

## Filiaciones literarias (y 2)\*

Dominique Viart

Los relatos de filiación no se refieren sólo a la filiación biológica. En la mayor parte de los textos, efectivamente, se reúnen reflexiones sobre la familia en sentido estricto con las herencias literarias. Así ocurre en Michon, del que he destacado *Rimbaud hijo*, Juliet y su invocación de Beckett, Pingaud que firma un *Adiós a Kafka*, y finalmente, Simon, el cual, en la conclusión de *La acacia* –y no es la menor sorpresa para los que recuerdan las polémicas estéticas promovidas por los «nuevos novelistas»– declara haberse puesto a escribir tras haber leído todo Balzac. François Bon –que rechaza el término *filiación* aplicado a él mismo– lo dice desde su primer libro, *Salida de la fábrica*: es Kafka quien le permitió efectuar ese trabajo sobre sí mismo que conduce a la escritura. De la misma forma, sus obras posteriores dan lugar a Cervantes (*El crimen de Buzon*) y a Hoffmann (*Calvario de los perros*). Bergounioux incluye en *El huérfano* un estudio sobre Flaubert y juzga su propia posición bajo esta luz: «Me encontré allí con una suerte de parentesco póstumo y desdichado, una comunidad de intereses en esa lucha simbólica en la que nos esforzamos para salvar algo propio».

Este último ejemplo es el más revelador del debate que se instaura entre la figura literaria interrogada y el sujeto contemporáneo. El autor de *La educación sentimental*, según Bergounioux, «se limitó a desgajar de la realidad a aquéllos que se reclamaban de ella, en tanto él no se reclamaba para nada». El narrador de *El huérfano* rechaza esta forma de nihilismo. Si Flaubert –escribe– «sólo ha escrito para persuadir al lector de que en la vida y en el mundo nada vale, los libros que suscribe obtienen su valor de los valores que han abolido»<sup>11</sup>; Bergounioux, por el contrario, se halla vinculado con esta realidad y lo está, justamente, por un vínculo filial: «No se trataba de devenir Flaubert, es decir nada en absoluto. Flaubert no tenía nada que salvar, a nadie que evitar. Nadie necesitaba de él, de algo que él fuera,

\* La primera parte de este trabajo fue publicada en el n.º 591.

<sup>11</sup> P. Bergounioux-François Bon: «Le tremblement authentique», Quai Voltaire, n.º 3, 1991, pp. 16/21.

para buscar en su destrucción un ser y una pausa. Mi padre me complicó la tarea. No había escapatoria donde no lo arrastrara conmigo»<sup>12</sup>. La articulación entre las filiaciones literaria y biológica aparece aquí como esencial. No sólo porque confirma, con su doble movimiento, una búsqueda de referencias y una interrogación a las diversas formas de herencia del sujeto, sino, aún más, porque muestra a las claras que esas dos filiaciones dialogan y, en consecuencia, se sitúan, para el escritor, en el mismo plano de recepción.

Esta temática de la filiación está profundamente relacionada con una actitud ante la herencia cultural. Lejos de oponerse a tal herencia, de querer hacer tabla rasa como lo pretendían las vanguardias o de disfrazarla en las citas, prácticas de pegote y subversiones, las obras contemporáneas se vuelven hacia ella en una perspectiva menos negadora. De hecho, es la noción misma de ruptura la que ha perdido fuerza y pertinencia. ¿Cómo romper, en efecto, con algo que ya está deshecho? La modernidad se pensó como una teleología. Participaba de las ideologías del progreso y conoció una axiología fuerte, sabiendo establecer, a menudo por medio de los manifiestos, lo que sostiene y lo que rechaza. Las vanguardias, de tal forma, situaron la ruptura al comienzo de su deriva. Ahora, la ruptura no está de moda en una época insegura de sí misma. El sujeto contemporáneo sustituye la ruptura por la interrogación de su herencia. Pero pensar lo contemporáneo como lo que rompe con la ruptura sería pensar aún en la línea de la modernidad. Sería, evidentemente, un error lógico, porque la modernidad es insuperable: se supera a sí misma continuamente.

