La novela francesa contemporánea: formas del retorno*

Dominique Viart

De lo expuesto en la primera parte se extraen numerosas consecuencias: puesto que ya no hay valores seguros, todo es posible y vuelve a serlo; tal es la actitud de los escritores que se reúnen bajo la etiqueta de la «nueva ficción». Pretenden reconquistar para lo imaginario los espacios literarios perdidos en otro tiempo a favor de los formalismos textuales. No ya escribir la novela de la novela que se escribe sino escribir ficciones por el placer de fingir. Desconfiados ante tal laxitud, otros, por el contrario, aun reconociendo su propio deseo narrativo, sólo se entregan al relato con la condición de no hacerlo incautamente. Sus textos darán en un mismo objeto el relato y su parodia, renovando, de manera mucho más lúdica, los juegos de ciertos «nuevos novelistas», con las formas canónicas de la novela policiaca, la novela de aventuras o la de ciencia ficción, o bien buscarán un despojamiento mayor del relato en relación a los estímulos imaginarios, de modo que aquel objeto parezca reducido a la pura narratividad: novelas minimalistas, blancas, cuyo editor, Jérome Lindon, denomina «impasibles».

Una cuarta vía intenta colocar las vicisitudes del relato al servicio de las consabidas vicisitudes de la memoria, la conciencia de sí o la transmisión de la historia familiar. Esta vía me parece el punto de coincidencia entre las dos perspectivas. Testimonia, por una parte, la ampliación de la sospecha antes evocada y por otra, la preocupación por recuperar las huellas de lo que puede estabilizar las representaciones en el momento en que todo se diluye. Hoy, en medio del desamparo, se trata de reconstruir el recuerdo de lo que fue. No tanto, aunque a veces sea el caso, para complacerse en cierta nostalgia del tiempo pasado, o para refundar el presente en unos valores que se lamenta haber olvidado, sino para intentar comprender la fractura en la cual estamos. Es así cómo el pasado se reconstruye para percibirlo y medirlo mejor. Si ser es haber sido, se trata de saber lo que se ha sido para poder ser un poco mejor uno mismo.

* *La primera parte de este trabajo fue publicada en el número 581 de la revista, correspondiente a noviembre de 1998.*

Estas últimas obras, que yo denominaría con gusto de «La mirada que remonta» se enfrentan ahora con numerosas dificultades. No quieren ser más las víctimas de unas representaciones preparadas. Han de evitar, en consecuencia, o desconstruir, si se quiere, los discursos habituales de la historia oficial. Para retomar el título de Claude Simon, serán «tentativas de restitución», lo más cercanas posibles a los hombres y las cosas, como, por ejemplo, los varios relatos de la primera Guerra Mundial, que resucitan, a dos generaciones de distancia, los testimonios inmediatos no sólo de Dorgelès o Barbusse, quizás olvidados, sino los de abuelos y tíos abuelos, unos antepasados que estuvieron mucho tiempo abandonados a una rememoración machacona y al silencio. Pero la generación actual sólo puede asumir esos testimonios por medio de relatos recibidos o reconstruidos. Haciéndolo, se enfrenta con la dificultad intrínseca de los relatos, su inverificabilidad, su subjetivismo, sus deformaciones, a lo que se añade lo variable de la misma recepción. Vicisitudes de la memoria y del relato se mezclan indisolublemente en la prosa narrativa que hoy intenta dar cuenta de ellas. Es decir que los «relatos de memoria» están lejos de esa ingenua sencillez que les atribuyen los vanguardistas residuales.

Esta perspectiva de esquema y panorama muestra que está en cuestión, en los avatares del «retorno al relato», cierta concepción de la modernidad, al menos tal como se radicalizó desde los años cincuenta. Estética de la ruptura y de la tabla rasa, textualismo militante, experimentalismo desconstructor, solipsismo de la obra obsesionada por sí misma. Estas directivas son las cuestionadas en la actualidad. En contra de tales prácticas se redescubre hoy un interés cierto por el pasado, una preocupación por el texto pero no en tanto texto sino por la precisión de sus objetivos, una búsqueda que intenta hallar los medios de construir una finalidad más allá de las ilusiones de transparencia; finalmente: una obra que encuentre su objeto fuera de sí misma. Pero las cuatro vías que he bosquejado brevemente no conservan la misma distancia respecto de la crítica moderna. Se puede intentar una descripción de sus límites. Sin duda, la más radical de estas vías, hasta tal punto que se la ha podido considerar «reaccionaria», es la «nueva ficción».

