

LA CRISIS DE LA FICCION Y LA NOVELA CONTEMPORANEA

Gonzalo Contreras

La modernidad ha situado a la novela en un difícil trance. Desde hace unas décadas se anuncia su inminente desaparición. Si bien los argumentos para ello son confusos, pareciera que el género no puede resistir la dinámica de la contingencia y del nuevo signo de los tiempos. Por cierto, la creación novelística persiste; es la utilización de la ficción como una forma vigente de representación del mundo lo que pareciera estar en cuestionamiento. La novela lo ha asumido y se ha desplazado en diversas direcciones. Esta búsqueda, que constituye su razón de ser, ha tomado diversas formas, que son las que se pueden apreciar en la hora actual.

Tal vez nunca como ahora, los escritores se han interrogado tanto acerca del sentido mismo de la escritura. No se trata en este caso de la búsqueda esencial que entraña toda obra de creación, esta interrogante tiene más que ver con el reflejo de un cierto estado de estupor en que se encuentra hoy la narrativa. Si el tema de la crisis de la novela pareciera superado por el hecho que las novelas se siguen leyendo y escribiendo, esto no impide que el género no pueda sacarse de encima un estado de

GONZALO CONTRERAS (1958), escritor y periodista, es autor del libro de relatos *La Danza Ejecutada* (Santiago: Ed. Paralelo, 1986) y de la novela *La Ciudad Anterior* (por aparecer). Su nombre figura en diversas antologías, y se desempeña actualmente como colaborador en medios periodísticos.

precariedad que se viene arrastrando desde hace unas décadas y que se agudiza con el fin de siglo. Hay pesimismo en torno a ella; mientras más nos adentramos en la espesura de esta incierta modernidad se percibe un ánimo generalizado que augura su desaparición natural ante el avance de la tecnología, como si entre las dos hubiera una contraposición lógica.

Alguien ha hablado de la “crisis de la ficción”, pero este concepto es demasiado abstracto y eufemístico; lo que de veras se quiere decir con él es simplemente *por qué hoy día no vale la pena novelar*. Esta lectura del término puede facilitar las cosas y expresar mejor un hecho real que una buena parte de los lectores comprenderá y otra parte de los escritos compartirá.

“Hemos llegado a un punto de la modernidad en el que es difícil aceptar inocentemente la idea de una obra de ficción”, dijo alguna vez Rolando Barthes. Hoy día hay escritores que ni con un arma en la sien escribirían algo así como: “Isabel fue entonces hacia la ventana”. Esta sola e inocente frase está sin embargo colmada de una odiosa carga narrativa, esa carga que huele a *novela*, a algo que pobrementemente intenta imitar la vida, que no es la realidad pero que desesperadamente la asedia, y que tampoco es definitivamente la fantasía. La sola idea de animar un personaje en un marco objetivo puede repugnar a algunos. La distancia narrativa, el argumento, el relato continuo, muestran un supremo desgaste. Como dice Nabokov, la ficción comenzó cuando un pequeño pastor que se aburría gritó en una comarca “¡Viene el lobo!” y no había tal lobo. Al parecer el escritor está hoy convencido que ya nadie creen en el lobo, o tal vez él es el único que le teme.

Se mira de reojo a “lo novelesco”, sin embargo ninguna cuestión semejante se hace en torno a “lo poético”, como si la poesía fuera consustancial a la naturaleza del hombre, y la novela no fuese más que un formato artificial susceptible de caducar según el signo de los tiempos, algo así como la ópera dentro del fenómeno de la música. Sin duda es su calidad de género lo que se vuelve contra ella. Si la poesía ha ganado derecho de extraterritorialidad, la novela está constreñida a cumplir ciertas expectativas; si va demasiado lejos se destruye como objeto, por lo tanto pareciera condenada a convivir con ciertas trivialidades propias del género.

Ante este caudal de contradicciones, ¿para qué entonces tornarse la molestia de escribir una novela? Esta pregunta ha rondado más de una vez la mente de muchos escritores. Las respuestas pueden ser muchas, pero intentemos con dos. La primera es que quien alguna vez escribió un relato difícilmente va a resistir la tentación de escribir un segundo, con mayor razón si éste fue malogrado. Esto, bien entendido, no tiene nada que ver con las pulsaciones de la sociedad; es una razón privada, que tiene relación con un cierto “pathos”, de aquellos que han optado por la palabra escrita y

que para ellos tiene el carácter de irrenunciable. Esta razón fenomenológica bastaría para asegurar la supervivencia de la novela, al menos en lo que el acto de su escritura respecta.

