



1

## Situación actual de la novela francesa: hacia 1978 (\*)

Por Javier DEL PRADO(\*\*)

### 1. EL «NOUVEAU ROMAN» YA NO ES PROBLEMA

1.1. Cuando el lector medio español, si es que en España existe lector medio, está en condiciones culturales de asimilar la producción del mal llamado *nouveau roman*, ¿qué queda de éste en Francia, qué del «terror» que impuso sobre las letras francesas, qué ocurre con las corrientes de escritura que éste no consiguió eliminar y que durante años han permanecido ocultas, que no muertas, para ciertos sectores del público y para los escritores de moda?

El «terror en las letras» impuesto por los «creadores» de esta corriente de escritura y por ciertos críticos —Robbe Grillet, Barthes, Ricardou, Pinget— y por el grupo de los *telquelistas* que iniertaron su práctica de la escritura sobre aquélla —J. P. Faye, Sollers... tuvo consecuencias dobles para la literatura francesa; consecuencias sin las cuales es imposible comprender los modos de escritura que posteriormente se inician o aquellos que, después de una existencia vergonzante, reemprenden libremente su marcha. Vamos a analizar primero algunas de sus consecuencias negativas.

El *nouveau roman* adopta como base de su escritura los cuatro postulados siguientes, que ya todo el mundo conoce, postulados que, contrariamente a lo que el lector sin perspectiva histórica se cree, no son hallazgos suyos, sino préstamos realizados a individuos o tendencias anteriores. Postulados que, a pesar de su aparente subversividad, les vienen de una herencia bastante dispar:

- El rechazo de la noción de *personaje*: herencia directa del existencialismo.
- El rechazo de la acción construida de manera lineal es una tendencia que viene tomando cuerpo en Francia desde principios de siglo; pensemos en la narración de Proust, pensemos en novelas como *Hécate*, de P. J. Jouve...
- El rechazo del análisis psicológico de los personajes en función de una fenomenología de los objetos y de las acciones, ya practicado

por Sartre y cuyo fundamento ideológico acabamos de nombrar. De esta práctica sacará el *nouveau roman* su apellido y para algunos verdadero nombre, «roman du regard», novela de la mirada, del objeto, cosa u hombre visto y descrito desde fuera, sin posibilidad de interpretación. (Recordemos aquí los ataques de Sartre contra la teoría novelística, psicológica, de François Mauriac: el novelista, como un dios, lee en el interior de sus personajes y los lleva y los conduce como si de una microhumanidad se tratase.

— La novela sentida como *metalenguaje*, en el que la escritura se genera a sí misma, encuentra en ella misma su origen y su razón de ser y no significa más allá de ella misma. No es difícil adivinar bajo este intento de metalenguaje todas las tendencias lingüísticas de moda; pero tampoco es difícil adivinar la presencia de una *práctica poética de la escritura*; es decir, una práctica creadora del lenguaje, más allá del nivel anecdótico, ya sea narrativo, sentimental o ideológico, con valor intransitivo y que la llamada tradicionalmente *poesía* ha practicado desde siempre, si bien es a partir de finales del siglo pasado, con la *revolución del lenguaje poético* (1), cuando esta práctica se sistematiza.

(\*) NOTA.—Este artículo quiere ser el primero de una serie que bajo el título genérico de *Hacia 1979* recupere el tiempo perdido, en nuestro acercamiento a la novela francesa de después del *nouveau-roman*. Esa voluntad es la que me ha impuesto primero una rápida panorámica hasta 1976, que presente la recuperación de ciertos modos de la escritura, y el pararme, luego, en 1976, ante una novela en la que se dan cita todos estos modos recuperados en la modernidad.

(\*\*) Profesor Agregado de Literatura Francesa de la Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.

(1) *La révolution du langage poétique*, J. Kristeva, Le Seuil, 1974.

Esta visión de la novela plantea, a nivel negativo, dos graves problemas; dejamos de lado por ahora, su influencia positiva:

- *En función del público* el lector medio se encuentra frente a una dificultad de lectura, a veces insalvable, puesto que no encuentra los elementos tradicionales de la narración que permiten que su atención adhiera al texto. Esta subversión de la escritura no sería un grave problema si hubiera un aprendizaje de la lectura, pues todo texto encuentra más tarde o más temprano sus lectores.
- *En función del creador* en este caso el problema ha resultado más grave, puesto que *la subversión se presentaba como totalitaria*. Sólo era válido un tipo de escritura, el suyo. Como decía en 1974 Albères hablando del *nouveau roman* «para estos últimos toda novela que no está escrita por uno de ellos no es sino la repetición de un cierto número de fórmulas burguesas de la novela». Se ha conseguido encontrar el talismán que proteía nuestra propia práctica de la escritura: acusar a los demás de escritura burguesa. La creación novelística francesa se hace partisana (2).

1.2 No vamos a entrar en las teorías que justifican o pretenden justificar este sectarismo creador; Jean Ricardou lo hace a través de toda su producción crítica: parece ser que es su misión en esta vida y a ella se consagra con espíritu mesiánico:

*Problèmes du Nouveau Roman*, 1967.  
*Pour une théorie du Nouveau Roman*, 1971  
*Le Nouveau Roman*, 1973.  
*Nouveaux Problèmes du Roman*, 1978.

Los Coloquios de Cérisy la Salle, baluarte, castillo feudal del *nouveau roman*, también lo hacen, sobre todo el de 1971, sobre el tema: *El nouveau roman. Aver. Hoy...* Lo que nos interesa esencialmente aquí es el juego dialéctico que nos trae poco a poco hasta la situación en 1978. Es ese terrorismo literario que provoca el nacimiento de un deseo constante en el interior de la masa de lectores y de un sector de la crítica: el deseo de ver muerto ese terrorismo y de ver pasar su cadáver, sentados ellos y tranquilos delante de sus puertas; deseo que cristalizaría en 1974 en la pregunta que *Les Nouvelles Littéraires* le hacen a la crítica y a la creación:

### ¿HA MUERTO EL NOUVEAU ROMAN? (2).

Sus creadores y sus defensores se defienden y atacan; los críticos tradicionales se alegran de lo que creen una muerte segura; otros, aquellos que consideran el problema dentro de la dialéctica histórica, empiezan a hacerse una pregunta mucho más importante: ¿hacia dónde va la novela francesa de nuestros días?: estamos escapando al periodo del terror, la cabellera hirsuta de Robbe-Grillet y de Ricardou encanece. Estamos frente a la *libertad* «Hoy esto está muy claro —nos dice Claude Bonnefoy—, la novela sólo se puede definir en función de su apertura. Ya no existe, incluso si aún podemos encontrarlo en algunas de sus manifestaciones más modernas, una obra cerrada, con lindes fácilmente definibles, con un contenido que se pueda reducir a un único criterio (estético, filosófico, psicológico, moral). La novela tiende a invadir todo el campo de

la literatura, a devorar los otros géneros (el ensayo, el diario, la confesión, la poesía) e incluso a devorarse ella misma. Pero la novela de la novela ¿no estaba ya presente en la obra de un Sorel, de Diderot, de Flaubert, autores más modernos, por las preguntas que nos hacen, que ciertos autores de moda?» (1974).

