

mente detallada. Por ello no son efectivamente «relatos de guerra» sino más bien relatos que evocan la guerra. Ciertamente, Bergounioux recurre a la ficción tradicional en *Este paso y el siguiente* en 1985 que empieza así: «Las órdenes de movilización nos encontraron bajo los pinos. Trabajamos por el lado de Sabre. El equipo al que yo pertenecía», etc.<sup>10</sup>. Pero en esta segunda novela el movimiento de la escritura que será el de la obra no ha conseguido todavía su lugar. El personaje es retomado, por ejemplo, en *La casa rosa* con una modalidad diferente. En cuanto a Millet, si desarrolla una ficción narrativa cronológica en *La gloria de los Pythre*, confiere a su relato una tonalidad enigmática por la mediación de un nosotros narrador que cuenta y se interroga a la vez. Esta posición interrogativa es tan pregnante que se ficcionaliza como novela de investigación en *Japrisot* y hasta en novela policiaca en *El último de los últimos* de Didier Daeninckx (1984).

Esta posición interrogativa, mayor en Simon, Rouaud y Bergounioux, adquiere la forma de una anamnesis, sobre todo. En los tres casos, es el peso de un pasado mal conocido que agobia a la pulsión vital y conduce a remontar la historia de la familia: se trata, según escribe Rouaud, «de restaurar el tiempo como quien reconstruye algo destruido»<sup>11</sup>. Aunque los textos nunca se refieren a él, hay como un movimiento cercano al análisis, que trata de curar con la escritura un absceso soportado mucho tiempo. *La acacia* es particularmente interesante como aparición de una palabra que durante dicho tiempo permaneció imposibilitada: después de *El tramposo* y en modo mucho menos ficticio, es la primera vez que Claude Simon evoca por fin la muerte de su padre<sup>12</sup>. Hicieron falta cuarenta y cinco años y seis novelas para conseguirlo<sup>13</sup>. En este libro, como en *La casa rosa* y en *Los campos de honor*, el texto adopta la forma de una autobiografía dirigida, en principio, a la infancia. Porque es en la infancia –o desde la infancia– donde se manifiesta el peso de un sufrimiento que se trata de explorar. Un niño de cinco años que camina junto con tres mujeres de negro por los campos de batalla en busca de una improbable tumba, en la novela de Simon, un niño que cada duelo familiar hacía volver en *La casa rosa*, en la de Bergounioux, y en la de Rouaud, un adulto que la muerte de su abuelo proyecta hacia atrás, hacia una infancia en la zona del Loire inferior, llena de duelos familiares.

<sup>10</sup> Pierre Bergounioux: *Ce pas et le suivant*, Gallimard, 1985.

<sup>11</sup> *Les champs d'honneur*, p. 121.

<sup>12</sup> *De hecho la figura paterna está presente en Histoire pero como la del progenitor cuya huella se sigue a través de las tarjetas postales que envía desde las colonias.*

<sup>13</sup> *He mostrado la dificultad de este habla y las formas que impone a la obra en Une mémoire inquiète, ensayo sobre Claude Simon aparecido en PUF, en 1997.*

En cada ocasión existe un duelo que lastra cada infancia. Malestar experimentado junto al padre, este «huérfano de la Gran Guerra» del que habla Bergounioux en *El huérfano*, o malestar de ser él mismo como alguien que habita la ausencia de un padre prematuramente sustraído por esta misma guerra, en Claude Simon. Así el relato adquiere la apariencia de un lento retorno en el tiempo de Rouaud y en el Bergounioux de *La casa rosa*. En ambas novelas sólo al final se desenmascaran el drama familiar y su peso silencioso. Mientras en Simon, el relato, alternado con recuerdos personales del narrador que lo sitúa a veces —estamos en la Segunda Guerra Mundial y en la corta campaña de Flandes— en la misma posición que su propio padre, el relato intenta construir una imagen de lo que fue esta muerte. Siempre la voluntad de saber y representar. Pero ¿cómo saber?