La expresión *nueva ficción* apareció como título de una obra de Jean-Luc Moreau en 1992[1]. A medias obra crítica y presentación antológica de siete escritores (Patrick Carré, Georges-Olivier Chateaureynaud, François Coupry, Hubert Haddad, Jean Levi, Marc Petit y Frédéric Tristan), este libro intenta diseñar la estética común a estos autores y a otros citados en su

[1] *Jean-Luc Moreau,* La nouvelle fiction, *Minuit, Paris, 1987.*

entorno (Ariel Denis, Romain Gary, Michel Le Bris). Muy críticos respecto de la psicología, las pretensiones realistas y el recurso a la anécdota, estos autores no anhelan, de ningún modo, resucitar la novela balzaciana, sino la potencia de imaginación y de narración que manifiesta el autor de *La comedia humana*. Se proponen utilizar «absolutamente todos los medios del arte novelesco sin hacer un fin en sí mismo con ninguno de ellos, ni siquiera con la novela misma». Se ve bien claro qué fin se persigue pero, agrega Moreau, el propósito «no es recusar en bloque la llamada Nueva Novela ni su herencia, aunque convenga hacerle algunos reproches». Considerando que la literatura sólo puede renovarse desde la ficción, estos escritores hacen el elogio del relato[2], ese «espacio y ese tiempo escasos y privilegiados que pueden transformar lo cotidiano en algo esencial, la insignificancia o las significaciones múltiples, en sentido», según dice Frédéric Tristan[3]. Se trata también de una estética de la transfiguración. Tristan tiene al respecto una fórmula: «Achinar la realidad», así como ciertos chamarileros «achinan» una tabla de madera para que parezca una antigüedad oriental[4]. Lo propio del hombre es la capacidad de achinar, en una época que «se jacta de desmitificarlo todo y, especialmente, en transformar los altares en mesas de madera blanca»[5]. Potencia de lo imaginario y de la falsificación, la ficción recobra para sus autores las cartas de nobleza un tanto desdeñadas en la época de la «producción» literaria y de la «aventura de una escritura». Tristan prosigue: «Tal es la idea del relato y de la narración cara a Paul Ricoeur. Nuestra vida se vive en tanto narración y no en tanto lugar. El hombre se narra sus estados sucesivos. Atrapa la existencia como un texto del cual surgen a veces unos fragmentos del yo y de lo real, indiferenciados».

Las obras de estos autores no se libran de cierta herencia, sino, muy por el contrario, se colocan voluntariamente en la posición de continuadoras. Moreau muestra cómo es fácil situarlas en la huella de Cervantes o Stevenson, modelos reivindicados por muchos de ellos. Su libro, en efecto, se refiere a menudo a Stevenson y a sus *Ensayos sobre el arte de la ficción* editados por Michel Le Bris. De ellos rescata esta fórmula, según él determinante: «la ficción se llama relato novelesco». Basta recordar los nombres de algunos de los personajes creados por estos escritores: David Bloom que se hace pasar por Heinrich von Eschenbach en *Con David Bloom en el papel de David Bloom* (1987) de François Coupry y John Delaware en *El*

[2] *Moreau prefiere el término historia al de relato, que le parece cerrado, acabado, algo chato.*

[3] *Frédéric Tristan,* Le cendre et la foudre, *Balland, Paris, 1982, posfacio, página 248.*

[4] *Ver Tristan,* Fiction ma liberté, *Rocher, Paris, 1996.*

[5] *Ver Tristan,* Fiction ma liberté, *Rocher, Paris, 1996.*

ángel en la máquina (1990) de Tristan, para reencontrar los ecos de ciertas lecturas, en estos casos, de Thomas Mann, James Joyce y Fenimore Cooper. O también: *Las heroicas tribulaciones de Balthasar Kober* (1981) reconoce cierto parentesco con *Opus Nigrum.*