Vemos en la frase de Bonnefoy una intencionalidad crítica que va en dos direcciones:

- El sentido de la libertad, de la apertura, de la desintegración de un género sin posible vuelta atrás; parece que ha sido el *nouveau roman* el cebador que ha producido esta explosión, cuyas consecuencias empiezan a sentirse: su criterio de ruptura y de libertad imponen la ruptura y la libertad a todos, incluso contra ellos mismos.
- Pero al mismo tiempo Bonnefoy nos está diciendo que esta recuperación de ciertos modos, libres, de escritura novelística que a partir del *nouveau roman* se van a dar, no es sino *la vuelta a ciertas formas de escritura que el realismo social y psicológico de la novela burguesa del XIX había expulsado del panorama literario*. Habría, si, negación de la escritura realista burguesa del XIX, pero esta negación se haría en función de la libertad creadora, siempre presente, aunque marginada, de la escritura.

Debemos fijarnos bien en estos dos aspectos, pues volvemos sobre ellos al hablar de la novela más reciente: el *nouveau roman*, integrándose a la revolución del lenguaje poético, como ya lo hiciera primero la poesía y luego el teatro, recuperaría para la novela el derecho a crearse libremente; ¡derecho que en el XVIII ya tenía!

Frente al optimismo de Bonnefoy, que intenta ver en el futuro, François Nourissier (3) se muestra aún pesimista ante el porvenir de la novela francesa. Creía aún en 1976 que el momento de la libertad todavía no había llegado. «Los novelistas franceses —nos dice— no están curados aún de la mala fe (literaria) que los terroristas de laboratorio y otros acérrimos defensores del difunto *nouveau roman* han sembrado en la mente de *los inventores de historias*.

De ahí las evasiones hacia el exotismo, las fábulas simbólicas, las ciudades imaginarias y todo un montón de orientalerías de pacotilla...». La frase es de 1976, como decíamos y va dirigida contra algunas de las novelas del año. Pero va también dirigida hacia la muerte de *la historia sencilla*, contada de una manera sencilla «cuyo abandono había provocado el alejamiento creciente del público en cuanto a la lectura de novelas», según palabras de Bonnefoy.

Pero me parece que la frase es injusta, pues el problema no está planteado por su lado positivo: la recuperación para la novela de algunos modos indispensables de escritura que el realismo, al menos aparentemente, no había empleado: la novela *exótica*, la novela *utópica*, el sentido de *la aventura*, incluso si esto se está haciendo con titubeos, incluso si en estos escauceos sólo se ven los catalizadores que más tarde permitirán un renuevo de la novela en función del placer, placer hoy día olvidado, de la lectura. La frase de Nourissier es producto de una pesadilla literaria que dura desde los años cincuenta y que la novela francesa aún no puede olvidar, pero

(2) Dossier de *Les Nouvelles Littéraires*, 1974.

(3) *N. Littéraires*, 1976.

también es producto de otra pesadilla, tal vez peor: la obsesión de un siglo XIX, con una producción novelística perfectamente *classifiable*, clásica, para la mente perezosa del crítico y del lector.

En 1974 Claude Bonnefoy decía: «Mañana tal vez, todos los teóricos lo sueñan, la novela participará de un criterio nuevo más preciso, pero esa novela será una novela diferente de la de ayer y sus criterios serán, y sólo, la cristalización del hervidero que la novela es hoy. Pero, ¿cuál será esta cristalización? ¿Llegará incluso a realizarse?» (4).

1.3. Parece, en la producción de estos últimos años, que esta cristalización empieza a realizarse. Parece que el movimiento subterráneo se inició a partir de la convulsión política y psicológica de 1968. Mayo del 68 fue un revulsivo, pero no en dirección hacia donde muchos de sus provocadores —telquelistas...— apuntaban. La afirmación que aquí hago tal vez sea un poco precipitada, pero es una hipótesis que merece ser estudiada: material almacenado, la base de un futuro dossier que permita el estudio de la novela francesa en función de mayo del 68 está esperando un grupo de voluntarios en mi despacho de la facultad. Este estudio debería hacerse a través de los documentos —periódicos, carteles, revistas, hojas volantes...— que estructuraron una idea de la literatura y a través de las novelas posteriores al 68 para determinar la influencia de los hechos, de las ideas y sobre todo del fracaso, a nivel práctico, que representa esta revolución, no así a nivel de toma de conciencia de la necesidad de *una nueva escritura*, como respuesta a *la vida*.

Fue la lectura de la novela de Pascal Lainé, *L'irrévolution* (1971), escrita con todo el fervor decepcionado de un joven estudiante que participó en el gran mes y que siente profundamente todo su fracaso, cuando intenta realizar sus sueños de subversión de la enseñanza en el pequeño liceo técnico al que ha sido enviado después de sus oposiciones, la que me dio la idea (5). Esta idea fue reforzada por la lectura del libro encuesta de J. Duvigneau: *La Planète des jeunes* de 1975 (6), en el que las palabras *desencanto*, *casancio*, *evasión*, *fracaso* son las grandes palabras de una juventud preguntada. Parece como si *la vuelta hacia la vida* se impusiera. Parece como si *la gran revolución verbal* de la escritura sobre las paredes hubiera fracasado. Y es muy revelador que una encuesta, a propósito de los novelistas que los jóvenes prefieren, nos presente, justo en 1969, el siguiente resultado: Camus en primera fila, al lado de Sartre y de Giono (Giono, ¡extraordinario!) y muchos más, de entre los cuales *ningún miembro del nouveau roman*; todos los elegidos son *novelistas de la existencia*, de la existencia en sociedad o en soledad. Es revelador que uno de los jóvenes escritores que en este momento inicia una carrera fulgurante reclame para sí y para sus contemporáneos la presencia absoluta de Camus. Y si Claire Gallois, la jovencita astuta y maliciosa, pretende ser moderna echándole en cara a Camus el no haber escrito sino *fábulas* es porque no se da cuenta, ocupada en sus ademanes maliciosos de bella señorita irritada, que el escritor, ahora y siempre, pero más a partir de ahora, según palabras de Le Clezio, no es sino «un creador de parábolas. Su universo no nace de la ilusión de la realidad, sino de la realidad de la ficción» (7).

Cambios, cristalizaciones, desorientación... sí, pero un hecho ha quedado claro ya, en 1976: Robert Pinget, uno de los representantes más asiduos del

*nouveau roman*, escribe: «El *nouveau roman* con dos mayúsculas no existe, lo que existe son nuevos novelistas. Algunos de ellos han empezado hace más de 20 años a manifestarse y siguen haciéndolo, pues aún no han muerto. Fue la crítica, no muy enterada, la primera que ha hablado de *nouveau roman* con ocasión del primer libro de Robbe-Grillet. Los autores, reunidos por Editions de Minuit por aquella época y que rompían con las formas novelísticas precedentes, han visto, entonces, que la misma crítica ponía sobre sus obras la etiqueta de *nouveau roman*, definición cómoda que simplificaba las cosas para el gran público, pero que ha creado, a pesar de todo, una confusión entre los lectores. Esta confusión ha sido alimentada por los escritores, ellos mismos, en función del provecho que dicha publicidad daba a sus trabajos. Fue mi caso. Pero no escondo que ninguno de ellos se hubiera quejado de esto, lo cual es bien natural» (8).

Estamos, pues, frente a una confesión múltiple que clarifica bastante la situación:

- Confesión de no existencia, en cuanto a grupo.
- Confesión, pues, de mistificación histórica y de culpabilidad, frente a los demás creadores oprimidos por el terror impuesto por un falso grupo, ¿en función de qué principios?, ¿literarios, falsamente críticos, económicos?... El Coloquio de Cerisy de 1975 ya no había hablado de grupo, ya no había estudiado las constantes de un grupo. Se estudió a un solo autor: Robbe-Grillet. La libertad de escritura recuperaba sus derechos. Esperamos con fruición adelantada los anales de las Jornadas de Pau sobre la novela francesa desde 1945 hasta nuestros días: serán el punto de partida de una nueva reconsideración del problema: estado actual de la crítica, febrero-marzo de 1978, sobre la novela francesa actual.