La segunda razón, que verdaderamente importa, es que hoy en día el *sentido* del trabajo del escritor es encontrar *sentido* al acto de su propia escritura, partiendo del supuesto que no es un hecho “natural” escribir una novela y menos hacerlo con optimismo. En otras palabras, cada novela escrita intenta salvar al género como especie. De esta sensación de indefensión, de este *droit de cité* tan relativo, surgen las mejores obras literarias de la actualidad. Una buena novela en el momento actual forzosamente debe abrir una brecha; de no ser así, pasa a engrosar el montón de pruebas que se acumulan para pugnar su desaparición y que viene a darles razón a los agoreros. El punto de partida de la novela actual es encontrarse una justificación a sí misma, y no como ocurrió antes, por la voluntad de contar una historia. Ya no hay buenas o malas historias en la narrativa.

En otras palabras, hoy nadie se lanza en una historia con la desenvuelta resolución con que lo hacía Balzac. Balzac representa la omnipotencia del escritor y la omnipotencia de la literatura dentro de la sociedad. Hay muchos quienes todavía extrañan ese estado de cosas para la literatura; este apogeo, cuando no fue más que un instante pasajero, y que se relaciona con los inicios de la novela moderna, con su descubrimiento, por decirlo así. Balzac no piensa en su público a la hora de tomar la pluma; el lazo entre su obra y el lector es directo, sin intermediarios; la realidad, única y unívoca, comparece en la novela para satisfacción del lector; éste es un sujeto de una ingenuidad límbica que engulle cualquier palabra escrita. No hay por entonces otra ventana a lo imaginario que la novela y el teatro y los dos hacen un tratamiento semejante de la realidad. Es Flaubert quien primero se preocupa del fenómeno de la *realidad literaria*, de dar a la novela un carácter propio, de indagar en la *forma en que debe expresarse la vida* a través del texto. Se puede decir que Balzac no *piensa* en la novela y Flaubert sí, de hecho, éste es el primero en plantearse los medios con que cuenta la narrativa. Si Balzac sólo considera su historia y su resolución, Flaubert se plantea los problemas de su expresión. En este sentido, es el primero en asumir el escrúpulo y la cautela con que el escritor actual asume su fantasía.

¿Por qué escrúpulo, cautela? Porque es un lector en extremo crítico, en extremo escéptico el que presiente el escritor. Y no es crítico por exceso de interés, sino por el mismo escepticismo, lo que empeora aún las cosas. Se da la paradoja que el lector no espera nada de la novela, pero le pide todo. Una sensación semejante siente el enamorado cuando ve cómo comienza a agotarse el amor, un desdén que quiere ser salvado para no experimentar la

frustración. Ante este hecho, la contemporaneidad de la obra, su compromiso con determinadas realidades, la *importancia del tema* pueden ser a veces consideraciones más inquietantes para el escritor que la calidad literaria o la imaginación, como si esto asegurara la efectividad de su trabajo. Como en todo amor, el servilismo repugna. Nunca como ahora el escritor había estado cautivo de un lector aguafiestas. ¿Por qué este lector aguafiestas? Las razones pueden ser múltiples, el imperio del sentido práctico de las cosas, la desconfianza en el arte, un malentendido orgullo cartesiano de “a mí no me cuentan historias”, un hipertecnicismo ambiental que le da a la lectura la imagen de un hábito arcaizante. En fin, son aproximaciones. El asunto es por sobre todo un estado de ánimo generalizado.

Por otro lado, al parecer es cierto que la vida marcha más rápido que la conciencia del escritor. La literatura parece una respuesta insuficiente, tardía. La literatura misma arrastra el fardo de *lo literario*, toda esa chatarra del género que le aporta a la novela ese componente fútil y banal, inofensivo al fin y al cabo, una respuesta que se da de narices con lo real. Esto no supone la pretensión de una literatura ajustada a la realidad; por el contrario, el deber de la literatura es, por el medio que sea, superar la realidad, pero en ningún caso estar bajo su cota.

“Escribo sin el aliento de la sociedad”, puede argumentar el escritor; “no la representa ni la define”, puede argumentar el lector. Sin duda, este desencuentro de intereses existe.

Hace casi dos décadas, Maurice Blanchot había predecido la desaparición de la novela como tal. No dejaba de tener razón. En “L’Infini”, revista de las Ediciones Gallimard, Alain Naudou confiesa haber escapado “del desierto físico y moral, y en todo caso novelesco, en que había caído en los años setenta”. Se trata de dos intelectuales franceses que quemaron sus naves en el fenómeno narrativo. Por cierto, ya existía en torno a la novela esta especie de malestar por su propio destino.

