

La presencia de la materia epistolar en el *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre*

The presence of the epistolary material in the New Novel and the Theatre of the Absurd

LOURDES MONTERRUBIO

Universidad Complutense de Madrid

loumonte@ucm.es

Abstract

The present article aims to analyse the presence of the epistolary material in the literary renovation materialised by the scriptural practices of the New Novel and The Theatre of the Absurd. The analysis of the different works –*La Dernière Bande* (1959) by Samuel Beckett, *Le Fiston* and *Lettre morte* (1959) by Robert Pinget, *Histoire* (1967) by Claude Simon, *Correspondance* and *Réflexions* (1968) by Louis Palomb, *Aurélia Steiner* (1979) by Marguerite Duras– will allow us to determine how their authors instrumentalise the epistolary material to show the impossibility of its realization. The epistolary device then becomes a tool of the rule-breaking practices of these new literary experiences, causing a *metamorphosis of the letter* that is essential in its evolution within the literary and theatrical space. The missive is generated as a radical expression of subjectivity and as a denial of its communicative characteristics and its possibilities of self-objectivation; it shows a identity crisis which materialises in the human being's inability to narrate and narrate oneself, to communicate.

Résumé

Le présent article vise à analyser la présence de la matière épistolaire dans le renouvellement littéraire matérialisé par les pratiques scripturales du Nouveau Roman et du Nouveau Théâtre. L'analyse de différents ouvrages –*La Dernière Bande* (1959) de Samuel Beckett, *Le Fiston* et *Lettre morte* (1959) de Robert Pinget, *Histoire* (1967) de Claude Simon, *Correspondance* et *Réflexions* (1968) de Louis Palomb, *Aurélia Steiner* (1979) de Marguerite Duras– nous permettra de déterminer comment leurs auteurs instrumentalisent la matière épistolaire pour montrer l'impossibilité de sa réalisation. Le dispositif épistolaire devient alors un outil des pratiques de rupture de ces nouvelles expériences littéraires, provoquant une *métamorphose de la lettre* essentielle pour son évolution dans l'espace littéraire et théâtral. La lettre est générée comme une expression radicale de la subjectivité et comme une négation de ses caractéristiques communicatives et de ses possibilités d'auto-objectivation ; elle montre une crise identitaire qui se matérialise dans l'incapacité de l'être humain à raconter et se raconter, à communiquer.

Key-words

New Novel, Theatre of the Absurd, letter, identity, subjectivity.

Mots-clés

Nouveau Roman, Nouveau Théâtre, lettre, identité, subjectivité.

1. Introducción

La renovación literaria francesa surgida de la crisis de la Modernidad rompe con los cánones de la narrativa y el teatro clásicos a través de las experiencias escriturales del *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre*. Dentro de esta renovación, la práctica epistolar canónica, por su naturaleza narrativa –de acontecimientos– y psicológica –auto-objetivación del emisor–, supone un elemento, a priori, desterrado de estas experiencias narrativas y teatrales. No obstante, hallamos un conjunto de obras en las que la materia epistolar es el elemento protagonista de la enunciación y/o la narración literaria y teatral. Con el análisis de las mismas pretendemos concluir si el dispositivo epistolar se instrumentaliza a favor de las inquietudes de los *nouveaux romanciers*, como son la expresión de una nueva subjetividad o la creación de nuevas estructuras narrativas. De igual modo, nos proponemos determinar si la misiva se instrumentaliza en el *Nouveau Théâtre* como herramienta de la deseada emancipación de la expresión escénica frente a la literaria. Un espacio donde el texto teatral y su puesta en escena se expande mucho más allá del canon clásico del recitado de un diálogo literario. Para realizar este análisis de la presencia de la materia epistolar, clasificamos las obras siguiendo los tres posibles modos de su inserción: la misiva como elemento narrativo en el interior del relato; el relato-carta, en el que la narración se enuncia como una única misiva; y la novela epistolar, en la que la obra se construye a través de diferentes textos epistolares.

2. La misiva como elemento narrativo del relato

Durante la primera mitad del s. XX, la inserción de la carta como elemento narrativo dentro del relato prolonga las prácticas desarrolladas por la literatura decimonónica. No obstante, los textos epistolares, al igual que los diarísticos, evolucionan en su utilización como herramienta para la multiplicación de los puntos de vista y la fragmentación de la narración. La carta, por tanto, expresa la subjetividad y logra la comunicación entre los personajes. Sin embargo, el *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre* instrumentalizan la materia epistolar para mostrar la imposibilidad de su realización.