Parece como si a partir de este momento se pudiera escribir de manera diferente, libremente y sin mala fe literaria; pues escribir de manera diferente no se ha dejado nunca, desde 1945, de hacer.

1.3. Efectos positivos del *nouveau roman*. Parece como si en las páginas que preceden hubiera un cierto resquemor para con este movimiento. No es así desde el punto de vista estrictamente literario. Anular los efectos positivos del *nouveau roman* sobre la escritura mundial y en especial sobre la francesa sería estúpido, tan estúpido como reducir la producción francesa importante de estos últimos años a sus solas aportaciones. Lo que nadie podrá negar es que durante estos años el llamado *nouveau roman* ha actuado como catalizador o como revulsivo de la revolución de la escritura, que, como ya dijimos, estaba realizada en la escritura poética y en la teatral y que la novela, por ser el género más tributario del gran público y por ende de una estructura económica que necesita vender, aún no había realizado.

Ahora, sean cual sean las formas nuevas de escritura, ya no se podrá escribir como antes; el verdadero

(4) Ib.

(5) Gallimard, 1971.

(6) Ed. Stock.

(7) Revista «Guerre et paix», 1969.

(8) Comentando el coloquio de Cerisy de 1976. *Nouvelles Littéraires*, 30 sept., 1976.

novelista, asuma o no asuma la responsabilidad del relato, deberá *contestar* cada vez que se ponga a escribir la forma de su escritura. Pero esto no es sino la operación que todo verdadero escritor —es decir, manipulador del lenguaje— siempre había realizado. Esta afirmación nos lleva a plantearnos el siguiente problema: el novelista tradicional —y no incluimos en esa nómina a ciertos nombres que anunciaban la novela actual— ¿puede ser considerado un auténtico escritor? ¿En qué medida lo es? ¿No será que la novela, a través de la experiencia del *nouveau roman*, ya iniciada por otros, abandona definitivamente el campo de la *escritura-información* para pasar al campo de la *escritura-continua-subversión-del-lenguaje*? Este aspecto de anecdótica histórica ganaría mucho al ser integrado, para un estudio más profundo, en el movimiento general que estudia la literatura en función de la *poética* y no de la anecdótica, ya sea ésta política o literaria.

Los escritores amalgamados bajo el nombre de *nouveau roman* han sido ante todo formalistas; les viene de la herencia de su formación: fenomenología, lingüística... Han trabajado ante todo la forma porque estaban convencidos de su valor absoluto en la *descripción* del mundo. Y es la obsesión de la forma lo que están legando a sus sucesores. Forma que deberá asumirse de manera trascendente en la práctica de la escritura. Obsesión por la forma: obsesión por la composición perfecta del *relato* (construcción de una topía y de una cronía perfectas), obsesión por la composición perfecta de la *página*, en la que *el lenguaje va a ser trabajado, subvertido, como si de objeto poético se tratase*. Esta es la gran herencia; esta es la constante, presente ahora a través de la recuperación de modos novelísticos ya existentes antes de la invasión del realismo del XIX e incluso de los modos propios del XIX: recuperación del sentido de la *aventura*, recuperación del *héroe*, de la *psicología*, de lo *social*, de lo *autobiográfico*..., recuperación que caracteriza a los novelistas que después del *nouveau roman* se han iniciado en la aventura de escribir: Patrick Modiano, Le Clezio, Michel Tournier, Patrick Grainville, Pascal Lainé, Didier Decoin y un largo etcétera.

## 2. NUEVAS PERSPECTIVAS EN LA NOVELA FRANCESA

Lo que interesa a la más reciente novelística es la recuperación de los grandes exiliados por el régimen de terror del *nouveau roman*

- 1.º La recuperación de la escritura social y comprometida.
- 2.º La recuperación del espacio autobiográfico o pseudoautobiográfico.
- 3.º La recuperación de la aventura como elemento esencial del relato y, a través de la aventura, algunas veces,
- 4.º la recuperación de la escritura utópica.
- 5.º Finalmente, tomando prestada una idea de Sartre, la recuperación de «la cualidad de apasionar al lector», cuando que habían perdido una gran parte de los escritores del *nouveau roman*.

Veamos en una ligera panorámica, luego estudiaremos más en detalle algunos aspectos, cómo se han llevado a cabo estas recuperaciones.

2.1. *La aventura como centro del relato*. La aventura ha sido siempre el centro del relato y sería ingenuo pensar que la dictadura del *nouveau roman* la haya hecho desaparecer: desaparece, sí, de sus novelas, pero a lo largo de estos años sigue viviendo *vergonzosamente* en lo que los dictadores no paran en llamar paraliteratura burguesa. La aventura, dejando de lado su misión de conductora del hilo del relato, había tenido a lo largo de la historia de la novela dos funciones esenciales además de la que acabamos de mencionar:

- La aventura estaba presente en función de su poder de *extrañación psicológica*, de traslación hacia lugares lejanos e imaginarios, con valor de *evasión*, pero de *subversión* también, de la realidad.
- La aventura, con su llegada a tierras lejanas, facilitaba la creación de *lugares utópicos* en los que se podía manifestar una nueva forma de filosofía, una nueva visión de la moral, de la política, de la religión. La escritura utópica es el espacio predilecto de la escritura subversiva. Existe sobre este punto una semejanza llena de posibilidades críticas entre la novela del XVIII y algunas de las novelas de más reciente publicación. Semejanza que sería interesante explotar.

Dentro de esta perspectiva de *cuento filosófico*, con profundas resonancias del XVIII, en 1970 Hervé Bazin nos ofrece *Les Bienheureux de la désolation* (9): crónica politicosocial de la tragedia del islote de Tristan de Cunha, pero sobre todo afabulación filosófica en la que se enfrentan, como en el XVIII, civilización y estado natural: los habitantes del islote desaparecido momentáneamente son llevados a Inglaterra, donde su adaptación es imposible; reaparecido el islote, intentan vanamente reconstruir, en la realidad y en sus mentes, *el paraíso perdido*.

También en 1970 Michel Tournier nos ofrece *Le Roi des aunes* (10), afabulación con base en una realidad tan latente como la Segunda Guerra Mundial; pero afabulación totalmente fantástica a través de las aventuras, primero durante su infancia y luego a través de la guerra, de Abel Tiffauges, en Francia, en Alemania; el héroe acabará sus días en los bosques profundos y pantanosos que lindan con Polonia, como salvador de niños. Novela en el que el tono filosófico está siempre presente a través de la aventura misma del héroe, a la búsqueda de ese paisaje maravilloso de la infancia, al que él llama «Canadá» y que no es sino la mezcla fantasmagórica de la presencia ambigua y multiforme de la infancia de las lecturas y de la pureza, y del bosque en el que, primero, será cuidador de ciervos y, luego, de niños. La presencia simbólica del ogro domina toda la construcción del relato: Ogro de Rominter (Goering), Ogro de Rastembourg (Hitler), Ogro de Kalten-born (Abel Tiffauges, el héroe).

Para volver hacia la utopía política recuperable recordemos la magnífica novela de Henri Bonnier *Le Prince* (11), de 1973, que va a la búsqueda de la gran utopía del Renacimiento sobre el poder, a través de la estructura social y literaria del cuento moderno.