La novela había reaccionado y buscado nuevos caminos. Adhirió a postulados de movimientos plásticos, intentó encontrar *la respuesta* en la mecánica del lenguaje, en una de las luchas más arduas y a la vez más tediosas, que produjeron las novelas aburridas que registra la historia. El *nouveau roman* es la expresión más acabada del fenómeno.

Por entonces, se podía disparar un libro desde cualquier punto del planeta, pero lo importante es que el blanco diera en París y en una pesada intelectualidad que controlaba los destinos del arte de su tiempo. Las razones de este asedio al lenguaje en busca de una respuesta a la novela (gesto destinado al fracaso porque dicha búsqueda continúa siendo una pregunta y no una respuesta) no se debieron a la mera experimentación o al simple afán de

nuevas conquistas expresivas. Ese fue el efecto, pero no la causa. Era sólo que la novela no se recuperaba de estupor de constatar que sus medios resultaban insuficientes para contar el mundo en su totalidad o definir el problema del hombre, como había ocurrido con la novela del pasado. Este laberinto del lenguaje en que cayó la novela no fue más que la expresión de este nudo. Resultaba difícil conformarse al hecho que la novela no pudiera dar cuenta del problema del hombre moderno. Toda la novelística de Cortázar, que arrastró con él a legiones, corre por ese camino. Esta experimentación con la masa del lenguaje no fue más que la representación de la ambición del tema que se planteaba entonces, y la oscuridad de ese lenguaje, la consecuencia de su frustración. *Rayuela* de Cortázar comienza a mostrar signos de descomposición, novelísticamente hablando, pero continúa siendo un dato valiosísimo de las preocupaciones intelectuales de una época.

Por entonces, la perplejidad respecto de la verdadera voluntad de la narrativa es un hecho real. El inmenso arsenal de libros y artículos y la legión de teóricos que se abocan a estudiar su caso, son el mejor síntoma de ese marasmo vocacional. Se intenta extender sus límites mediante el agotamiento de sus recursos, cuando simplemente es que ha perdido dirección. El desprestigio en que han caído por entonces las virtudes narrativas es tal, que cerrada esa puerta, hallar una nueva vocación a la novela es un quebradero de cabeza que produce un fatal *impasse* en la novela europea, particularmente.

Como se ha dicho, las razones vienen de otro lado. La crisis de la novela no revela más que la crisis del pensamiento y los valores en la segunda mitad de este siglo. La realidad se ha vuelto inaprehensible, indefinible, múltiple y contradictoria. Doris Lessing lo expresa muy nítidamente en *Esa pequeña voz personal*. “Los grandes hombres del siglo XIX no tenían en común su religión ni su política ni sus principios estéticos. Pero lo que sí tenían en común era un clima de discernimiento ético... compartían ciertos valores”.

Si hay una cosa que distingue a nuestra literatura de hoy, ella es una evidente confusión de normas y la incertidumbre de valores... Según parece, las palabras ya no pueden ser usadas simple y naturalmente. Todas las grandes palabras, como amor, odio, vida, muerte, lealtad, traición, contienen significados opuestos y media docena de matices de dudosa implicación. Las palabras se han vuelto tan inadecuadas para expresar la riqueza de nuestra experiencia que hasta la más sencilla frase escuchada en un ómnibus reverbera como si estuviera formada por palabras gritadas ante un acantilado.

La ética humanista que había tras la intención del novelista hasta el existencialismo, seguramente, ha ido a dar por los suelos. Al parecer, la novela actualmente está condenada a dar cuenta de realidades parciales y a encarnar

el subjetivismo contemporáneo. Su asedio a la realidad no es más que por parte y, en el mejor de los casos, puede triunfar sobre sí misma en el caso de una obra particular, en la conquista de sus propios medios expresivos en el plano formal. Sí, la misma novela dismanteló un universo narrativo de ficción y tal vez fuera bueno que eso ocurriera. Luego se observó a sí misma con una mirada traumada que no le dio nueva vida. ¿Qué es lo que ocurre hoy?

