

La novela francesa contemporánea: formas del retorno*

Dominique Viart

De lo expuesto en la primera parte se extraen numerosas consecuencias: puesto que ya no hay valores seguros, todo es posible y vuelve a serlo; tal es la actitud de los escritores que se reúnen bajo la etiqueta de la «nueva ficción». Pretenden reconquistar para lo imaginario los espacios literarios perdidos en otro tiempo a favor de los formalismos textuales. No ya escribir la novela de la novela que se escribe sino escribir ficciones por el placer de fingir. Desconfiados ante tal laxitud, otros, por el contrario, aun reconociendo su propio deseo narrativo, sólo se entregan al relato con la condición de no hacerlo incautamente. Sus textos darán en un mismo objeto el relato y su parodia, renovando, de manera mucho más lúdica, los juegos de ciertos «nuevos novelistas», con las formas canónicas de la novela policiaca, la novela de aventuras o la de ciencia ficción, o bien buscarán un despojamiento mayor del relato en relación a los estímulos imaginarios, de modo que aquel objeto parezca reducido a la pura narratividad: novelas minimalistas, blancas, cuyo editor, Jérôme Lindon, denomina «impasibles».

Una cuarta vía intenta colocar las vicisitudes del relato al servicio de las consabidas vicisitudes de la memoria, la conciencia de sí o la transmisión de la historia familiar. Esta vía me parece el punto de coincidencia entre las dos perspectivas. Testimonia, por una parte, la ampliación de la sospecha antes evocada y por otra, la preocupación por recuperar las huellas de lo que puede estabilizar las representaciones en el momento en que todo se diluye. Hoy, en medio del desamparo, se trata de reconstruir el recuerdo de lo que fue. No tanto, aunque a veces sea el caso, para complacerse en cierta nostalgia del tiempo pasado, o para refundar el presente en unos valores que se lamenta haber olvidado, sino para intentar comprender la fractura en la cual estamos. Es así cómo el pasado se reconstruye para percibirlo y medirlo mejor. Si ser es haber sido, se trata de saber lo que se ha sido para poder ser un poco mejor uno mismo.

* La primera parte de este trabajo fue publicada en el número 581 de la revista, correspondiente a noviembre de 1998.

Estas últimas obras, que yo denominaría con gusto de «La mirada que remonta» se enfrentan ahora con numerosas dificultades. No quieren ser más las víctimas de unas representaciones preparadas. Han de evitar, en consecuencia, o desconstruir, si se quiere, los discursos habituales de la historia oficial. Para retomar el título de Claude Simon, serán «tentativas de restitución», lo más cercanas posibles a los hombres y las cosas, como, por ejemplo, los varios relatos de la primera Guerra Mundial, que resucitan, a dos generaciones de distancia, los testimonios inmediatos no sólo de Dorgelès o Barbusse, quizás olvidados, sino los de abuelos y tíos abuelos, unos antepasados que estuvieron mucho tiempo abandonados a una rememoración machacona y al silencio. Pero la generación actual sólo puede asumir esos testimonios por medio de relatos recibidos o reconstruidos. Haciéndolo, se enfrenta con la dificultad intrínseca de los relatos, su inverificabilidad, su subjetivismo, sus deformaciones, a lo que se añade lo variable de la misma recepción. Vicisitudes de la memoria y del relato se mezclan indisolublemente en la prosa narrativa que hoy intenta dar cuenta de ellas. Es decir que los «relatos de memoria» están lejos de esa ingenua sencillez que les atribuyen los vanguardistas residuales.

Esta perspectiva de esquema y panorama muestra que está en cuestión, en los avatares del «retorno al relato», cierta concepción de la modernidad, al menos tal como se radicalizó desde los años cincuenta. Estética de la ruptura y de la tabla rasa, textualismo militante, experimentalismo destructor, solipsismo de la obra obsesionada por sí misma. Estas directivas son las cuestionadas en la actualidad. En contra de tales prácticas se redescubre hoy un interés cierto por el pasado, una preocupación por el texto pero no en tanto texto sino por la precisión de sus objetivos, una búsqueda que intenta hallar los medios de construir una finalidad más allá de las ilusiones de transparencia; finalmente: una obra que encuentre su objeto fuera de sí misma. Pero las cuatro vías que he bosquejado brevemente no conservan la misma distancia respecto de la crítica moderna. Se puede intentar una descripción de sus límites. Sin duda, la más radical de estas vías, hasta tal punto que se la ha podido considerar «reaccionaria», es la «nueva ficción».

La expresión *nueva ficción* apareció como título de una obra de Jean-Luc Moreau en 1992¹. A medias obra crítica y presentación antológica de siete escritores (Patrick Carré, Georges-Olivier Chateaufreynaud, François Coupry, Hubert Haddad, Jean Levi, Marc Petit y Frédéric Tristan), este libro intenta diseñar la estética común a estos autores y a otros citados en su

¹ Jean-Luc Moreau, *La nouvelle fiction*, Minuit, Paris, 1987.