2.2. *La escritura autobiográfica*, aparentemente tan olvidada por la sociedad moderna, que afirma

(9) 1970, Le Seuil.

(10) 1970, Gallimard, N.R.F.

(11) Ed. Albin Michel.

ante todo los derechos de la colectividad frente al individuo y por el *nouveau roman* que imponía una escritura objetiva, distanciada, más acorde con una conciencia cientifista colectiva; la escritura autobiográfica, en esta muerte de las grandes ilusiones sociales, en este despertar de una nueva sensibilidad romántica individualista que acompaña la rebeldía de un gran sector de la juventud, está recuperando el derecho de decirse en voz alta, incluso a gritos. Ya Michel Butor, en su libro *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, proclamaba su acto de fe en la escritura autobiográfica: «Cada cual sabe que el novelista construye sus personajes, lo quiera o no, lo sepa o lo ignore, a partir de los elementos de su propia vida, que sus héroes son las máscaras a través de las cuales se cuenta y se sueña.» Esta frase, tan cercana de la definición que nos diera Proust —«la creación de otro yo»—, ha estado siempre presente en la producción novelística de los últimos años, pero sus representantes eran considerados como marginales románticos, restos de otra época, sin sitio digno en el panorama moderno de la novela francesa. Pero desde 1970, con Jacques Borel a la cabeza, se comprometen pública y agresivamente con su modo de escritura, frente a la intransigencia de los participantes, miembros del *nouveau roman*, en el Coloquio convocado por la Universidad de Estrasburgo, para discutir sobre las *tendencias y técnicas de la novela actual francesa*. Esta reunión será un verdadero manifiesto de la escritura autobiográfica defendiendo el derecho de contarse a sí mismo y de contarse en primera persona (12).

Sin embargo, esta corriente había sido una de las más fuertes durante estos últimos años (Cf., con perdón, el Panorama que de la novela francesa aparece en el volumen XXV de la revista de la Universidad Complutense, núm. 103, mayo-junio del 76). Nos había dado nombres como los de Elsa Triolet, Borel, Cabanis, Violette Leduc. Ahora Jean Freustier, cuya escritura se sitúa totalmente en el interior de estas coordenadas, puede decirnos, al estudiar la producción de los novelistas que han publicado su primera novela en 1976: «Son casi todas personas de 40 años, *la edad* en la que sólo se habla de lo que se conoce, es decir, de sí mismo» (13).

Se acerca una llegada en aluvión de esta novela alimentada en las reservas de *psyque* y condimentada con una gran dosis de fantasía, pues el yo, será el yo de lo cotidiano y *sobre todo el yo de los sueños*, el yo que se reinventa la vida, pues lo imaginario es mucho más importante que lo ocurrido. El hombre vuelve a ser hombre, abandona su conciencia mecánica de simple manipulador del lenguaje para volver a ser conciencia frustrada y exultante: y recuperamos el placer de la lectura, un poco a pesar de Barthes, su teórico (francés, no olvidemos que bastantes años antes que él, Susan Sontag en *Contra la interpretación* nos daba esta maravillosa expresión: en vez de una hermenéutica del texto tenemos que inventar «una erótica del arte») (14).

En este momento tal vez sea interesante recordar la experiencia literaria del Consejero de Mitterrand, François Régis Bastide; intelectual, socialista, comprometido en política desde su más tierna adolescencia, escribe en función de lo que podríamos llamar su experiencia soñada. Escritura que siempre está más dispuesta a escuchar los sueños que las realidades: «soñaba... os contaré los sueños que he tenido... por esto os contaré esos sueños que tuve y la historia que significan»; éste es el primer párrafo de su novela *La Fantaisie du voyageur* de

1976 (15). Sueños, y nos contará sus sueños, porque *los sueños también significan*. Preguntado durante su última estancia en Madrid acerca de su práctica de la escritura —romántica, pasada de moda, ausente de compromiso...— y la contradicción que implica frente a su actividad política, nos reiteró su autobiografismo, su conciencia de la necesidad de una escritura de lo fantástico que no contradice, sino acompaña, la práctica de lo político; y anunciaba lo que nosotros, a través de las contradicciones de estos últimos años, estamos presintiendo: la vuelta, a su manera, pero la vuelta, porque es necesaria, de *la escritura de lo imaginario*. El que lo decía es Director Literario de Le Seuil, y estos directores saben por dónde se andan.

2.3. Para hablar de escritura, de novela *comprometida*, le quitamos a este término la connotación que Sartre le ha dado. No se trata aquí de escritura militante; militantes a su manera eran los primeros miembros del *nouveau roman*, militantes son los restos del *telquelismo*; aquí, compromiso tiene un sentido más humilde, pero tal vez más sincero: escritura que reencuentra la realidad cotidiana, social e individual, escritura que reencuentra la vida de la calle y abandona el laboratorio lingüístico. Este compromiso con lo real puede ir acompañado de otro compromiso político y puede que lo que le acompañe sea también un descompromiso nacido de las ilusiones perdidas en mayo del 68. Leamos para verlo *L'irrevolution*, de Pascal Lainé, en la que aún se sienten las palpitaciones de la ilusión, de la voluntad de hacer participe a sus alumnos de lo que hubo de más puro durante la *revolución*; pero donde también está presente la desilusión, cuando el profesor se da cuenta de que él, profesor, burgués, pues, aunque revolucionario, nada tiene que hacer con sus alumnos que, obreros, desconfían de él. (Hay que decir que los profesores españoles de nuestras zonas obreras tienen bastante más suerte; lo que no sabemos es cómo saldrán de los berenienales en que están metiendo a la enseñanza; bien mirado, también son los robespierrres los primeros que pierden la cabeza.) Cuatro años más tarde *La Dantelière* se ofrece a Aimery y a nosotros, totalmente desprovista de elementos políticos, pero tan llena del perfume popular de las mejillas y de las idas de la joven Pomme.

Este compromiso puede ser rabioso con Michel Henri y su extraordinaria novela *L'amour les yeux fermés* (1976); construida bajo un esquema utópico perfecto, nos recrea la explosión de los valores tradicionales de Occidente, explosión que tomó como símbolo oscuro, pero omnipresente la revolución abortada de 1968: ¿qué hubiera ocurrido si hubiera sido triunfante? Aliahova, la ciudad luz, con su maravilla y su decadencia nos lo cuenta. Obsesión por la muerte de una civilización que también encontramos en *La fantasía del viajero* y que tiene como punto de referencia mayo del 68. El premio Goncourt de 1977, desde otro ángulo, también la tiene, pero ya hablaremos de él (16).

Este compromiso puede ser engañoso, bajo la apariencia de la fábula lejana; es el caso de *Les*

(12) Publi. del Centre Universitaire de Strasbourg.

(13) Nouvelles Littéraires; diciembre, 1976.

(14) Traducido en Seix Barral, 1967.

(15) Ed. du Seuil, 1976.

(16) *La Dantelière*. Gallimard, 1974. *L'amour les yeux fermés*, Gallimard, 1976. *Jonh L'Esfer*, Ed. du Seuil, 1977.

*Flamboyants*, de Patrick Grainville, premio Goncourt 1976. O la magnífica novela-ensueño de Le Clezio *La Guerre*, 1970 (17).

La cosecha promete ser aún más rica: los que hicieron la guerra en 1968 empiezan a producir. Ya ha habido, claro está, novela sobre mayo del 68 (18), pero eran *los padres* los que las producían, tal vez algún hermano mayor, ahora son los pequeños, y su producción puede ser esplendorosa como su fracaso.

