

**Las nuevas formas del género fantástico
(sobre *D'après une histoire vraie* de Delphine de Vigan)***

Cristina Piña
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina



Cuando reflexionamos acerca de la carrera literaria de Delphine de Vigan, queda claro el camino de ida y vuelta a la autoficción que delinean sus sucesivos libros. En efecto, tras una primera novela publicada con el seudónimo de Lou Delvig de claro corte autobiográfico, *Jours sans faim* (2001), donde daba cuenta con potencia llamativa de la anorexia que marcó su adolescencia, fue avanzando por el camino de la ficción con sus tres novelas sucesivas, *Les Jolis Garçons* y *Un soir de décembre* (ambas de 2005) y la fundamental *No et moi* (2007) con la que comenzó cimentarse su fama, ya que le valió sus dos primeros premios: el Prix des libraires 2008 y el Prix du Rotary International 2009. A estas les siguió al año siguiente *Les Heures souterraines*, que continuó incrementando su

* De Vigan, Delphine (2015). *D'après une histoire vraie*. París: JCLattès. 486 p. 978-2709648523

fama gracias al Prix du roman d'entreprise, 2009, el Prix des lecteurs de Corse, 2010 y fundamentalmente, la nominación al Goncourt.

Pero esta consolidación en la ficción pareció derrumbarse con su libro siguiente, *Rien ne s'oppose à la nuit*, que significó una vuelta deslumbrante a la autoficción, ya sin seudónimos de por medio, que le valió la fama casi inmediata y que, en mi opinión, se cuenta entre las autoficciones más logradas de la narrativa francesa, que puede tan luego arrogarse el título de creadora de la autoficción a partir de *Fils* de Serge Doubrovsky en 1977. Pero que, además, de dicho texto pionero, ha dado autores insoslayables como la incomparable Marguerite Duras de *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* y Yann Andréas Steiner; Hervé Guibert con su trilogía –*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel* y *L'Homme au chapeau rouge* (1990-1992)– y la polémica ensayista, crítica de arte y narradora Cathérine Millet, ante todo por *La vie sexuelle de Cathérine M.*, que fue el escándalo y el éxito mundial de 2001, título que le valió el Prix Sade y la convirtió en la primera mujer en adueñarse de la tradición libertina francesa del siglo XVIII, en *best seller* traducida a cuarenta y siete idiomas y en la narradora leída por más de dos millones de lectores en muy escaso tiempo.

Recortándose contra esa sólida tradición, *Rien ne s'oppose à la nuit* consigue simultáneamente un singular nivel literario y una mezcla de crudeza y *frissonnement* excepcionales al contar la vida de la madre de la autora, una mujer de excepcional belleza destrozada por los secretos y manipulaciones familiares que la llevan a la droga, la locura y finalmente el suicidio.

Si considero fundamental detenerse en esta autoficción, se debe a que la novela siguiente, *D'Après une histoire vraie*, de la que me ocupo en esta reseña –que no es su última producción, pues en enero de 2018 publicó *Les loyautés*, una vuelta a la ficción de mucho menos valor literario y capacidad transformadora que el texto precedente– da cuenta de las consecuencias que para la autora tuvo la publicación de *Rien ne s'oppose à la nuit*.

Es decir que nos mantenemos en la autoficción y aquello de lo que se nos habla es de lo que verdaderamente ocurrió tras el éxito abrumador del libro anterior: el pánico –ya no escénico sino frente a la pantalla de la computadora– y la consecuente imposibilidad de escribir.

Quelques mois après la parution de mon dernier roman, j'ai cessé d'écrire. Pendant presque trois années, je n'ai pas écrit une ligne. Les expressions figées doivent parfois s'entendre au pied de la lettre : je n'ai pas écrit une lettre administrative, pas un carton de

remerciement, pas une carte postale de vacances, pas une liste de courses. (7).

Éstas son la primeras palabras del libro y de la suerte de prólogo que nos introduce en el gran problema que enfrenta la narradora, que no se trata de una situación existencial cualquiera sino concretamente de una mujer, como lo dice al final de estas palabras introductorias.

La vérité est qu'au moment où j'aurais dû me remettre à écrire, selon un cycle qui alterne des périodes de latence, d'incubation, et des périodes de rédaction à proprement parler – cycle quasi chrono-biologique que j'expérimentais depuis plus de dix ans –, au moment donc où je m'apprêtais à commencer le livre pour lequel j'avais pris un certain nombre de notes et collecté une abondante documentation, j'ai rencontré L.

Aujourd'hui je sais que L. est la seule et unique raison de mon impuissance. Et que les deux années où nous avons été liées ont failli me faire taire à jamais. (9).

Tras dicha introducción, comienza el relato de ese encuentro providencial y fatal, estructurado en tres partes cuyos títulos indican con claridad el rumbo que toma la relación: *Séduction, Dépression, Trahison*.

A lo largo de ellas, además de desarrollarse la ambigua relación entre ambas mujeres –ya que, por un lado, L. está rodeada de misterio y, por el otro, se establece casi una relación amorosa entre ella y la autora, que terminan viviendo juntas– se va narrando la vida de Delphine de Vigan: su primer matrimonio del cual tiene dos hijos y termina en divorcio; la incidencia que la figura de la madre ha tenido en ella y su hermana; su éxito literario con la autoficción anterior, las ofensas e indignaciones de la familia por todo lo que en ella ha contado y que viven como una traición a las lealtades del clan, la forma en que se resiente la relación con su amante actual y sus hijos por la presencia de L., quien curiosamente no quiere conocer a nadie de su familia ni sus amigos, manteniéndose oculta a todos, en una especie de existencia virtual pero absolutamente determinante para la escritora.