entorno (Ariel Denis, Romain Gary, Michel Le Bris). Muy críticos respecto de la psicología, las pretensiones realistas y el recurso a la anécdota, estos autores no anhelan, de ningún modo, resucitar la novela balzaciana, sino la potencia de imaginación y de narración que manifiesta el autor de *La comedia humana*. Se proponen utilizar «absolutamente todos los medios del arte novelesco sin hacer un fin en sí mismo con ninguno de ellos, ni siquiera con la novela misma». Se ve bien claro qué fin se persigue pero, agrega Moreau, el propósito «no es recusar en bloque la llamada Nueva Novela ni su herencia, aunque convenga hacerle algunos reproches». Considerando que la literatura sólo puede renovarse desde la ficción, estos escritores hacen el elogio del relato², ese «espacio y ese tiempo escasos y privilegiados que pueden transformar lo cotidiano en algo esencial, la insignificancia o las significaciones múltiples, en sentido», según dice Frédéric Tristan³. Se trata también de una estética de la transfiguración. Tristan tiene al respecto una fórmula: «Achinar la realidad», así como ciertos chararileros «achinan» una tabla de madera para que parezca una antigüedad oriental⁴. Lo propio del hombre es la capacidad de achinar, en una época que «se jacta de desmitificarlo todo y, especialmente, en transformar los altares en mesas de madera blanca»⁵. Potencia de lo imaginario y de la falsificación, la ficción recobra para sus autores las cartas de nobleza un tanto desdeñadas en la época de la «producción» literaria y de la «aventura de una escritura». Tristan prosigue: «Tal es la idea del relato y de la narración cara a Paul Ricoeur. Nuestra vida se vive en tanto narración y no en tanto lugar. El hombre se narra sus estados sucesivos. Atrapa la existencia como un texto del cual surgen a veces unos fragmentos del yo y de lo real, indiferenciados».

Las obras de estos autores no se libran de cierta herencia, sino, muy por el contrario, se colocan voluntariamente en la posición de continuadoras. Moreau muestra cómo es fácil situarlas en la huella de Cervantes o Stevenson, modelos reivindicados por muchos de ellos. Su libro, en efecto, se refiere a menudo a Stevenson y a sus *Ensayos sobre el arte de la ficción* editados por Michel Le Bris. De ellos rescata esta fórmula, según él determinante: «la ficción se llama relato novelesco». Basta recordar los nombres de algunos de los personajes creados por estos escritores: David Bloom que se hace pasar por Heinrich von Eschenbach en *Con David Bloom en el papel de David Bloom* (1987) de François Coupry y John Delaware en *El*

² Moreau prefiere el término *historia* al de *relato*, que le parece cerrado, acabado, algo chato.

³ Frédéric Tristan, *Le cendre et la foudre*, Balland, Paris, 1982, posfacio, página 248.

⁴ Ver Tristan, *Fiction ma liberté*, Rocher, Paris, 1996.

⁵ Ver Tristan, *Fiction ma liberté*, Rocher, Paris, 1996.

ángel en la máquina (1990) de Tristan, para reencontrar los ecos de ciertas lecturas, en estos casos, de Thomas Mann, James Joyce y Fenimore Cooper. O también: *Las heroicas tribulaciones de Balthasar Kober* (1981) reconoce cierto parentesco con *Opus Nigrum*.

Los relatos, en efecto, se nutren de relatos: este «retorno al relato» participa de la reescritura y de los juegos de la memoria. Hay que buscar en la literatura extranjera, sobre todo en la anglosajona, de Sterne y Defoe a Huxley y Durrell, a menudo invocada por estos escritores en contra de las tendencias dominantes en la literatura francesa, el fermento de la empresa. Su panteón es rico en referencias a los grandes nombres de la literatura europea. Pero también hay que pensar en la literatura sudamericana que «por la inagotable riqueza de su invención ha representado por mucho tiempo entre nosotros una suerte de antídoto contra la anemia sistemáticamente cultivada de la literatura francesa», declara Moreau. Es verdad que si el Vargas Llosa de *Conversación en La Catedral* y *La casa verde* o el Cortázar de *Rayuela*, no están lejos del experimentalismo francés, el gusto por el relato y la potencia de lo imaginario lo conducen hacia García Márquez y los autores del llamado realismo mágico. Tal vena novelesca del relato rey parece haber marcado a los autores franceses más allá de la «nueva ficción». Se puede pensar en Sylvie Germain y en su imaginación novelesca situada en los confines de la historia y el mito: *El libro de las noches* (1985), *Noche de ámbar* (1987) y aun en François Thibaut con *El valle de los vértigos* (1988).

El modelo último de la «nueva ficción» sería el mito, en tanto, justamente, el mito es de entrada un relato imaginario que excede a su propia anécdota y desconoce la simple psicología para obedecer a unos resortes más oscuros y esenciales. Por otra parte, muchos de estos autores han recurrido a los mitos, como por ejemplo el eterno retorno en Haddad, o han pretendido inventarlos. Se ve que esta literatura se alimenta de las fuentes mismas del relato. En esta medida, rompe con el discurso y las prácticas de la modernidad: «El relato es este misterio. Nos viene del fondo del tiempo. Mircea Eliade lo descubre en la raíz misma de lo sagrado», recuerda Tristan y a continuación precisa: «La gran tentativa de desacralizarlo todo que fue la empresa de la modernidad debía, con facilidad, prescindir del relato. Hoy, en ese movimiento inverso que algunos denominan postmodernidad, el relato ha sido llamado para recobrar su lugar privilegiado, a la vez desmitificador y mistificante. Desmitificador porque la ficción, sin embarzarse para nada con las apariencias de lo real, es capaz de desestabilizar las convenciones y los conformismos, aunque más no sea por medio de las capacidades del humor más diverso y sutil. Mistificante porque, en su más