

derando poco a poco de aquellos que vieron desaparecer un determinado estado de la civilización y del cual fueron los últimos testigos.

Ciertamente, se trata sólo de «paraliteratura». Pero el fenómeno se deja sentir también en una literatura más exigente que, antes de la aparición de obras para el gran público como *La alameda del rey* (1981) de Françoise Chandernagor o *La cámara de las damas* (1979) de Jeanne Bourin, vio aparecer textos más «literarios» como *Opus nigrum* (1968) de Marguerite Yourcenar, *El rey de los alisos* (1970) de Michel Tournier o *La Plaza de la Estrella* (1968) de Patrick Modiano. La extensión de esos dos fenómenos –desarrollo del relato histórico cuyo ascenso y potencia fueron subrayados en un número especial de la *Nouvelle Revue Française* consagrado a la novela histórica, en 1972, y éxito de los relatos de vida– empieza a afectar también a la llamada «literatura de búsqueda». El autor de *Églogas* publica una novela titulada *Novela rey* (1983) y el de *Paraíso* ofrece *Mujeres* (1983). La primera es una parodia de la novela histórica: el joven heredero de una dinastía de la Europa central, llamado Román y coronado con tal nombre, conoce las vicisitudes históricas de comienzos de siglo. Pero el libro vale sobre todo por el título, cuyo juego de palabras (*Roman roi*: Román rey o Novela rey) señala la vuelta a lo novelesco y al relato lineal, aunque de forma irónica. Se puede leer de dos maneras, como una divertida «novela para la playa» y como relato críptico, donde aparece un bibliotecario llamado Roland Barthes que se pregunta por el tema de lo novelesco.

En cuanto al libro de Sollers, pone por delante, de manera muy poco crítica, las aventuras del autor-narrador. Haciéndolo, testimonia, a su modo, un fenómeno que afectó ampliamente al medio literario: una tentación autobiográfica creciente. Barthes abrió la vía en 1975 con *Roland Barthes por él mismo* en la conocida colección de Seuil. Algunos años más tarde, los «nuevos novelistas» y los escritores cercanos parecen tentados por este retorno del sujeto a la escena literaria. Se conocen los éxitos de librería que fueron *El amante* (1984) de Marguerite Duras e *Infancia* (1983) de Nathalie Sarraute. A tales textos conviene añadir las falsas autobiografías de Alain Robbe-Grillet, irónicamente tituladas *Novelescas*, y *La acacia* (1989) donde, más que en las obras anteriores a *Geórgicas* (1981) Claude Simon deja entrever el sector autobiográfico del cual procede la mayor parte de sus obras de ficción. Los años de publicación de esos textos serán también los años de ruptura con el más teoricista crítico de la «nueva novela»: Jean Ricardou, tras un coloquio celebrado en Nueva York en 1982. La recepción crítica, por su parte, subraya dicho fenómeno: de Ricardou comentarista de Simon se pasa a Lucien Dällenbach, autor de un libro que

hace autoridad sobre el escritor (colección *Contemporains en Seuil*)¹ y que sustituye «la aventura de una escritura» (Ricardou) por «la cuestión primordial»: la relación del sujeto con la historia².

Estos libros restituyen el honor del relato y el sujeto. Más precisamente: el sujeto en tanto portador de una memoria. Relato de memoria y memoria del relato parecen ser dos motivos mayores para la literatura actual. Por lo demás, la literatura se limita aquí a registrar un movimiento más amplio de la cultura occidental, que también anda en busca de memoria. Para convencerse basta constatar el éxito obtenido por el gran fresco dirigido por Pierre Nora *Lugares de memoria* o por algunas exposiciones como *Los artistas ante la historia* (Centro Pompidou) y *Los años treinta* (escultura y pintura en el Museo de Arte Moderno y arquitectura y urbanismo en el Trocadero), en París, en la temporada 1996/7. La convergencia de ambas retrospectivas y la retomada importancia de la museografía marcan el triunfo irrecusable de la memoria en materia de reflexión y elaboración artística. El movimiento viene de lejos: fue preparado, a lo largo de los años ochenta, por algunas exposiciones de la misma naturaleza, pero cuyos títulos conservaban todavía cierta oscuridad en cuanto a su intención conmemorativa: *París-Moscú*, *París-Berlín*, *Viena o el Apocalipsis alegre*, etc.

