

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 memoraciones.

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

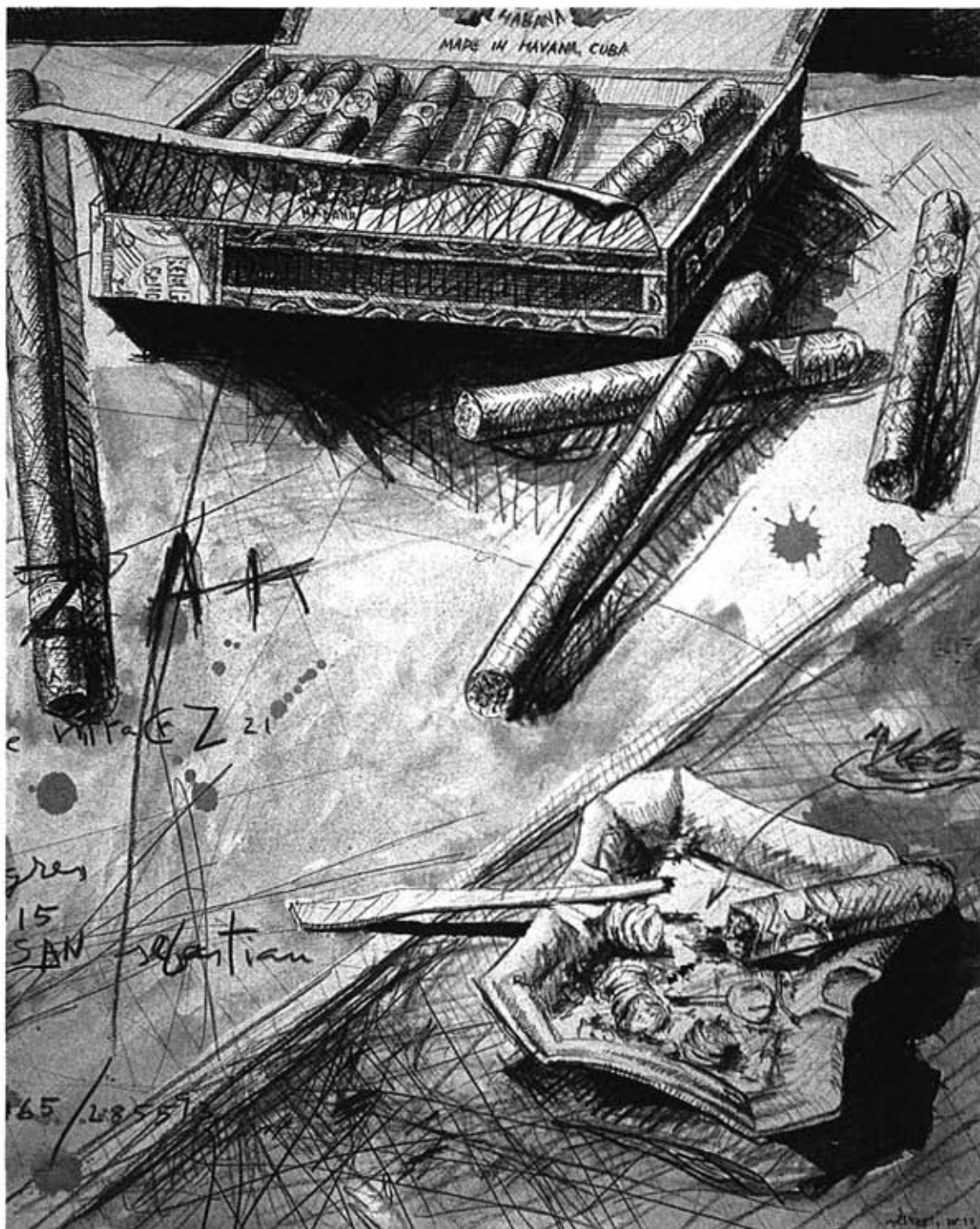
forma sensiblemente diferente en la literatura de origen francófono cuya importancia en el campo literario de estos últimos años tiene puntos en común con lo antedicho. Me parece que se reúnen en las obras de Tahar Ben Jelloun (*El niño de arena*, 1985; *La noche sagrada*, 1987) de Patrick Chamoiseau (*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



CALLEJERO