Hoy no existe una corriente formal que domine el panorama de la narrativa, lo que es de por sí estimulante. Las fuertes tendencias que hegemónizaban el quehacer de los artistas, o que al menos se planteaban como referencias ineludibles, han dejado de existir por lo menos en la literatura, resultado, tal vez, de esta misma sensación de desconcierto. Se puede afirmar que en narrativa se ha ganado el derecho a la diversidad, la particularidad, la diferencia. Hoy día coexisten las más diversas formas y maneras, desde lo marcadamente poético, hasta lo forzosamente prosaico, desde la utilización del melodrama, hasta los experimentos estructuralistas. Lo que ocurre es que la novela, como género, ha expandido sus márgenes engullendo prácticamente a todos los demás géneros literarios. Por cierto que ha perdido forma y contornos, pero ha ganado en amplitud.

Basta echar una mirada al panorama de la narrativa actual para constatar lo heterogéneo que se ha vuelto el género, el amplio arco de voces que está produciendo.

“Tengo el sentimiento que este siglo nunca ha sido contado”, afirma Ceslaw Milosz. Y no deja de tener razón. Tal vez sea la suma de estas novelas parciales las que den cuenta de él, algo así como lo que pedía Borges, que todos los libros que se escriben sean “el libro”.

Como ya se ha dicho, bien se puede considerar liberadora esta fragmentación del mundo y sus visiones. Una consecuencia de este fenómeno puede ser la vitalidad que exhiben hoy en día las narrativas producidas en los márgenes del mundo desarrollado, o mejor dicho, de las viejas culturas, la europea específicamente. Novelas portuguesas, sudafricanas, checas, latinoamericanas, japonesas, árabes, comienzan a correr mundo. Se trata en todos los casos de narrativas intensamente volcadas hacia las realidades de esos países. Este hecho del que se ha hablado lo suficiente constituye ya un fenómeno. Poderosas literaturas locales leídas por vastos públicos también locales. Algo así pasa en Argentina (Soriano, Asís, Martini, Ghiardine-lli), en México (José Agustín, Carlos Monsivais, Angeles Mastrete, Eliana Poniatowska), en Japón (Matsubara, Abe, Endo, Ohe). Si bien muchos de estos nombres nos pueden ser aún desconocidos, la suma de ellos constituye el grueso del consumo literario en sus respectivos países.

¿Focos culturales autónomos? Sin duda que no. Hoy menos que

nunca si pensamos en el efecto globalizante de las comunicaciones. Se trata simplemente de una actitud literaria. Menos aún se puede hablar de literaturas nacionales; sería muy peligroso afirmar algo así, el afán literario es por naturaleza universal.

Tal vez haya sido el “boom” latinoamericano el primero en poner en jaque esta entropía europea. Frente al profundo desgaste que mostraba el existencialismo y que había marcado los caminos hasta fines de la década del 50, la fantasía liberadora venida de Latinoamérica fue una poderosa inyección vital. Sin embargo, esta primera avanzada de la literatura latinoamericana terminó por deformar algunos de sus rasgos. Era una Latinoamérica literaria la que se comenzó a producir, un producto de exportación concebido para un público que ya tenía una concepción, por cierto muy mítica, de lo que era Latinoamérica. Por largo tiempo esta literatura debió continuar haciendo el juego a esa imagen que se había construido de sí misma. Hoy día las nuevas generaciones intentan olvidar las tentaciones pintoresquistas del “boom”, que finalmente no fue una ruptura del criollismo que lo había precedido, sino su coronación gloriosa.

Hoy, el fenómeno es más complejo, la literatura latinoamericana ya no es el niño mimado de Europa. Los ejes se han desplazado. Por cierto uno de estos ejes importantes es el de la Europa Central y los países del Este. Molosz, Seifert, Canetti, el caso Kundera, dan cuenta de ello. Estas literaturas de las orillas no siempre conquistan por sus cualidades meramente literarias, y aquí Kundera continúa siendo el caso; sin duda, buena parte de la seducción que Kundera ejerce en los intelectuales de este lado de occidente reside en el tema de sus obras. La revisión ideológica, el “coraje político”, tan de moda hoy en día, la situación de los intelectuales en los países tras la cortina del hierro son ingredientes de sobra, cuando se los ha vivido en carne propia, como para construir una buena novela si se los mira con los ojos de un europeo cuya circunstancia no deja nada de desear. Kundera tiene buenos motivos para escribir y esa es ya una fortaleza en un mundo super civilizado cuya gran falta son los grandes motivos.