La realidad de la literatura contemporánea es que no se encuentra en condiciones de proponer algo que parezca una superación. Le faltan criterios axiológicos y su malestar no le permite afirmar ni negar. A una pregunta de Marianne Alphant, que le pedía definirse como autor moderno, Michon contestó: «La tabla rasa es una torpeza. Hemos leído, tenemos alguna información, escribimos con la literatura universal y sobre ella, no le pasamos por encima. Imitamos, sí, como se ha hecho siempre, imitamos apasionadamente y al tiempo no imitamos: cada libro, cada vez, es un saludo y un insulto a los padres, un reconocimiento y una denegación»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Punto de referencia y contramodelo, *Flaubert obsesiona literalmente la obra de Bergounioux que le ha dedicado una investigación universitaria* —una parte del trabajo fue publicada por Roland Barthes en *Communications*, n.º 19, año 1972, «Flaubert et l'autre»— y recientemente lo ha incluido, junto con Faulkner y con sus compañeros de literatura François Bon y Pierre Michon, en un programa de conferencias de poética organizado por la Villa Gilet de Lyon. Cf. *Pierre Bergounioux: La cécité d'Homère*, Paris, Circé, 1995.

<sup>13</sup> Pierre Michon-Marianne Alphant: *L'oeil de la lettre. Rencontre avec Pierre Michon*, 1994, p. 6.

Esta respuesta, teñida de sentido común, parece apelar a una evidencia. Sin embargo, se sitúa en una doble relación con la historia literaria que se trata de elucidar: por una parte, insistiendo sobre la noción de herencia, considera inoperante la pretensión de una ruptura radical del discurso moderno y, por el contrario, se coloca en una relación fecunda con la literatura anterior. Por otra parte, la metáfora escogida, que es justamente la relación filial, ilustra y confirma la propuesta según la cual esta ola de la novela familiar que marca a la literatura presente no sólo afecta a la temática sino que reproduce en la ficción el vínculo del escritor con su herencia cultural. La literatura se aproxima bastante a las recientes evoluciones de la arquitectura. Al renunciar a las grandes teorías del funcionalismo internacional, cierto número de arquitectos han redescubierto la historia de la arquitectura y han decidido manifestar esta historia en sus obras. Lo mismo ocurre con ciertos textos de nuestra época: redescubren lo que la literatura puede aportarles, no en el juego virtuosístico de las reescrituras, sino en una suerte de fecundación de la escritura presente por las fuerzas de la escritura pasada.

Ciertamente, las manifestaciones literarias de un desconcierto generacional no son nuevas. La mayor parte de la literatura romántica, según lo ha mostrado muy bien Pierre Berbéris, se construyó sobre este tipo de relación con el mundo. Es la literatura del llamado «mal del siglo», cuyo ejemplo más característico es el segundo capítulo de *Confesiones de un hijo del siglo* de Alfred de Musset. Pero la posición de Musset y, en general, de todos los románticos, es diferente de la adoptada por nuestros contemporáneos. Su mal del siglo era un desgarramiento entre un ideal —que produjo los mayores trastornos históricos en los países afectados— y la decepción que los embargó ante la realidad demasiado material de una revolución industrial y burguesa. En el período contemporáneo, carente de ideal, ya no se trata de un desgarramiento sino de una incertidumbre que instaaura una nueva relación con el otro de la cultura, como aquel a quien el sujeto contemporáneo puede dirigir sus preguntas.

Si la simplificación no corriera el riesgo de convertirse en caricatura, podrían distinguirse tres líneas de actitud estética e ideológica ante la literatura anterior:

- la clásica, que exalta la imitación de los antiguos y confina con el academicismo;
- la moderna, que instituye la ruptura como fundamento y limita con el gesto de la tabla rasa reivindicado por las vanguardias;
- la actitud contemporánea, que se sitúa en otro tipo de relación: su situación invalida la ruptura, considerada hasta el momento como válida, porque la deslegitimación no afecta, como lo creyeron o afectaron creer las

vanguardias, a cierta forma de utilización del lenguaje sino a la esencia misma de toda palabra. En consecuencia, privilegia un gesto de lectura, sin exclusividad ni exclusiones. Esta lectura no es la búsqueda de un modelo al cual testimoniar cierta fidelidad, ni tampoco un rechazo de prácticas anticuadas, sino un ahondamiento de las propias interrogaciones.

Se trata, en efecto, de una lectura crítica que dirige a sí misma el propio trabajo crítico. Es significativo, me parece, que esto suceda justamente en el momento en que se debilitan en Francia las grandes elaboraciones estructuralistas, cuando nuestro campo cultural se ha abierto a la estética de la recepción teorizada por Jauss y la escuela de Constanza, mientras nuevas formas de estudio de los textos privilegian la lectura, sobre todo bajo la égida de Michel Picard. Es el axioma de Proust, según el cual «todo lector, cuando lee, es el lector de sí mismo», pero tomado al pie de la letra, quizá con una simple sustitución: el escritor contemporáneo es, a la vez, el crítico de su herencia literaria y de sí mismo.