### 3. LA NOVELA FRANCESA EN 1976

Todas estas posibles cristalizaciones, de las que hablábamos antes, se han dado cita en 1976. No se trata aquí de ver el valor —¿qué es el valor?— de la producción literaria en materia de novela durante este año; ese valor es difícilmente verificable y cada crítico encuentra escudilla en la que comer; además la crítica valorativa debería desaparecer de los periódicos, como ya ha desaparecido o está desapareciendo de los textos especializados, para dejar que *una lectura crítica* de los textos, descriptiva y hermenéutica, ocupe su lugar; toda crítica valorativa se hace función de supuestos modelos o ideales y todo modelo e ideal, por antirrealistas y esclavos del *statu quo*, son enemigos del valor esencial de la escritura, su poder de subversión. Se trata de ver cómo las tendencias que veíamos han estructurado prácticamente toda la producción novelística de este año. Ya antes han existido jalones de esta cristalización; hemos hablado de algunos, recordamos ahora al muy autobiográfico premio Goncourt de 1975, *La vie devant soi*, de Emile Ajar, pero el año al que nos referimos está lleno de estas primicias (19).

Existen aún obras en las que el acto subversivo de la escritura, en su estado más puro e intransitivo, son el centro de la novela, como en *Louve basse*, de Denis Roche (20), con sus monólogos impenetrables y sus diálogos transcritos directamente de la grabación del magnetófono, muy sabiamente colocado debajo de la cama en la que el protagonista hace el amor, con sus «ohes», sus «ahes», gemidos, suspiros y otros aditamentos irrepetibles; pero han aparecido este año obras como *L'héritier du château*, de Isidore Isou (21), poeta fonista; novela en la que, desde el mismo título, estamos en plena aventura utópica: el descubrimiento del misterio que encierra el castillo *heredado*, un castillo que no es sino el «castillo» de Kafka: la escritura como espacio utópico de la aventura. En las antípodas nos encontramos con obras que nos introducen, y también desde el título, en el universo de la ficción autobiográfica: *Pseudo*, de Emile Ajar (19) que no es sino una *seudoautobiografía*. Al lado de éstas, *L'opera de brousse*, *L'amour les yeux fermés*, de Henri Michel; *Les Flamboyants*, de Patrick Grainville, aunque esta última reviente los diques de la escritura utópica y sea como un compendio de las tendencias que estamos reseñando.

Nos encontramos también ante el nacimiento de una novela de percepción social esencialmente moderna, pero no orientada como lo eran las novelas clásicas, fruto de esta percepción, o hacia la clase sufriente —con marcado carácter político— o hacia la clase que, en trance de morir o ya muerta, requería nuestra nostálgica mirada. Hablo aquí de *novelas* como *L'ours* (El oso) (22), de Ferrané, o *Le loup cervier* (El linco) (23), de G. Croussy, en

las que la figura, aún llena de atractivo sociológico, a pesar de su decadencia real, del joven ejecutivo de altos vuelos, lanzado a la conquista del mundo moderno, es decir, del marketing y de la gran empresa multinacional, viene a ocupar el lugar de los antiguos «héroes» de la novela realista: Julien Sorel, Rastignac, Lucien de Rubempré, etc. Estaríamos ante la posibilidad de un nuevo realismo histórico, en el sentido más lukacsiano, con la vuelta del héroe, expulsado de la novela por el *nouveau roman*, y su aventura de corrupción ante las estructuras sociopolíticas con las que lucha, en las que lucha, para asumirlas y finalmente ser asumido por ellas: la novela puede volver a ser *la historia* de una ascensión, antes de convertirse de nuevo —ilusión y desilusión— en *la historia* de un fracaso. A través de *la historia del héroe*, lo que la novela puede recuperar es simplemente la Historia.

Voy a dejar de lado todas estas novelas para hablar, aunque sea de paso, de la novela antes mencionada de Henri Michel, y un poco más extensamente de *Les Flamboyants*, de P. Grainville, novela que los lectores españoles sin acceso al francés habrán podido leer, así como *la Diane rousse* (1978), del mismo autor, en texto español, en la edición de Plaza y Janés. Si hablo de estas novelas más extensamente no es por considerarlas mejores o más perfectas que otras, sino por considerar, desde la óptica que nos mueve al escribir esta pequeña historia, que son *las más representativas de toda esta dialéctica* que, un poco grosso modo, acabo de estudiar.

#### 3.1. «Les Flamboyants», de P. Grainville

Con sus treinta años, P. Grainville no es un recién llegado a la novela francesa. Hay, incluso, críticos que afirman que el premio Goncourt no es uno de sus mejores libros. Los hay que prefieren su trilogía pseudoautobiográfica que desde *La taison* (1972), libro de la infancia, nos conduce hasta el abismo de la vejez, *L'abîme* (1974), pasando por la linde peligrosa de la edad madura, *La lisière* (1973). El autor nos ha contado ya las dificultades que tuvo con Gallimard, su antiguo editor, para la publicación de su última novela entonces, la novela de la que vamos a hablar. Era demasiado larga, demasiado rica, confusa; era, en resumidas cuentas, *demasiado barroca*, de un barroco que la crítica literaria francesa considera siempre con demasiados recelos, cuando no con franca hostilidad. Y es precisamente en función de esta presencia barroca que la crítica afirma que si, a pesar de todo, es una gran novela, también es verdad que está llena de defectos. Un libro «excesivo», «barroco», nos dice Michel Bosquet, y con esas dos palabras quiere condenarlo. Parece como si el estómago del lector francés, acostumbrado desde hace unos años a los platos combinados del *nouveau roman*, tuviera miedo a indigestarse con la suculenta comida del joven normando.

La crítica española no comprendió, y por o...

(17) Ed. Gallimard, N.R.F., 1976.

(18) Leer *La halte dans l'été* de G. E. Clancier, Ed. Lafont, 1978.

(19) Mercure de France.

(20) Le Seuil, 1976.

(21) André Balland.

(22) Flammarion.

(23) Gallimard.

razones, el libro. Es el caso de Corrales Egea, que reduce la figura del rey Tokor a la de un loco comprometido en la escalada de los armamentos: «la verdadera riqueza que aprecia son los tanques, los carros de combate, los lanzamisiles; con la joya más preciada de todas: su escuadrilla de aviones Mirage...» (Insula, núm. 362). Y en la perfecta estructura de la novela no ve sino «una epopeya borrosa»; parece como si los españoles incluso hubiéramos perdido el sentido del barroco. Pero abandonemos estas lindes de la crítica e intentemos penetrar en el interior de este bosque frondoso, esta prolífica «Hourla» de bolsillo que crea para el rey Tokor y para nosotros P. Grainville.

### 3.1.1. La presentación del relato

- La novela transcurre en su totalidad en Africa, si bien la conciencia del lector se sitúa en Europa, como *espectadora*.
- Nos encontramos de lleno desde el principio frente a dos acciones indispensables, la una para la otra, como en las grandes novelas tradicionales: una historia individual en la Historia.
- A nivel individual, *la aventura* del rey Tokor a la búsqueda de un mundo maravilloso que cree se encuentra en medio de la selva virgen, en la Hourla; mundo reflejo, a la vez, de su imaginario personal y de la pureza primitiva de su pueblo.
- A nivel colectivo, *la historia* de un pueblo hacia la Revolución contra el tirano.

Misteriosamente las dos aventuras van a progresar en la misma dirección, siendo el momento del descubrimiento del pueblo primitivo aquel en que la Revolución estalla, pues es el pueblo primitivo, curiosa mezcla de pureza original y de socialismo moderno —recuerdo de las utopías del XVIII—, el que la va a llevar a cabo. Toda la novela está construida a ese doble nivel, y a este doble nivel debe ser leída, so pena de, al falsificar, por simplificación, la figura del rey, idiotizar el relato (24).