Nadine Gordimer, escritora sudafricana, inminente Premio Nobel, injustamente desconocida en nuestro país, es otro caso de estas aisladas producciones periféricas que han surgido casi por generación espontánea. Sin duda nadie ha sabido desentrañar Sudáfrica de forma más lúcida que la Gordimer. Esto lleva a decir que nadie puede desentrañar mejor una sociedad que un escritor y tal vez en estas sociedades en plena evolución este papel sea tanto más decisivo. La literatura de Nadine Gordimer (*La hija de Burguer*, *El Conservador*, Tusquets Editores) muestra una Sudáfrica desprovista de todo pintoresquismo y complacencia ideológica, obstinadamen-

te real; esa Sudáfrica taimada y amenazante, esa minoría blanca que vive una precaria realidad, como una sonrisa nerviosa en la boca, las fincas ensimismadas del Transvaal con sus carreteras polvorientas recorridas por motos japonesas, el desierto lleno de desperdicios. Con este fabuloso material, la Gordimer ha escrito magistrales novelas con una de las prosas más certeras de la actualidad.

Un caso semejante es el del portugués José Saramago. Por supuesto que en el caso de Portugal no se puede hablar de una iniciación literaria si se considera a Eça de Queiroz, Camoens y Fernando Pessoa. *El año de la muerte de Ricardo Reis* es una de las más geniales ficciones realizadas con soporte de la misma literatura. Como se sabe, Ricardo Reis era el nombre de una de las tantas voces líricas que asumía Fernando Pessoa, quien en un caso de insólito desdoblamiento llegó a encarnarse en casi una veintena de personajes. Saramago hace de Ricardo Reis el protagonista de su novela, espectador pasivo pero meditabundo de los sucesos del Portugal, así como del resto de Europa en 1936. La novela es un magistral *tour de force*, en ella no ocurre prácticamente nada como no sean dos leves amores de este solitario médico repatriado y sus incesantes y melancólicos vagabundeos por una Lisboa del todo retratada en el tiempo. El interlocutor de Ricardo Reis es el mismo Fernando Pessoa, que todavía fresco de su muerte tiene dispensa para regresar al mundo de los vivos a platicar con su creatura literaria.

Por cierto, la gran calidad y originalidad del libro no descansa en esta treta literaria, sino más bien en la profundidad, la agudeza y la simpleza de las observaciones de Reis, el profundo magma humano que llega a otorgarle Saramago a un personaje tan grotescamente literario como este Ricardo Reis, una especie de fantasma de letras. Pero más aún, Saramago llegó a adoptar virtualmente la voz de Pessoa como si hubiera una voz propiamente portuguesa y esta fuera la de Fernando Pessoa. Sorprende en la Gordimer y Saramago una profunda actitud introspectiva de los que podría llamarse, si es que existe, ellos quieren demostrarlo, *lo sudafricano* o *lo portugués*. Pareciera, en los dos casos, que más allá del alcance de la obra hay una desesperada búsqueda de identidad sin la cual ni el mismo trabajo literario podría ser llevado a cabo. Las obras de la nueva generación de escritores japoneses, Isako Matsubara, Ohe o Endo, parecen girar y encarnar los difíciles tránsitos que ha debido enfrentar el Japón desde el término de la Segunda Guerra Mundial, como si fuera por estos esfuerzos literarios, la historia sería realmente “una sombra caminante contada por un idiota”.

La nueva literatura americana por su parte presenta un semejante ensimismamiento. Dominada por la corriente de los llamados “minimalistas”, los jóvenes narradores norteamericanos han decidido llevar la aventura de

la novela no más allá de lo que alcancen sus propias narices. Este nuevo minimalismo se emparenta de algún modo con el realismo tradicional de la novela americana desde Hemingway a Salinger, pero en este caso llevado al extremo. Novelas de la trivialidad y de lo cotidiano, cotidianeidad que en el caso de Bret Easton Ellis (*Less than Zero*), llega a lo espeluznante. Jay McInerney, Peter Cameron, Jill Eisenstadt, son otros nombres. La propia circunstancia, sus muy particulares preocupaciones, los mínimos espacios que ocupan, son la temática de esta narrativa de lo objetivo.

Este rasgo alcanza su contrapartida en la literatura que hoy día está produciendo Europa. Para ciertas comprobaciones, no hay más recurso que tomar ciertos ejemplos. Tal vez los libros más leídos, comentados y divulgados de la producción europea actual sean *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco; *El Loro de Flaubert*, del inglés Julian Barnes, y *El Perfume*, de Patrick Süskind. El que se trate de los libros más vendidos no tiene más significado que eso y no pretendo decir que forzosamente sean los mejores en calidad, como tampoco que por el mismo hecho no lo sean. Los rasgos comunes de estas tres obras pueden hacer pensar en una corriente que apunta en esa dirección. Se trata en los tres casos de novelas extemporáneas, “literarias” en el sentido más riguroso del término, novelas de facturas y, en un cierto sentido, clásicas. Al parecer en Europa comienza un acentuado proceso de revalorización de las virtudes narrativas.