Tal búsqueda sólo puede ser de segunda mano. Hay que atravesar los relatos de los otros, reunir, recoger, reconstruir. En esto la obra de Simon constituye un paradigma, al concebirse como una «tentativa de restitución» después de *El viento* y *La hierba*. Porque antes de encarar la Gran Guerra y la muerte del padre, el autor de *La acacia* experimenta su método: reunir las piezas dispares de un imposible informe del que quizá puedan extraerse las imágenes de lo que fue. A partir de estas imágenes de los libros de historia y gracias a los insuficientes relatos de los viejos, se constituye de a poco una figura de lo irrepresentable: «Los testimonios que se pudieron recoger eran vagos: era imposible saber dónde lo había alcanzado la primera bala...»<sup>14</sup>. Aquí se juega lo esencial de las obras, la inextricable paradoja con la que se enfrentan, la doble compulsión que modela su relación con lo real, con la Historia y, finalmente, con la escritura. En efecto, les es necesario a la vez hacer pruebas de confianza y sospecha. Y estas dos exigencias las identifican.

Nuestra época es la hija de la sospecha que las ciencias humanas han contribuido a llevar a todas las formas del saber y la representación. La Gran Guerra no escapa a esta criba, muy por el contrario, ya que no hay actitud más ideológicamente sensible que el discurso de la guerra. Pero el saber y la representación son consideraciones que la crítica desconstruye poco a poco. Ya Barbusse, Dorgelés, Duhamel, Léon Werth y otros novelistas de la guerra de 1914 creían haber desmentido parte de las mitologías épicas narrando la realidad de las trincheras. Es conocida la lectura exigente y arrasadora que hizo de ellos Jean Norton Cru en su libro *Testigos*, donde muestra cuánto de leyenda contienen, tanto las novelas como los demás

<sup>14</sup> *L'Acacia*, p. 324.

testimonios de la guerra (diarios y libretas, informes, memorias, crónicas, etc.)<sup>15</sup>: «La fascinación ejercida por la leyenda era tal que la mayoría de los combatientes la contaba en sus cartas y durante sus permisos al día siguiente de los acontecimientos que disfrazaban. Otros, negándose a traicionar la realidad, guardaban silencio acerca de lo que sabían. Hoy, tras doce años, no me atrevo a pensar sobre los hechos que deben contar los antiguos *peludos* (soldados franceses) recobrados por la vida civil y la tradición. La leyenda quizás haya ganado todo el espacio que había perdido en las trincheras»<sup>16</sup>, escribe Norton Cru en *Del testimonio*, un opúsculo publicado poco después que *Testigos*.

Esta sospecha tiene numerosas consecuencias en las obras que nos interesan: ante todo, la ruptura más nítida con todo lo que «hace discurso», por ejemplo los libros de historia, particularmente los escolares. Soslayando con desconfianza lo que los historiadores han denominado «monumentos» –cuya mayor representación es el Monumento a los Muertos, con la lista de nombres de los «caídos por Francia en el campo del honor»–<sup>17</sup> los narradores, por el contrario, se apoyan en los «documentos»: cartas, fotografías, objetos restituidos a las viudas, etc. La caja de zapatos donde el abuelo de *Campos de honor* conserva «fotos, tarjetas postales, cartas, una brocha, un medallón y dos cuadernos»; el cofrecillo de caoba donde Matilde acumula, en *Un largo domingo de noviazgo* los papeles de su investigación, las cartas y tarjetas postales que la viuda del capitán de *La acacia* acomoda en su bolso, la placa y los prismáticos que recibe del ejército, todo ello constituye el material de las encuestas. En este sentido, las novelas siguen el trabajo de la escuela histórica de *Anales*. Como bien lo muestran el libro de Japrisot y el filme de Tavernier, intentan revelar la verdad enmascarada, deformada o acallada por las instituciones políticas o militares, como, por ejemplo, la represión del derrotismo en el seno del ejército y las exacciones a que dio lugar tal represión. Esta voluntad de decir, que se halla igualmente en *El último de los últimos* de Daeninckx con el episodio de la masacre por el ejército de un batallón ruso aliado favorable a los Soviets, tiene que ver con la exigencia que anima a la literatura de los años noventa, desembarazada de cargas ideológicas. Lo mismo Barbarant, cuyas doce cartas son como el eco negativo de las doce cartas patrióticas de Durkheim, cuando escribe: «Se disfrazaba vuestro