Los relatos, en efecto, se nutren de relatos: este «retorno al relato» participa de la reescritura y de los juegos de la memoria. Hay que buscar en la literatura extranjera, sobre todo en la anglosajona, de Sterne y Defoe a Huxley y Durrell, a menudo invocada por estos escritores en contra de las tendencias dominantes en la literatura francesa, el fermento de la empresa. Su panteón es rico en referencias a los grandes nombres de la literatura europea. Pero también hay que pensar en la literatura sudamericana que «por la inagotable riqueza de su invención ha representado por mucho tiempo entre nosotros una suerte de antídoto contra la anemia sistemáticamente cultivada de la literatura francesa», declara Moreau. Es verdad que si el Vargas Llosa de *Conversación en La Catedral* y *La casa verde* o el Cortázar de *Rayuela*, no están lejos del experimentalismo francés, el gusto por el relato y la potencia de lo imaginario lo conducen hacia García Márquez y los autores del llamado realismo mágico. Tal vena novelesca del relato rey parece haber marcado a los autores franceses más allá de la «nueva ficción». Se puede pensar en Sylvie Germain y en su imaginación novelesca situada en los confines de la historia y el mito: *El libro de las noches* (1985), *Noche de ámbar* (1987) y aun en François Thibaut con *El valle de los vértigos* (1988).

El modelo último de la «nueva ficción» sería el mito, en tanto, justamente, el mito es de entrada un relato imaginario que excede a su propia anécdota y desconoce la simple psicología para obedecer a unos resortes más oscuros y esenciales. Por otra parte, muchos de estos autores han recurrido a los mitos, como por ejemplo el eterno retorno en Haddad, o han pretendido inventarlos. Se ve que esta literatura se alimenta de las fuentes mismas del relato. En esta medida, rompe con el discurso y las prácticas de la modernidad: «El relato es este misterio. Nos viene del fondo del tiempo. Mircea Eliade lo descubre en la raíz misma de lo sagrado», recuerda Tristan y a continuación precisa: «La gran tentativa de desacralizarlo todo que fue la empresa de la modernidad debía, con facilidad, prescindir del relato. Hoy, en ese movimiento inverso que algunos denominan postmodernidad, el relato ha sido llamado para recobrar su lugar privilegiado, a la vez desmitificador y mistificante. Desmitificador porque la ficción, sin embarazarse para nada con las apariencias de lo real, es capaz de desestabilizar las convenciones y los conformismos, aunque más no sea por medio de las capacidades del humor más diverso y sutil. Mistificante porque, en su más

alto nivel, el relato es la única expresión de lo real susceptible de no mentir y de alcanzar el centro vivo de lo imaginario: lo maravilloso»[6].

Sin duda, el placer de narrar es ampliamente compartido, sobre todo por algunos escritores que enaltecen todas las formas y temáticas en las cuales la novela se ha desplegado con el buen éxito que todos conocemos. Pero, en tanto practicado por gentes marcadas por décadas de formalismo, este placer toma una coloración muy diferente de la que tiene en la «nueva ficción». El gusto por el relato se apoya en un conocimiento íntimo de sus recursos. Narrar es, a la vez, abandonarse al gozo narrativo y jugar con los ingredientes del relato, por otra parte reconocidos. Así como Robbe-Grillet y Claude Ollier se apoderaban de los modelos de novela policiaca, de la novela colonial o de la ciencia ficción, para subvertirlos (*Las gomas*, *La celosía*, *La puesta en escena*), Jean Echenoz retoma esas formas novelescas y se las apropia. Pero donde la escritura de Robbe-Grillet bloqueaba el relato impidiendo que la narración adviniera, según el principio de «atasco del relato», al que ya he aludido, Echenoz nada rehusa a la narración, la cual es perseguida aun poniendo en peligro la coherencia diegética. En todo caso, las numerosas intrusiones del narrador en la narración, los múltiples guiños al lector, señalan una ironía en la práctica misma del relato. Estamos en un sistema de doble registro, del cual son ejemplos *Novela reina* y *Novela furiosa* y *El nombre de la rosa* y *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco. De esta renovada práctica del relato cabe destacar su carácter libertador y lúdico. El placer reside en el juego, a veces en el doble juego. Estos textos se ofrecen a la lectura inmediata casi sin dificultad (más precisamente en el caso de *Novela reina*, ya que *El nombre de la rosa*, al menos al principio, exige cierta información sobre la vida religiosa medieval) a la vez que seducen a los lectores eruditos por su constante juego de alusiones. No se trata de bloquear la mecánica novelesca sino de hacerla funcionar mostrando sus bambalinas o transformándola en un ejercicio de sombras chinescas.