El éxito de *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco, podría significar que aún los teóricos de la novela pueden hacerlo mejor que los novelistas. Eco se propuso escribir una novela y con todos los ingredientes del género. Sin duda lo consiguió. En *El nombre de la Rosa*, Eco echó a cocer una historia con suspenso policial, montado en un argumento de perfecta manufactura en cuanto a su progresión dramática. Lenguaje ininteligible, relato principio y fin. Esta novela, pero a la vez digerible, alivianada por el recurso del suspenso de una pesquisa casi detectivesca ha hecho, sin duda, recuperar al lector europeo su ingenuidad para entregarse a la ficción. Si bien nadie puede afirmar su permanencia en el tiempo justamente por su mínimo compromiso con la realidad y por las huellas visibles del afán de seducción, *El nombre de la Rosa* puede ser síntoma de este retorno a lo ficticio.

Semejante es el caso de *El Loro de Flaubert*. Dificilmente podría decirse que se trata de una novela, pero ya se ha dicho, dentro de la novela actual, cabe casi todo. *El Loro de Flaubert* es una especie de tesis universitaria, erudita y chispeante, llena de ironía e inteligencia británica, que gira en torno al personaje y la obra del ermitaño de Rouen. A partir de Flaubert y de un supuesto estudio biográfico que realiza un aburrido amateur flaubertista, Barnes se expande hacia las más profundas e imaginativas digresiones res-

pecto del género humano en una cantidad de aspectos tan variados y diversos que resulta difícil de reseñar. *El Loro de Flaubert* es una refinada hazaña intelectual, cuya lectura produce un placer de ese mismo orden.

La obra del alemán Patrick Süskind se disparó fulminantemente a la fama con esa su ópera prima *El Perfume*. Echando mano a un recurso argumental simple y unívoco, pero de gran originalidad, una especie de engendro humano que posee el don de una asombrosa capacidad olfativa que lo lleva a separar los olores de cuanto cosa existe sobre la tierra, tiene, sin embargo, un grave defecto, él mismo no expelle olor alguno. Este aprendiz de brujo del ramo del perfume dedicará sus afanes a buscar el secreto del olor humano. La historia, de una poderosa e irreductible ficción, se sitúa en el siglo XVI y recorre buena parte de la Europa de esa época. Süskind, sin duda, ha construido una novela interesante y original, un desafío literario llevado a la perfección, el de llevar a un personaje, a un argumento, a tocar una misma cuerda durante doscientas páginas. La novela se lee con facilidad y produce el placer del hallazgo y el asombro constantes.

Las tres obras mencionadas tienen entre sí un rasgo común; las tres son prácticamente ejercicios literarios, con algo especioso, sin duda, pero consumadas en cuanto a sus objetivos. Las tres, anclan de lleno en la ficción más convencional.

¿Se puede afirmar por esto que las cualidades narrativas están en proceso de revalorización. Es difícil afirmar nada en este campo. Sin embargo, es un hecho real que los editores europeos han comenzado a desempolvar viejos autores, cuya fuerza está justamente en sus virtudes narrativas. Es así como la crítica y los lectores están redescubriendo a escritores como el austríaco Joseph Roth, la norteamericana Djuna Barnes, el inglés Willkie Collins, por citar algunos. La historia ya había pasado sobre ellos cuando la empresa editorial, perceptiva a los vientos de la época, los hace levantar otra vez cabeza. ¿Este desplazamiento de los gustos literarios vendría a poner en jaque la teoría de la crisis de la ficción?

No hay una sola respuesta. Como hemos dicho, la literatura ofrece hoy día numerosas y diversas respuestas al fenómeno de la narrativa, sin que éstas sean contradictorias entre sí. Esta sumaria revisión de autores y libros que hoy día ocupan vale la atención de los lectores, dan cuenta de ello. Pareciera, en todo caso, que la narrativa europea, la que históricamente condujo los destinos de la novela, y las obras que se producen en su periferia por otro lado, corrieran por cauces distintos. Mientras la primera rescata la tradición secular de “contar un cuento”, la segunda ha encontrado su fuerza en la particularidad de su propia historia. □