<sup>15</sup> Jean Norton Cru: Témoins. Essai d'analyse et critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928, *Les Etincelles*, Paris, 1929; reedición en *Presses Universitaires de Nancy*, 1993.

<sup>16</sup> Jean Norton Cru: Du témoignage, *Gallimard*, 1930, reedición *Allia*, 1990, citado por la reimpresión de 1997, p. 138.

<sup>17</sup> Ver el análisis que hace Pierre Nora (ed): *Les lieux de la mémoire*, *Gallimard*, 1984-1993.

embrutecimiento con heroísmo»<sup>18</sup> o Rouaud que quiere acabar con «la idea republicana de la salvación»<sup>19</sup>.

Pero la voluntad de decir va bastante más lejos, por lo que quizá sea más todavía de nuestro tiempo. Porque también la frecuentación de los documentos desemboca en lo irrepresentable. Los documentos congelan la realidad vivida. Lejos de materializarla, como se podría pensar, la desrealizan en tanto la convierten en una realidad desencarnada, imposible de figurar. «Si todo se convierte en historia, no es posible creer en ella» escribe Jean Baudrillard a propósito del «blanqueo» a través de los archivos que deberían sostenerla<sup>20</sup>. La historia es un dato exterior: producto de los documentos, no es lo vivido. Su misma objetividad, a la que intenta pretender desde la revolución cultural operada por la Escuela de *Anales*, la separa del asunto. Paradójicamente, contabilizar los millones de muertos de una guerra mundial nada dice del horror vivido. Hace falta, entonces, otra revolución cultural, la que haga pasar del lado del sujeto, los dichos de la Historia. Entonces ocurre una extraña forma de inversión merced a la cual la confianza sustituye a la sospecha.

Sean cuales fueren las vicisitudes de la memoria, sus fallos y sus disfraces, sean cuales fueren las insuficiencias de la narración individual, los narradores de las novelas citadas recurren a la memoria y al relato individual. Es sabido que el individuo inmerso en la historia sólo conoce su caos y su ruido, y resulta incapaz de producir una síntesis articulada de los acontecimientos en los que ha tomado parte. También es sabido que la narración de una experiencia y su transmisión oral son pasibles de error. Son las dos paradojas de Stendhal: la de Fabricio en Waterloo y la de Brulard en los Alpes. Al primero hace justicia Norton Cru en 1930: «Stendhal» escribe «tenía demasiada sensatez para no ver que un testigo, si bien puede narrarse a sí mismo, no puede testimoniar en nombre de tres ejércitos enfrentados (...). Hay que llegar más lejos y decir que, de todos los testimonios posibles de una guerra, el de quien estuvo en ella es el menos significativo»<sup>21</sup>. La inanidad de tal razonamiento es evidenciada por el crítico. Pasará de largo por los disfraces de los hechos que aparecen en los informes militares para no disgustar a una jerarquía cuya importancia se conoce. Basta con reconocer que «tratar de lo general sin consultar a quienes actuaron, sufrieron, vivieron en detalle los hechos particulares, es crear con todas estas piezas una generalidad alejada de cualquier realidad»<sup>22</sup>. Por el

<sup>18</sup> Olivier Barbarant: *Douze lettres d'amour au soldat inconnu*, p. 29.

<sup>19</sup> Jean Rouaud: *Les champs d'honneur*, p. 163.

<sup>20</sup> Jean Baudrillard: *Le paradoxe indifférent, entrevistas con Philippe Petit*, Grasset, 1997.

<sup>21</sup> Du témoignage, pp. 33/35.

<sup>22</sup> Id., p. 39.