Mi propósito no es tratar de plástica, ni tampoco del vínculo entre nuestro tiempo y su pasado artístico, sino de algunos sucesos que, reseñados brevemente, resultan característicos de un movimiento que define bien la actualización cultural comprometida a comienzos de los ochenta y entre los cuales la literatura ha sido de los más evidentes. Se puede hablar también, tras la crisis del estructuralismo, de una rehistorización de nuestra cultura, cuya correspondencia teórica sería, en el dominio de la crítica literaria, las obras de Paul Bénichou y de Paul Ricoeur (en especial, de este último, los tres volúmenes de *Tiempo y relato*, 1981/5).

Perennidad de la sospecha

Se observa, entonces, un poderoso retorno del relato en el campo literario, desde hace unos quince años. Pero este retorno es sobre todo una renovación, porque no elimina las sospechas señaladas en las décadas prece-

¹ Lucien Dällenbach, *teorizador él mismo de la «puesta en abismo»*, en *El relato especular, hoy se interesa por Balzac*.

² Ver Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman* (Seuil, Paris, 1967), *Le Nouveau Roman* (Seuil, Paris, 1973) y Dällenbach: «*La question primordiale*», pp. 63-93 de *Sur Claude Simon* (Minuit, Paris, 1987).

denes. Si bien la literatura actual recupera el placer de narrar y no se niega a las seducciones de la nostalgia, también tiene conciencia de provenir de una época de críticas inabarcables. Asimismo, las formas que adquiere este retorno son muy distintas, desde el placer que acepta todas las gratificaciones de la ficción hasta la parodia que cuestiona los modelos que invoca. El gesto moderno consigue así perpetuarse a veces bajo formas inesperadas, a menudo despojadas de los sustractos ideológicos o teóricos que reglaban su curso. Pero, siempre presente, aunque de modo indirecto, en los cuestionamientos actuales, sigue deteriorando cualquier confianza ingenua en la narración.

La literatura presente se acuerda del relato, rememora su herencia, la renueva o juega con ella. El relato es, entonces, una forma literaria que sirve a la escritura de hoy, un material cuyas limitaciones se alteran y cuyas constantes se perturban. Porque el relato se afirma, por otra parte, como un dato central de la escritura. Ricoeur lo ha mostrado bien: el relato está en el corazón de toda escritura de ficción como está en el principio de toda representación de sí mismo. La existencia, como la biografía, sean reales o ficticias, la historia –tanto la grande como la pequeña– se perciben de movida bajo la forma de una linealidad cronológica evenemencial. Ciertamente, este modelo está sujeto, como presupuesto, a toda suerte de rupturas, variantes, superposiciones, disoluciones o fragmentaciones. Nada impide que el relato permanezca, aunque sea por carencia, siendo la medida que puede dar cuenta de la más sabihonda desconstrucción. Esta omnipresencia latente del relato es reconocida por la literatura actual más gustosamente que por la generación anterior, hasta tal punto que la misma poesía –la de Réda, Dupin, Déguy y algunos otros– experimenta a veces una especie de tentación narrativa.

No obstante, las críticas que señalan lo forzosamente simplificador, falsificador, arbitrario, artificial, convencional y conservador del relato, no han caducado. Diría que hasta, paradójicamente, se han aguzado al perder su radicalidad teórica, porque se dirigían esencialmente al relato en sí, en tanto que el cuestionamiento actual se ocupa de lo que está por encima del relato. Detrás del relato, en efecto, despunta lo que le constituye, autoriza, suscita, solicita y permite. Desde el gusto más inmediato por la ficción, el despliegue de lo imaginario sin cortapisas, hasta el deseo de nombrarse y hallarse, son las representaciones las que dirigen el relato. Representaciones del mundo, de los seres, de sí mismo. Desde luego, estos sistemas de representación, en su momento, han vacilado. Los saberes son inciertos, la sospecha se apodera de la trama de los pensamientos, las intuiciones, las sensaciones. Nuestra época está haciendo la experiencia de una duda radi-

cal, no ya metódica como en la empresa cartesiana, sino existencial y sensible. No es sólo el discurso quien conoce esta depresión (bien analizada por Lyotard en *La condición postmoderna*) sino todos los campos de la actividad humana. En torno a nosotros, lejos de disiparse, el área de la sospecha se ha acrecentado.

Traducción: Blas Matamoro



G. Iranzo: *El cachorro*, cap. «La hija del trueno»