En la estructura de estas dos aventuras vamos a encontrar todos los elementos novelísticos de los que hemos hablado anteriormente; pero no de una manera artificial, perfectamente integrados en la dinámica del relato. Además, salvada la primera dificultad de un léxico rico de elementos ya existentes y de muchos neologismos, también encontraremos el placer del texto por el texto, el valor poemático de la escritura.

### 3.1.2. El relato como aventura

En la novela encontramos todos los elementos clásicos del relato de aventuras, tan poco académico, pero tan empleado por los genios de todos los tiempos. Veamos:

- *La superabundancia de acciones* fiestas, incendios, cazas, asesinatos, ejecuciones, guerras, pérdidas en el bosque, persecuciones de salvajes a través de la selva, barricadas, amotinamientos, escenas rituales, una revolución con todos sus preparativos y hechos...
- *La relativa rapidez* con la que estos acontecimientos acaecen; digo relativa, porque al *acontecimiento ocurrido*, el rey Tokor le pone siempre la nota final de *su meditación verbal*,

siempre poemática, para que el lector se complazca en las esencias del país que atraviesa. Tokor se siente poeta, para él mismo y para el joven blanco «Néant Blanc», que en todo momento le acompaña. La narración queda así rota en cada momento, en una sabia mezcla de *mimesis* y *diégesis*.

- *La extrañación en el exotismo* que el lector asume en el personaje de William Néant Blanc, personaje misterioso, ¿significante de Europa?, que acompaña al rey Tokor en la primera parte de su búsqueda, horrorizado y maravillado a la vez. Esta extrañación en el exotismo, elemento base del relato de aventuras, se lleva a cabo de tres maneras:

1.º *Geográficamente*, con la presencia absoluta de la selva virgen, con su flora, su fauna, recreadas a través de la magia verbal de P. G. Primero la Maloumba, luego la Hourla.

2.º *Etnicamente*, con la presencia de la capital del reino, Mandouka, y de su barrio la Mourmako, mundo alucinante de la miseria y de su palacio, Tindiili, mundo alucinante del encantamiento de la belleza auténtica africana y del oropel yanqui:

- fiestas de los Touras y sus iniciaciones amorosas,
- fiestas de los Diorles con el don del pavo real sobre las brasas ardientes,
- concierto de los lemúridos del rey
- danza de amor de los animales llamados «ludies»,
- cacerías reales.

3.º *Psicológicamente*, con la presencia del rey telúrico que se llama a sí mismo:

«Yo soy su majestad el rey loco Tokor Yali Yulmata El Yulmaciano  
o el Yali  
o el Rey Loco,  
pero, sobre todo, el Babuino,  
el Babuino Leopardo  
el Gran Bitis  
El Pan sexual,  
o la Cloaca  
y el Suimangá Malaquita  
el Señor telúrico,  
el Príncipe de Yulmacia,  
pero, sobre todo, el Gran Analógico.»

Apelativos aplicables todos al gran rey y su locuacidad verbal y sexual, pero que a través de sus connotaciones africanas responden a realidades étnicas que el rey asume frente a la figura pálida y silenciosa del occidental que le contempla. Fijémonos en el último, pues es esta denominación la que genera toda la poética del relato: una gran metáfora étnica y política, escrita a través de la percepción analógica, pero al mismo tiempo una gran metáfora con referente en Patric Grainville, que no es el momento de analizar.

La gran verdad del rey Tokor se encuentra en el ensueño que lleva a cabo en cada momento acerca de su vocación telúrica; pero estos ensueños, encarnados en realidad a veces, tienen ritmos y sonoridades alucinantes para el lector, mejor, para el espectador occidental:

(24) Es el caso de Corrales Egea.

- *su crueldad* con ocasión del médico inglés y del parálitico de la Mourmako, que mata a patadas...
- *su voluntad de asumir todos los elementos biológicos que componen la tierra*: la naturaleza: rito de iniciación de los soldados de su guardia, bañados en su sangre y en la de los «flamboyants» en una semana de continencia y de ayunos; baños rituales con los niños piojosos de la Mourmako, y con los soldados en el río Maloumbé; cohabitación con el animal salvaje al que acaba de reventar y en cuyo vientre cálido y humeante ha hundido su cabeza; misma ceremonia con el hoyo abierto en el humus de la selva; visita al volcán del que vuelve con el cuerpo quemado por el contacto del aire ardiente; baño en la sangre de los Diorles; pero, sobre todo, la escatológica ceremonia de los colibris, que el rey come vivos y —Rabelais no llegó a tanto— expulsa, también vivos por el ano después de haber padecido, son palabras del rey, una *colicbritis* impresionante.

En esta ceremonia de extrañación por la psicología, la figura del rey está acompañada de toda una galería de seres llegados de otro planeta, cuya aparición primera, llevada a cabo con ocasión de las fiestas que el rey organiza para sus invitados occidentales, llega al borde del delirio:

- El rey Bélé-Bélé, llamado el visionario, cuya órbita sin ojo está poblada por un enjambre de moscas que semejan decenas de pequeños ojos brillantes, lo que le concede una visión sobrenatural.
- El rey Papillón, siempre envuelto en una nube de mariposas (papillón) multicolores que vive en él, que se reproduce en él y que cuando muera, a final de la novela, elevará su cuerpo por los aires en una verdadera y putrescente ascensión.
- El epiléptico de la Mourmako, del que ya hemos hablado.

Frente a esta galería, y paso de largo algunos, la palidez de los occidentales, que sólo llegan a ser fascinantes si entran en el círculo de fuego, sangre y mierda del rey Tokor, es el caso de Hélene, mujer de un ingeniero occidental que, convertida en la concubina del rey, llegará a ser, al mismo tiempo, Hélene la Malaquita.

Como sabio contrapunto a esta aventura de extrañación exótica, la figura de William Irrigal primero, convertido en *Neant Blanc* (la nada blanca), está llena de valor funcional y simbólico para el lector que, él también, acompaña al rey en su aventura. Sufre a su lado todas las fascinaciones y todos los ascos. No sabrá si aceptar su continuidad, en este hechizo monstruoso y criminal, pero hechizo al fin y al cabo, o alejarse a la búsqueda de la pureza socialista del coronel revolucionario Lalaka. Pero esto sólo ocurrirá, y el detalle es importante, en el momento en que William ve encarnados en los Diorles, a la vez, el ideal socialista de Lalaka y la realidad del pueblo puro y primitivo, significante de África, cuya búsqueda ha heredado William del rey Tokor.

Este extrañamiento es tanto más deslumbrante si consideramos que encuentra su auténtico sitio

en la cronología política más actual, como luego veremos.

### 3.1.3. *El relato, como texto autobiográfico*

Puede parecer a primera vista que esta afirmación es un tanto extravagante, si se tiene en cuenta el mundo que acabo de analizar. En efecto, P. Grainville no está presente en el relato que acabo de recrear. No es necesario afirmar que el autor esté representado por la figura de William, que asiste maravillado a la acción y que luego toma parte en ella; algunos críticos lo han hecho. Me parece más exacto afirmar que si Patrick Grainville está presente en el relato, lo está de una manera más profunda: recreando todo una serie de sueños de infancia en un continente que durante mucho tiempo ha sido para la conciencia —o subconsciencia— occidental:

- el lugar del misterio,
- el lugar de la naturaleza impenetrable,
- el lugar de un encantamiento salvaje, a través de una liturgia de la danza, el sexo y la muerte,
- el lugar de una topografía en la cual se soñaba a través de los mapas de las clases de geografía (Cf la importancia que tienen poéticamente hablando, los nombres propios en esta novela);
- el lugar en que, en las novelas de adolescente, Roberto el Diablo se escondía para desposar su maldad occidental con la atracción tenebrosa del bosque ritual, y escapar así al castigo de occidente.