La novela, como género y modelo con el cual se juega, es el principal objeto de estas novelas. Como lo muestra Frédéric Briot a propósito de Gilbert Lescault, Jacques Roubaud, Olivier Rolin y Antoine Volodine, deviene la referencia misma de un relato «que vive del relato» y de unos «libros enrollados en los libros». Este trabajo de préstamo y reescritura está muy cerca del grupo Oulipo, con el cual Lescault y Roubaud tienen más de una afinidad. Se vuelve bricolaje, dice Briot, a partir de una materia cultural de

[6] *«Le spectacle est à l'intérieur», entrevista con Jean-Luc Moreau, pp. 87/8.*

la que se conserva una activa memoria. Los elementos recibidos de la cultura de la novela resultan combinados, imitados, parodiados y recompuestos según los modos propios de cada autor, funámbulo del préstamo y la reescritura. El principal motivo de la escritura es el reciclaje y, al hacerlo, pone en escena cierto agotamiento de la literatura, que se convierte en materia novelesca y no simplemente objeto de reflexiones críticas.

Tales textos se aproximan a lo que propone cierta literatura norteamericana tal como la glosa el novelista John Barth. En dos célebres artículos, este escritor anuncia el fin de una «literatura de la extenuación» y su reemplazo por la «ficción postmoderna» considerada como la «literatura de la renovación»[7]. Los escritores que inspiran este movimiento son Calvino, Nabokov, Borges y aun García Márquez, cuyos relatos pervertidos, al mezclar los juegos de la ridiculización y la parodia, juegan con la lógica y las costumbres literarias. Las novelas de Echenoz y más, tal vez, las de Renaud Camus (que ha abandonado desde hace algunos años tal práctica) están evidentemente marcadas por esos virtuosismos narrativos.

Contrariamente a la economía de las obras de la «nueva ficción», estas novelas privilegian el relato sobre la diegesis. La historia, efectivamente, importa poco. El impulso narrativo domina y expresa cierta indiferencia por las compulsiones puramente diegéticas. Echenoz, por ejemplo, desprecia las motivaciones internas y la verosimilitud. Esta actitud abunda entre ciertos escritores que escogen deliberadamente rechazar todo esfuerzo imaginario para bucear en la trivialidad cotidiana. En la huella de Echenoz y de Jean-Philippe Toussaint se sitúan Christian Gailly y Patrick Deville, en primer lugar, como también Marie Redonnet, cuyo tono singular la aparta de esa suerte de escritura linfática y a lá vez extraña que caracteriza a Toussaint y a otros similares. Estas novelas se sostienen a veces sólo por el relato, más exactamente por la dinámica narrativa que hace posible contar algo cuando no hay nada que decir. Si se le quita la fuerza de la inercia narrativa, sólo queda algún que otro rasgo de humor.

Estos textos son la prueba por excelencia y a la vez minimalista, del retorno al relato en la literatura contemporánea. Son, en efecto, lo contrario de la Nueva Novela, en tanto ésta desdeñaba el relato y aquéllos se reducen al puro relato. Pero no debemos considerarlas como obras tan minimalistas que se aparten de toda tradición, porque estos textos, voluntariamente despojados de toda cultura y en esto aparentemente muy distintos de Renaud Camus y Eco, paradójicamente, sólo resultan legibles para los lectores cultivados. No a causa de tal o cual juego alusivo, sino porque

[7] *John Barth, «La littérature du renouvellement»,* en Poétique, *nº 48, noviembre de 1981.*

se conforman con los modelos narrativos ampliamente cultivados en nuestra literatura. Son como esos vestidos de papel que reemplazan al textil en ciertos ejemplos de alta costura.

