformaron al cambiar la década y que tocan, si no a muerto, al menos a revisión de las formas literarias experimentales. El segundo tomo de *Paraíso* de Sollers (1981) pone en evidencia que la búsqueda vanguardista patina bastante y parece estar condenada a repetir sus propias fórmulas. El juego de citas, entrecruzamientos textuales y autocomentarios de Renaud Camus, por ejemplo, linda con lo ilegible en *Églogas*. El público lector, ya muy reducido, se agota y con él los mismos creadores, que empiezan a preguntarse por el sentido de sus empresas. En una palabra, todo lo que era pura experimentación y sistema se fue disgregando en favor de una renovada atención a los particularismos, las vacilaciones, las dudas, las incertidumbres.

Dos décadas: convengamos que como «ausencia del relato» es un lapso muy breve (y, por otra parte, muy parcial) desde la perspectiva de la historia literaria. Pero tal eclipse fue fundamental por los desplazamientos que indujo. Pues el «retorno del relato» —o, más exactamente, el retorno al relato— no es un retorno al relato tal como se lo entendía antes del doble movimiento aludido. Lo que diré se refiere más a las formas del retorno que al retorno en sí mismo, sobre el cual todo el mundo parece estar de acuerdo, sea para constatarlo, condenarlo o alegrarse de él. Me interesan, sobre todo, los modos de presencia del relato en la escritura contemporánea. Se trata de revivir unas formas narrativas a partir de la memoria. El relato es una forma de la cual se obtiene un recuerdo y con él se juega para elaborar obras novedosas que no se privan del placer de narrar (memoria del relato), pues la compulsión de la memoria es la que fuerza al relato a adoptar cierta forma (relatos de la memoria) y una época que padece el «malestar de las referencias» impulsa a los escritores a buscar en los relatos recibidos un fundamento para el estado presente de nuestro saber en situación (memoria de los relatos). Estas tres perspectivas no son excluyentes sino todo lo contrario.

La cuestión del «campo literario»

Quizá no sea inútil, para entender mejor los movimientos que subyacen en el retorno del relato en estado de gracia, detenerse en lo que Pierre Bourdieu denomina «el campo literario» de los años setenta. Los espacios novelescos y narrativos, abandonados en nombre de las famosas «naciones obsoletas» y de las experimentaciones textuales, se encuentran, de hecho, cada vez más dominados por unos escritores que provienen de otros lugares. La historia, renovada ciertamente por la escuela de la revista *Annales*, vivió una nueva inflexión particular: lo que se enunciaba en cifras –condiciones económicas de la vida social y profesional, comercio de materias primas y abastos de primera necesidad, condiciones materiales y financieras a las que obedece todo poder político– tiende a adquirir la forma de un relato, forma más propicia para la reconstrucción del pasado. Así aparecen *El domingo de Bouvines* (1971) de Georges Duby y *Montaillou, aldea occitana* (1982) de Emmanuel Leroy-Ladurie. Más que considerar la vida de los poderosos de este mundo y creerlos únicos dueños de la historia, los historiadores se vuelven atentos a «la vida cotidiana» de las épocas consideradas (es, por su parte, el nombre de una colección de estudios históricos). Más aún, es la existencia de los humildes la que constituye la materia misma de la historia. Se trata de contar esta existencia. ¿Hace falta recordar la afirmación de Paul Veyne, según el cual los historiadores «han sustituido a los novelistas en la descripción de lo real»?

Otro fenómeno de esos años, fuertemente relacionado con lo anterior, da prueba de esta reorientación de los intereses culturales del período: es el éxito de los «relatos de vida», cuyo mejor ejemplo es *El caballo de orgullo* (1975) de Pierre Jakez Hélias, maestro bretón. Apoyadas en cierto éxito del pensamiento ecologista, propicio a cantar las virtudes de la sencilla vida de antaño, estas obras entre literarias y antropológicas, se multiplican a lo largo de los años setenta –*Grenadou, campesino francés* (1978) de Ephraïm Grenadou y Alain Prévost, *Una sopa de hierbas silvestres* (1979) de Emilie Carles, etc., la mayor parte de ellas publicadas por el mismo editor, Plon, y en la misma colección, *Terre humaine*. Testimonian una recobrada preocupación por el tiempo pasado, en medio de la crisis económica y la duda ideológica que dominan el mundo cultural y manifiestan el fin de los años de gloriosa expansión, las tres décadas de posguerra. El avance, tan poderoso en todos los dominios (científico, tecnológico, industrial, etc.) que permitió, a la vez, la expansión de la televisión, los viajes espaciales, los ordenadores, los *bypass*, la fibra óptica, la energía nuclear, etc., impidió echar una ojeada a las civilizaciones antiguas. La nostalgia se fue apo-