Pensamos en la recreación mitológica de otras de nuestras ensoñaciones infantiles sobre los libros de Geografía: El Canadá, el lugar de los tramperos, el de las grandes cacerías solitarias; el «Canadá» recreado por la ensoñación de la escritura, y esta vez con doble ficción, puesto que «Canadá» se encuentra en los bosques del norte de Prusia, por Michel Tournier, en *Le roi des aunes*. Pero no es la localización lo que interesa en la escritura, es la realidad simbólica de ella extraída; y «Canadá» significa lugar de grandes bosques solitarios y de grandes animales trashumantes que uno sueña recorrer esté donde esté, se sepan o no el nombre de los ríos y montañas que lo atraviesan, se vaya o no a aprobar en Geografía.

Patrick Grainville no engaña al lector sobre la categoría autobiográfica de su libro y nos lo dice en su dedicatoria: «Dedico esta búsqueda del rey loco a mis amigos africanos, cuyos testimonios, rebeliones, sueños, deseos y relatos magníficos han alimentado mis ensueños.»

Y el lector, cogido por la magia de las iniciaciones yulmatianas del rey Tokor, que es algo más que un simple comprador de armas, realiza en ellas el psicoanálisis del novelista en su atracción por las clausuras cálidas: sexo, vientre femenino, vientre del impala reventado, río cálido, volcán, bosque tropical, cálido y húmedo, en los que cuerpo e imaginación, de bruces, se pierden para siempre. Y con el psicoanálisis del autor, el lector hace el suyo propio. El libro leído así se convierte en una autobiografía interior llevada a cabo en la eclosión escrita de los sueños, tan veraz como la de sus tres primeras novelas y la última, de la que más tarde hablaremos —*La diana pelirroja*—. Uno se vive a través de sus actos y a través de sus sueños y de sus lecturas.

### 3.1.4. Les Flamboyants, *novela de la realidad política y social*

Pero esta biografía de Tokor, esta autobiografía de ensueños de Patrick Grainville se convierte también en la biografía de Africa. Del Africa telúrica de siempre y del Africa sociopolítica de 1976 y de 1978. Tal vez no sea conveniente separarlas, como tampoco es conveniente dividir en dos al rey Tokor y quedarnos con lo que de él nos recuerda a I. Amin. Posiblemente a través de la ficción barroca de Grainville nos encontramos ante el gran problema de Africa en el siglo XX: un problema de justicia y de identidad, de progreso y de fidelidad; William, Europa u Occidente, no es un simple espectador.

— *La aventura de Tokor* no es sino el canto del cisne del Africa de *lo maravilloso* sangre y hambre... y misterio, y ritmo y lujuria, y cuerpos de génesis y de apocalipsis al mismo tiempo. Un Africa que hay que salvar, que tiene que salvarse a sí misma. El canto de Tokor no debe ser el canto del cisne. Comprendemos ahora mejor la actitud del coronel revolucionario, jefe del socialismo naciente: la figura del rey debe ser respetada, encarna con su locura toda una realidad profunda que no puede, que no debe desaparecer. Lo matará, pero llorará sobre él. Pero este Africa se muere, en manos de falsos «tokores», o en mano de las fuerzas, capitalistas o socialistas —¡qué más da!—, occidentales.

*Los embajadores*, los cónsules, los ingenieros occidentales asisten a esta búsqueda, a este esfuerzo de salvación, pero no por la parte de misterio y de espiritualidad que representa, sino por el provecho que de él, de su degeneración, pueden sacar: las minas, presencia oculta a lo largo de toda la novela, se van a convertir a final en elemento esencial de la revolución. Africa, un continente, ahora y siempre, al que se puede saquear. La presencia estúpida de los occidentales, estúpida, pero especuladora, que simboliza la mirada del cónsul francés con ocasión de «la fiesta de los colibris», o la mirada de las putillas americanas, putillas del rey, anegadas en placeres e idiotez, es una presencia lacerante.

— *La aventura de Lalaka* anuncia el nacimiento de un Africa nueva. Su contexto político es el socialismo, un socialismo del trabajo y de la igualdad que puede salvar Africa. Socialismo pacifista, que no hará la guerra nada más que en última instancia, para luego consagrarse a la agricultura. Los soldados de Lalaka, en palabras burlonas del rey Tokor, son *soldados jardineros*.

Pero a partir de un momento de la novela, esta aventura socialista estructura todo el relato. Pues no habrá acción del rey Tokor, que persigue su búsqueda ideal y sanguinaria, que no tropiece con algún elemento de la revolución, sin darse cuenta, puesto que el elemento esencial del golpe de estado es el secreto; de tal manera que las múltiples oposiciones que el rey encuentra en su aventura, oposiciones que él atribuye a las fuerzas telúricas del bosque, no son sino las miles fuerzas ocultas de la revolución: poética del texto y política del texto coinciden exactamente, aunque en el relato se estructuran a niveles diferentes. Pero *africanismo primitivo* coincide también, gracias a esta estructuración, con *socialismo revolucionario*, como si la revolución no fuera sino una vuelta a la estructura social primitiva del país, estructura que aún conserva el pueblo alma de la revolución, los Diorles.

Todos los elementos analizados antes como componentes del extrañamiento exótico se integran poco a poco en la aventura de Lalaka:

- La Mourmako, esplendor de la miseria, será el suburbio revolucionario.
- El bosque de la Maloumba, refugio del pueblo primitivo, en lucha ancestral contra el rey, por *problemas tribales*, no era sino el refugio de las tribus rebeldes, los *Dolés*.
- La Hourla, inaccesible, bastión del africanismo pristino, cuya búsqueda se persigue con misticismo cruel, como si de un Santo Grial se tratase, no es sino el refugio del pueblo guardián del socialismo primitivo, los *Diorles*.

Pero en los sueños revolucionarios del coronel Lalaka un solo problema no admite discusión: el respeto de la persona del rey. Si al final hay que matarlo, y es Lalaka mismo quien lo mata, será contra su voluntad profunda. Y el rey será enterrado, como hubiera deseado serlo, a la manera de los Diorles: reintegrado a la naturaleza a través de todos sus elementos, a los cuales un trozo de su cuerpo es entregado: fuego, tierra, aire, agua y animales salvajes. Su sueño se realiza, al menos después de muerto.

Las últimas páginas de la novela nos presentan a Lalaka, convertido en jefe de un nuevo estado, sentado ante la mesa del rey Tokor, soñando con la presencia del rey muerto. Páginas que son el ejemplo perfecto de lo que Lalaka cree es el futuro de la revolución africana: el sueño socialista ha sido llevado a cabo, ¿será posible salvar el Africa telúrica de Tokor?