Este tipo de relato minimalista acaba por quedar fuera de toda categoría novelesca. Su reduccionismo es tal que lo novelesco está totalmente ausente, porque se narra un encuentro que no sucede (por ejemplo: *El aparato fotográfico* de Toussaint, 1998). No es el caso de las novelas de Echenoz, que juegan con los temas por lo menos tanto como con las formas. Por ello, cada una de dichas novelas remite a una filiación identificable: novela policiaca (*Cherokee*, 1983), novelas de aventuras (*El desatino malestar*, 1986), ciencia ficción (*Nosotros tres*, 1993), etc. Las reminiscencias literarias no están lejos, entre otras, Julio Verne. Pero es notable que sea la novela histórica la que da lugar a numerosas realizaciones como las citadas de Camus y Eco. Este retorno a la Historia, posible respuesta al trabajo cada vez mayor de los historiadores en el campo narrativo, parece especialmente significativo en una literatura que surge del aislamiento intemporal. En efecto, si las estructuras narrativas son ahistóricas (y convendría reflexionar sobre esto más de una vez), la materia narrativa que se le relaciona cada vez más nítidamente, es de gran fuerza histórica. Las obras de la «mirada que remonta» lo muestran con evidencia.

El movimiento general de la presencia de la Historia en la novela se ha reforzado en los últimos años. La moda de la novela histórica en sentido estricto, caracterizó, según se ha visto, a los años setenta. Le ha sucedido una serie de textos más intimistas, en que la Historia sólo aparece desde un punto de vista personal, familiar o, por mejor decir: singular. Evidentemente, este movimiento se vincula con el gusto actual por la «escritura de sí mismo» según la expresión de Philippe Lejeune. Teorizada en los años del estructuralismo, la autobiografía ha dado lugar, en parte por provocación intelectual y en parte por necesidad literaria y psíquica, a las llamadas «autoficciones». Este sorprendente retorno al sujeto se dio, en principio, entre los críticos y entre los novelistas más comprometidos con la exploración textual. Ante todo, Roland Barthes en su *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), que dio lugar a la expresión «autoficción», debida al crítico Serge Doubrovsky, el cual así designa a sus propias obras, híbridas de ficción y autobiografía (*Hijo*, 1944; *El amor propio*, 1982; *El libro quebrado*, 1989). En todo caso, el fragmentarismo utilizado por Barthes y la escritura convulsiva, enteramente construida con juegos de palabras según el principio de asociación libre propuesto por el psicoanálisis, que practica Doubrovsky, todavía pertenecen al experimentalismo y no resultan favorables al despliegue de la narración. Los textos autobiográficos de Claude

Simon, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet, a los cuales hemos hecho mención, o, con notables diferencias *Biografía novela* de Yves Navarre (1981), aceptan cada vez más las formas narrativas.

Los comienzos de los años ochenta están marcados por esta otra forma de retorno al relato que procede de la escritura de sí mismo. Poco conocida por sus novelas (*Los armarios vacíos*, 1974), Annie Ernaux conoce en 1983 un gran éxito con *La plaza*, una evocación de su padre donde se despliega el relato del difícil desarrollo personal del autor, en el seno de una familia que no comparte sus valores ni su cultura. Otros relatos de la misma técnica, *Una mujer* (1988) y *Pasión simple* (1992), respectivamente dedicados a la muerte de la madre y a una aventura sexual, prosiguen en la misma línea. Con una escritura muy diferente, más violenta y menos analítica, Nina Bouraoui (*La vidente prohibida*, 1991) manifiesta la preocupación de decir la realidad de un sujeto desgarrado por la confrontación de culturas. A un conflicto de épocas invitan los textos de Pierre Bergounioux (*Miga*, 1985), particularmente sensible a la verdadera sacudida de civilizaciones que conocieron los años sesenta, durante los cuales el mundo rural, mantenido dentro de tradiciones seculares, vio llegar las innovaciones del progreso tecnológico, o François Bon, atento por su parte a la desaparición de la civilización industrial (*Tiempo máquina*, 1994). Sería atrevido confundir estos textos con las novelas de la nostalgia, de las cuales sea quizá Richard Millet el más cercano cuando escribe sus negras evocacones de la vida paisana en las montañas de la Corrèze (*La gloria de los Pythre*, 1995, y *El amor de las tres hermanas Piale*, 1997).