La literatura, tal como la hereda lo contemporáneo, lejos de constituirse en modelo o contramodelo, aparece entonces como el lugar donde se recuperan, de diversas maneras, las preguntas que agitan al sujeto de hoy. De movida, la literatura contemporánea no es una producción sino una recepción: una lectura-escritura, o sea una escritura que sitúa a la lectura en el corazón de sus principios. Esta lectura-escritura difiere radicalmente del gesto mistificante de las vanguardias. No se trata de edificar un panteón (como las listas de «lee esto y no leas esto otro» de los surrealistas) ni de proscribir las obras (señalándolas como «cadáveres» o como edificadas a partir de nociones caducas). Lo contemporáneo, al contrario, se propone reducir la parte del mito (véase, nuevamente, *Rimbaud hijo*) y busca en la escritura del otro las huellas y los tratamientos de sus propias interrogaciones. Si, como a veces se dice, lo contemporáneo parece haber renunciado a la facultad de juzgar (*anything goes*) no es porque asistamos a un triunfo de las estéticas de la indiferencia (con las cuales algunos identifican la posmodernidad)<sup>14</sup> sino que se considera bueno todo aquello que enriquece nuestras actuales interrogaciones aunque juzgar no sea lo más importante. Lo contemporáneo deja poco espacio al tribunal de evaluación. En efecto, para juzgar hace falta una estabilidad criteriológica que hoy está ausente. Los contemporáneos escriben a partir de su fragilidad. Esto impide a los autores-lectores que son transformarse en autoridades. No confunden las etimologías y para ellos el autor es quien añade, no quien autoriza.

<sup>14</sup> Ver sobre todo Gilles Lipovetzky: *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983.

La lectura-escritura, por el contrario, instala en el corazón de la obra un principio dialógico, no sólo en el sentido amplio que Bajtín da a este término (todo «discurso se encuentra con el discurso de otro a lo largo de todos los caminos que conducen a su objeto, y no puede dejar de interactuar con él viva e intensamente»)<sup>15</sup> sino en un sentido más estricto, el que a la vez se refiera a la cuestión misma de la creación y se manifieste en su práctica efectiva. El sujeto avanza en su obra y en él mismo por medio del intercambio, conforme a un principio de intertextualidad activa cuya clave está en una obra de Gracq cuyo título es emblemático: *Leyendo escribiendo* (1981). Es, en efecto, una de las mayores características de la literatura presente, en sus textos de creación, la recepción de las obras del pasado.

Esta práctica es eminentemente liberadora. Permite, en principio, tomar consciencia de sus propias mediaciones, no subsistir sin percibir las ilusiones culturales en la transcripción que se entiende hacer de un objeto dado (el referente del estructuralismo, ya sea que se trate de lo real o del sujeto mismo, de su memoria, de sus emociones). Simon ha abierto la vía al insistir en este tipo de fenómenos ya señalado por Stendhal. Es así como la literatura contemporánea puede desplegar sus interrogaciones respecto al sujeto sin caer en la ilusión autobiográfica (porque todo es reconstitución *a posteriori*, o sea ficción –pero, como dice Lacan, «todo sujeto se pone a prueba en una línea de ficción») o decir su perplejidad ante lo real sin caer en la ilusión realista (porque la escritura contemporánea es consciente, por otra parte, de que todo es representación).

Puesto que no es una teoría, esta práctica de escritura no puede reducirse a un simple gesto estético. El diálogo que se instaura en las ficciones que da a leer no es cita ni pegote, sino todo un debate. Bergounioux debate con lo que recibe de Flaubert para evaluar su propia actitud existencial. Michon interroga a Rimbaud o a los pintores, Goya, Watteau<sup>16</sup>, Van Gogh<sup>17</sup> para evaluar la pulsión de escribir a la que intenta responder. Bon evoca a Balzac, a Baudelaire, a Hoffmann, para encontrar las vías susceptibles de decir, hoy, la ciudad, la miseria, el espanto o la locura. Con una consciencia clara de los callejones sin salida de la ambición realista, todo el proyecto de este autor consiste en hallar el medio de hacer advenir una palabra deformada hasta el presente por los discursos que han intentado reproducirla. Bon asume la paradoja de una literatura novelesca que, al pretender poner en escena unos fragmentos de realidad, ahonda en lo más lite-

<sup>15</sup> Mijail Bajtín: «Le discours dans le roman» citado por Tzvetan Todorov: Bakhtine, le principe dialogique, Seuil, Paris, 1981, p. 98.

<sup>16</sup> Pierre Michon: Maitre et serviteurs, Verdier, Paris, 1988.

<sup>17</sup> Pierre Michon: Vie de Joseph Roulin, Verdier, Paris, 1990.