Pero si todo comienza como una historia realista y “verdadera” – *l'histoire vraie* a que la que alude el título, con deliberada ambigüedad, como veremos– a cierta altura de la narración comenzamos a sospechar que L. más que una persona real es una proyección psicológica de la propia Delphine, lo

que nos introduciría en la tradición de lo fantástico por la inclusión de un doble o *doppelgänger* que la escritora habría creado a partir de una suerte de neurosis o brote esquizofrénico ante la imposibilidad de escribir.

Pero esta primera e inquietante sensación se convierte, hacia el final y por medio de una vuelta de tuerca auténticamente genial, en la sospecha de que la autora nos ha engañado brutalmente y que lejos de tratarse toda la situación de una experiencia depresivo-esquizofrénica vivida por la autora, se trata simple y llanamente de una ficción.

Sin embargo, ningún elemento nos permite decidir de qué se trata en realidad –una autoficción o una ficción– con lo cual nos encontramos, como lectores, con la misma oscilación que experimentaron los lectores del siglo XIX y una buena parte de los del XX al enfrentarse con el género fantástico que nos plantea un fenómeno que altera la realidad que puede resolverse del lado de lo extraño o de lo sobrenatural –para tomar las sencillas y cuestionables categorías de Todorov–, oscilación que sólo se sostiene en estado puro, según Todorov, prácticamente en un solo caso: *The Turn of the Screw* de Henry James. Sólo que aquí ya no se trata de realizar una decisión imposible entre lo natural y lo sobrenatural, sino entre ficción y autoficción.

Y en esto, para mí, reside la mayor riqueza del libro de Delphine de Vigan: en que nos presenta la única forma posible que puede adoptar lo fantástico de los siglos XVIII, XIX y XX en el siglo XXI.

No es mi intención aquí discutir o ahondar la cronología exacta de lo fantástico, inaugurado, al menos como especie literaria, en la Inglaterra del siglo XVIII con la novela gótica de Hugh Walpole, Anne Radcliffe y Samuel Richardson y que se extiende hasta los numerosos narradores fantásticos rioplatenses que nada tienen que ver con el realismo mágico que se desarrolló en el resto de América Latina (Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y tantos más). Pero tampoco dilucidar sus rasgos característicos – eligiendo entre las teorías de Todorov, Jackson o Barrenechea, por ejemplo–. En cambio, me parece fundamental advertir hasta qué punto la nueva oscilación entre ficción/autoficción es totalmente acorde con la experiencia de la posmodernidad.

En efecto, si algo ha caracterizado a la posmodernidad es el derrumbe definitivo de la creencia en lo sobrenatural y la puesta en entredicho de las categorías de verdad/ veredicción a favor de una ficcionalidad expandida –por decirlo de alguna manera– que partiendo del repudio nietzscheano de la “verdad” de la filosofía y la reivindicación de la “mentira” del arte, culmina en cierta manera en la afirmación deleuziana del carácter equivalente de las tres formas creativas con las que cuenta el ser humano para afrontar el caos: el

concepto de la ciencia, el precepto de la ciencia y el percepto y el afecto del arte.

Es decir que, desplazada la cuestión de lo trascendente y por ende de lo sobrenatural, lo que se presenta como problema central para el género humano en el nuevo milenio es decidir entre ficción y no ficción. Y este es precisamente el problema con el que nos enfrenta *D'Après une histoire vraie*, problema que a la manera de un James del siglo XXI de Vigan no resuelve: ¿es ficción o no ficción lo que hemos leído?, lo ocurrido ¿a cuál de los dos campos pertenece?

Este carácter de “fantástico del siglo XXI, posmetafísico o posmoderno” se confirma cuando miramos un poco alrededor, tomando en cuenta otros géneros y formas artísticas. Un ejemplo singularmente inmediato se da en el campo del teatro rioplatense con *La ira de Narciso* del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco, estrenada en 2018 en el teatro *Timbre cuatro* de Buenos Aires con dirección de Corina Fiorillo. Allí, la actuación antológica de Gerardo Otero lo lleva a una máxima exposición, pues a lo largo de la hora y media que dura la pieza, embrolla a tal punto al espectador acerca de quién es ese que está parado en escena –el autor Sergio Blanco representado por el actor Gerardo Otero, el autor Sergio Blanco de verdad o el actor Gerardo Otero luchando por hacerse oír como tal– que salimos de la sala sin poder decidir sobre la identidad real del hombre/personaje que hemos oído contarnos una serie de acontecimientos, y acerca de si lo que vimos era ficción, autoficción, realidad o... qué.

Por fin, creo que el hecho mismo de que un director como Roman Polanski haya llevado al cine *D'Après une histoire vraie* demuestra que se trata de una forma de lo fantástico; otra forma, en rigor: pensemos si no en su filmografía, donde aparecen títulos tan significativos como *Knife in the Water*, *Repulsion*, *Dance of Vampires*, *Rosemary's Baby*, *The Tenant*, *The Ninth Gate*, *Venus in Fur*.

Para cerrar estas reflexiones, quisiera señalar que, más allá de la excelencia del libro y de su carácter pionero como nueva forma de lo fantástico, merecen señalarse dos factores del texto: por un lado, el cuidadoso manejo del suspenso y la progresiva sensación de inquietud y sospecha que va produciendo en el lector y por otro, un ligero descuido momentáneo de esa tensión al estirar innecesariamente la segunda parte, *Dépression*. Pero esta objeción no empaña en absoluto la excelencia de esta novela que, sin duda, recordaremos como el inicio de una nueva especie de la narrativa fantástica.