Escritura de sí mismo, escritura familiar y memoria de las huellas dejadas por la Historia en los destinos individuales: he allí lo que reúne a unas obras muy distintas y tan próximas como pueden ser las de Pierre Bergounioux y Jean Rouaud (Premio Goncourt en 1990 por *Los campos de honor*). Como en *La acacia* de Claude Simon, la importancia de la primera Guerra Mundial y los esfuerzos de las generaciones que no la conocieron por comprender y reconstruir lo que fue la violencia hecha a la carne humana y al espíritu humanista, atraviesa estas obras. Lo que tales textos ponen en evidencia en su manera de tratar la evocación del pasado, es, más que el pasado mismo, la irremediable pérdida de lo que fue y que el relato admite, a veces, que es impotente para abarcar verdaderamente. Tal búsqueda, tal necesidad de comprender, obsesionan la obra de Bergounioux (*Este paso y el siguiente*, 1985; *La casa rosa*, 1987). Estos relatos de la memoria y de la pérdida constituyen la prueba de un duelo imposible, porque el pasado nunca está suficientemente constituido como para escaparse de él. No es

indiferente que *Era toda una vida* empiece en un cementerio, que el autor publique *El entierro* (1992) o dedique «A los muertos» el último capítulo de *Tiempo máquina*. El lugar de la muerte es igualmente fundamental para Bergounioux (*El huérfano*, 1993; *El día de todos los santos*, 1994) quien la muestra como inacabada, así como para Richard Millet que abre *La gloria de los Pythre* con el olor de los cadáveres dispersos en la nieve a la espera de que el final del invierno permita enterrarlos, o para Jean Rouaud que la convierte en el activo corazón de sus rememoraciones.

Porque es bajo el signo de la pérdida y de la imposible restitución donde se sitúa la mayor parte de estos textos *Las vidas minúsculas* (1984) de Pierre Michon y, más aún, posiblemente, *Rimbaud hijo* (1991) lo muestran: nunca se sabe bien lo que les ocurre a los hombres. Tributarios del relato incierto o de su vulgata a la vez rica y mistificante, los narradores, como en el caso de *La acacia*, que trata de averiguar a través de ciertos objetos lo que fue la vida y la muerte de su padre, están obligados a suponer, a imaginar. El relato fija sus dudas y sus perplejidades, que son también las de la memoria misma. Si la memoria está bien, como decía Janet, se convierte en una conducta del relato, una conducta azarosa y reinventada a cada paso. La presencia cada vez más fuerte de la fotografía en la narración (Michon, Bergounioux, Rouaud, Simon, etc) señala estas insuficiencias de la memoria que, por otra parte, la fotografía suscita sin satisfacer, impulsando el movimiento mismo de la narración y la imaginación para dar a las imágenes fotográficas un desarrollo temporal.

Por su parte, Gusdorf lo explica en *Memoria y persona* –y las obras de Stendhal, Proust o, más cerca de nosotros, Simon, no dejan de mostrarlo– el recuerdo se transforma por lo que soy en el momento en que recuerdo, como la fotografía por mi manera de mirarla, por más que a las incertidumbres de los documentos y los testimonios, a los trastornos de la memoria, se añadan las vacilaciones del sujeto. El relato se hace también relato de sí mismo, como lo prueba hasta la evidencia la parte de lo imaginario convocada por Gérard Macé al evocar a Champollion, por Pascal Quignard evocando a determinada patricia romana, por Pierre Michon en busca de Rimbaud o Van Gogh (*Vida de Joseph Roulin*, 1988). El sentido del relato conjuga aquí la ficción, el saber y la memoria, con una voluntad manifiesta de hundirse en las cosas, cuyos ejemplos más representativos pueden ser las ficciones «arqueológicas» de Alain Nadaud (*Arqueología del cero*, *La memoria de Eróstrato*, *Desierto físico*) hasta por su ambición de «remontar» el tiempo (*El reverso del tiempo*) que es como remontar el sentido.