### 3.1.5. Les Flamboyants, *relato utópico*

Esta doble búsqueda de la que hemos hablado hace posible una lectura a nivel de *la utopía* del relato de Patrick Grainville; y utopía en un sentido filosófico esencialmente dieciochesco. Durante toda su vida Tokor sueña con la existencia de un país africano en estado de pureza primitiva absoluta: el de los Diorles, habitantes de un lugar *secreto*, *inaccesible*, protegido por la *infranqueable barrera* de la Hourla, bosque mágico. Los Diorles *han conservado* la esencia de una misteriosa africanidad; salvajes incontaminados, *su sangre*, sueña Tokor, *es dorada* como el sol y el agua de las cascadas en que beben. Pero *la búsqueda es inútil*; la Hourla de bolsillo que el rey se construye en sus jardines no es sino un remedo ridículo. Encontramos aquí, subrayados, todos los elementos que componen lo esencial de las coordenadas espaciales de toda *u-topía* alejamiento, separación, cualidades únicas, inmutabilidad a través de la historia, imposibilidad de llegada, mitificación.

Es William quien, habiendo ya abandonado a Tokor, es Europa, quien llega a descubrir la tribu. Y el proceso del descubrimiento tiene también todos los elementos esenciales del relato utópico:

- *El hazar* desempeña un papel esencial.
- La ida hacia es una *larga y penosa peregrinación*.
- *El lugar es tan escondido que sólo llegará a él con la ayuda de un personaje desconocido* salido de la selva virgen.

Aparte los componentes utópicos analizados anteriormente, la realidad misma de los habitantes está

considerada en función de una utopía negadora de los elementos aparentes de la civilización:

- Al *aislamiento que preserva la pureza de la raza* se unen baños y ceremonias rituales, que acentúan su *comunidad con los principios telúricos primitivos*.
- A la *democracia perfecta*, a pesar de la presencia simbólica del rey Impalá Diuri, que ignora el principio de la productividad, se une el hecho de que el único objetivo de esta sociedad perfecta es el placer. Más allá de toda aspiración política, ya inútil, *la realidad lúdica* del hombre se impone; ¿más allá o más acá? ¿O las dos cosas a la vez? Dejando nuestra civilización económica occidental en medio, como un gran paréntesis inhumano y tenebroso...

El lector, sobrecogido por esta visión paradisíaca, sueña con la literatura del XVIII, con los socialismos utópicos y está totalmente dominado por este sueño cuando se entera de la *realidad de los Diorles* su organización, de un socialismo primitivo, es una de las bases, la principal, de la futura revolución socialista: *la utopía clásica retrospectiva se encuentra completada y realizada en la visión utópica pro-activa* el socialismo telúrico de los Diorles, primitivo, natural, aieno a la burocracia de los socialismos civilizados, puede convertirse en el lugar perfecto de la utopía futura.

Hay en el texto elementos accidentales que contribuyen a la creación del espacio utópico tales como:

- Las fiestas rituales: placer y sexualidad vividos como juego colectivo.
- La deslumbrante fiesta del pavo real.
- La presencia de animales fabulosos: «les ludies», símbolos de la esencia lúdica de la vida en un posible *socialismo perfecto*; encarnación de los sueños eróticos, sensoriales, estéticos de Grainville; presencias carnales y presencias místicas...

### 3.1.6 Le Grand Analogique, la estructura del relato

No se trata aquí de hacer un estudio detallado de la estructura del relato, ni es el sitio más apropiado ni tal vez valga la pena; tampoco se trata de entrar en la composición perfecta de la página; se trata de hacer unas consideraciones generales para demostrar cómo y en qué grado, a pesar del ritmo de relato de aventuras que la novela adopta, y tal vez a causa de este ritmo, la novela está compuesta de una manera estricta, como un microcosmos cerrado, que encuentra todo su sentido en sí mismo.

*Esta estructura cerrada* nos es dada por la búsqueda telúrica del rey: si la novela empieza por los ritos purificadores de su guardia personal, en una especie de ascetismo muy cercana a la prostración, que conduce a los guerreros hasta una casi-muerte a las realidades de este mundo, la novela acaba con los ritos del entierro de Tokor, cuyos miembros y vísceras diseminadas a lo largo y lo ancho del país sagrado de los Diorles van a reintegrarse a la naturaleza, para convertirse, según su sueño ya estudiado, en *carne* en el vientre de las fieras, *humus* entre las raíces de los árboles, *fuego* en el horno del sol, *agua* y *carne* fluida de pez en los límpidos remolinos del Humko, río de la Maloumbé. De la primera mayúscula al punto final del relato, comunidad absoluta entre el hombre y la tierra: coordinada que en ningún momento la ficción puede abandonar.

En el interior de esta clausura el relato se estructura a través de un juego de equilibrios perfectamente

armonizados que contrastan con el barroquismo de la escritura a otros niveles, creando una dualidad en el texto de una riqueza insospechada: este juego de equilibrios es el que permite la lectura ideológica e impide que la novela se convierta en una fábula inmanente, sin anclaje en la Historia.

- Tokor frente a William Néant Blanc: la visión analógica de la realidad frente a la visión racional analítica.
- Tokor frente a Lalaka, con todas las realidades que encarnan: país de selvas, frente a país de sabanas, barroco frente a racionalismo, egoísmo alucinante frente a racionalismo altruista...
- Néré (lugarteniente del rey) frente a Ngui (su rival y luego sustituto): la fuerza bruta y pura frente a la inteligencia ambigua y misteriosa.
- El *palacio dominado por la elegancia africano-occidental* del ministro de Asuntos Exteriores, Tielibili, frente al imperio de la miseria y del vicio, el barrio de la Mourmako, dominado por las figuras satánicas del prefecto de policía, Rabogó, y de la reina de las prostitutas, La Meza.

Una construcción barroca perfecta, en la que la luz se opone a la sombra en un juego sabio de claro-oscuro tenebrista que fascina o repele al lector, formado en la luz sin sombra de los tubos de neón del *nouveau roman*.

Pero si todo este juego de oposiciones permite una lectura perfectamente clara del nivel ideológico, también provoca la ambigüedad de la novela; pues en su intencionalidad final la novela es ambigua; cada lector puede encontrar la ración de alimento espiritual que busque, y es posible que en una lectura profunda, no tontamente filantrópica, sea el rey Tokor el que reciba más pruebas de adhesión, en el fondo de nuestros sueños. Pues es el rey Tokor quien hace la novela, no sólo en cuanto héroe, sino también y sobre todo como dueño soberano de su escritura.

Sería conveniente realizar en este momento un análisis estilístico para ver cómo es el rey Tokor el que presta a Patrick Grainville su lengua, pues aquí el poeta es él, «Le Grand Analogique»; él quien percibe el mundo, las cosas, no en sí mismas, sino en función de la analogía telúrico-sexual que entre ellas se establece; él quien impone una escritura barroca, acumulativa, metafórica; él quien impone desde dentro de la novela su escritura y estructura cada página como si de un poeta se tratase, provocando el placer del lector capaz de degustar cada palabra, cada sílaba incluso. Esta es la gran lección de escritura de Patrick Grainville, pero esta lección el joven novelista la ha aprendido en el *nouveau roman*. Y es en este aspecto donde encontramos, creemos, la aportación, válida para el futuro, de la revolución que supuso el *nouveau roman*: el valor absoluto de la escritura como ejercicio de reinención del lenguaje, no sólo en el poema, donde nadie lo discute, sino en la novela, elemento, desde que fuera prohibido por la novela realista burguesa, totalmente inadmisibles: la diégesis invade las páginas del relato, relegando la anecdótica a un segundo nivel, la novela se incorpora a la realidad esencial del lenguaje: el poder de crearse a sí mismo. Pero ahora, a partir de ahora, recuperando aquellos elementos esenciales de la ficción que, en un intento de purismo diégetico, el *nouveau roman* había abandonado.

2.º La Novela Francesa en 1977.

3.º La Novela Francesa en 1978.