Remontar o buscar el sentido implica la preocupación por el origen, muy marcada en Quignard y Nadaud. Tal preocupación se encuentra bajo una

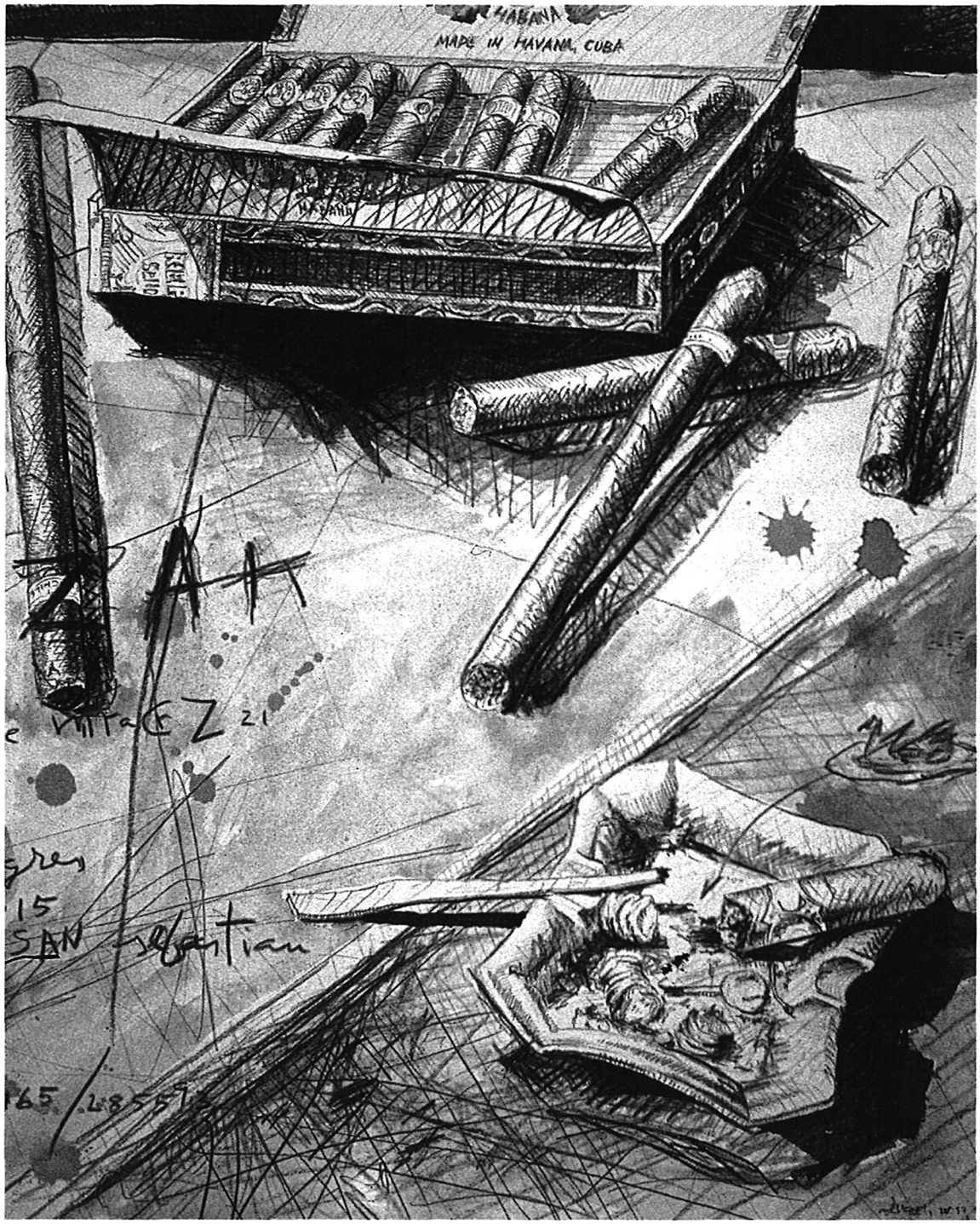
forma sensiblemente diferente en la literatura de origen francófono cuya importancia en el campo literario de estos últimos años tiene puntos en común con lo antedicho. Me parece que se reúnen en las obras de Tahar Ben Jelloun (*El niño de arena*, 1985; *La noche sagrada*, 1987) de Patrick Chamoiseau (*Texaco*, 1992; *El viejo y el moloso*, 1997), por citar unos pocos nombres, el gusto por las formas originales del relato, cercanas al cuento oral, que tales obras reivindican como modelo y fundamento, la preocupación por preservar una historia propia de culturas en mutación, y un trabajo textual que se presenta frecuentemente como la transcripción elaborada de relatos anteriores. Las tres grandes articulaciones del relato y de la memoria se encuentran así realizadas simultáneamente: memoria del relato como forma, memoria de relatos a transcribir, y relato de una memoria individual o colectiva. Se encontrará, por otra parte, la misma preocupación en los escritores metropolitanos inspirados por las literaturas francófonas, sean Le Clézio o Michel Tournier, que comparten una fascinación segura por la oralidad y su carga de referencias culturales ajenas (*Desierto*, 1980; *La gota de oro*, 1985).

Una de las lecciones esenciales de este retorno manifiesto del relato en la economía literaria de este fin de siglo es, más que un abandono o una denegación de la modernidad, un cierto desplazamiento de sus apuestas. En lugar de perseverar en el solipsismo y la ruptura de una vanguardia empeñada en la estructura de los textos, en su esencia, las obras recientes recuperan su objeto. Ciertamente, algunas siguen jugando con el relato como forma o hacen de este juego su objeto principal, pero la mayoría no se sirve ya del relato en abstracto. Este deviene el medio de reconstruir algo que se pierde. En este sentido, recobra su vínculo esencial con la memoria. Pero se ha desplazado una cosa que me parece fundamental: en tanto en la tradición del relato el acto narrativo y el contenido diegético tenían por objetivo principal una proyección del narratario –y a menudo, del narrador mismo– en la época considerada, el relato contemporáneo me parece poner el acento en el presente de su enunciación. El relato que retorna es un relato presente, aunque sea un relato de memoria. Lejos de arrancar a su público de su tiempo para sumergirlo en otro tiempo y otro espacio, lejos de actualizar ese otro espacio o ese otro tiempo, pone el acento en la discordancia que se abre entre la posición del narrador y la materia de su narración. El relato deviene así una forma continuamente cuestionada, desequilibrada. Tensa, pero en la incertidumbre misma de sus modos.

De hecho, salvo quizá en el caso de la «nueva ficción» –aunque Frédéric Tristan represente sistemáticamente al escritor con los rasgos de un personaje en el interior de la ficción– el relato es el punto de encuentro de cua-

tro interrogantes: la materia misma de lo que es contado o, al menos informado o reconstruido, con todas las incertidumbres y dificultades que se sabe, y que podría denominarse la «búsqueda cognitiva» (¿cómo saber, qué saber? son las preguntas finales del narrador en *La ruta de Flandes*); otra interrogación sobre la posible puesta en relato de esta materia y sobre las deformaciones, traiciones y falsificaciones que tal puesta en escrito supone, y que se podría denominar «la vacilación narrativa»; otra interrogación sobre los modos de apropiación de esta materia (¿cómo se la recibe, de dónde viene, quién la garantiza, cómo creer en los relatos escuchados y transcritos, qué parte de fenómenos inconscientes viene a perturbar las recepciones y las representaciones?), la cual se podría denominar «la cuestión de la transmisión»; finalmente, una interrogación sobre el presente del sujeto cuyo dominio sobre cuanto le constituye –identidad, historia, conciencia de sí– permanece hipotecada por la sospecha que las ciencias humanas han arrojado sobre esta cuestión, y que se podría denominar «la inquietud existencial». El retorno al relato se sitúa en el encuentro de estos caminos del malestar: los relatos contemporáneos son para nosotros el crisol de tales interrogantes y cada una de ellas, a su manera, nos presenta, no sus respuestas sino su manera de abordarlas.

Traducción: Blas Matamoro


HABANA
MADE IN HAVANA, CUBA