La Dernière Bande (1959) de Samuel Beckett nos ofrece una experiencia teatral que puede interpretarse como una *auto-correspondencia epistolar* compuesta por *misivas sonoras* (Monterrubio, 2017). Esta interpretación, de máxima significación e interés para las posibilidades de experimentación del elemento epistolar en el espacio escénico, complementa los diferentes análisis realizados, ya que estos no abordan una definición discursiva de la actividad del protagonista (Knowlson, 1980, 1986; Kennedy, 1986; Gordon, 1990; Chevallier,

1993; Grossman; 1998; Gontarski, 2011, Van Hulle, 2015, entre otros). Krapp, un sexagenario solitario, materializa un ritual anual en el día de su cumpleaños, consistente en grabar una cinta magnetofónica con sus reflexiones acerca de lo acontecido durante el año, pero solo tras haber escuchado una cinta anterior, grabada en un cumpleaños pretérito. Sobre el escenario, el Krapp que cumple sesenta y nueve años escucha la cinta grabada en su trigésimo noveno cumpleaños antes de iniciar una nueva grabación que no será capaz de concluir. Se produce por tanto un diálogo consigo mismo diferido en el tiempo: “Dialogue à travers le temps et au-delà” (Chabert, 1976: 230); “Krapp’s texts are explicitly a dialogue between the past and the present” (Campbell, 1978: 196), que responde a una transformación de la práctica epistolar, la auto-correspondencia mediante misivas sonoras.

El canon literario clásico nos presentaba la escritura y la lectura epistolar como ejercicios de unidad y continuidad, dando así a conocer el contenido epistolar en su totalidad y de forma ordenada. Gracias a estas misivas sonoras, sin embargo, se hace tangible la experiencia psicológica, emocional y existencial de la lectura y la escritura epistolar. La realización espacial y temporal de ambas, intangible en la literatura, se materializa en el espacio teatral. Las pausas y los silencios tienen su materialidad espacio-temporal en relación con el personaje y sus reacciones frente a la lectura/escucha y la escritura/grabación: ensueña, ríe, suspira, se enfada, se asusta. Además, tomamos consciencia de los actos de *relectura* y de *no-lectura* selectiva. La obra deja en la oscuridad de Krapp los fragmentos que este no quiere escuchar y muestra los que no puede evitar releer. De esta forma, Beckett nos proporciona la respiración de la experiencia epistolar, sus ritmos y sus cadencias, sus pausas, sus silencios, sus omisiones y sus repeticiones. La concepción teatral del *Nouveau Théâtre* permite una experiencia audiovisual de la misiva donde el texto no solo se recita a fin de dar a conocer su contenido, sino que se muestra la experiencia física, psicológica, emocional e íntima del acto epistolar (escritura y lectura). Aspectos estos que superan las posibilidades de la literatura y que la escena teatral ofrece al espectador confirmando una vez más la independencia de la segunda frente a la primera.

Esta correspondencia entre *yo pasado* y *yo futuro* genera el conflicto existencial: el *yo futuro* percibe el *yo pasado* como alteridad imposible de la que se siente escindido, en la que es incapaz de reconocerse: “Difficile de croire que j’ aie jamais été ce petit crétin. Cette voix! Jésus! Et ces aspirations! (*Bref rire auquel Krapp se joint.*)” (Beckett, 1992: 17). Se concibe así una existencia donde el presente está imposibilitado para mantener cualquier tipo de vínculo con las experiencias pasadas, por la incapacidad del ser humano de sincerarse con ellas, de poder evaluarlas sin juzgarse, de aprender, de objetivar sus acciones y decisiones pasadas. Ante la incapacidad para este ejercicio, el destinatario epistolar rechaza toda posible identificación y escucha a su *yo pasado* como si se tratase de un extraño al que nunca hubiese conocido, a quien ridiculiza y rechaza. No hay reconocimiento de uno mismo ni posibilidad de asumir lo que se escucha como pasado vivencial del yo actual, ofreciendo así una mate-

rialización de la temporalidad y la memoria bergsoniana analizadas por Stanley E. Gontarski (2011) y Gloria Peirano (1996) respectivamente. Sin embargo, Krapp no logra permanecer impasible ante el recuerdo de los hechos decisivos de su historia. En este caso, el error de la renuncia amorosa. La tragedia del protagonista reside en su incapacidad para enfrentarse a un pasado del que permanece prisionero, a fin de superarlo y recuperar así el interés por su presente y un inexistente futuro. Se dibuja entonces un recorrido existencial degenerativo, tanto desde el punto de vista psicológico como emocional:

What may have begun as a truly self-conscious ritual action of affirming the self through the recording of its experience, and the subsequent contemplation of that experience, ends up through repetition compulsion as the continual frustration of a narcissistic desire” (Erickson, 1991: 183).

Esta experiencia existencial se nos muestra a través de la representación teatral de la *misiva sonora* y la *auto-correspondencia epistolar*. Bajo esta doble transformación del objeto epistolar *La Dernière Bande* destruye la definición canónica de la misiva y, con ella, su función como herramienta de la narración clásica, en pos de las prácticas rupturistas de la renovación literaria y teatral. La auto-correspondencia de Krapp destruye la función comunicativa y pragmática del objeto epistolar y niega su característica de auto-objetivación del emisor/receptor, evidenciando el fracaso de la autorreflexión de la subjetividad, tal y como la entienden los autores de esta renovación artística. Este conflicto de la subjetividad, la escisión del ser humano que hace imposible el propio reconocimiento, también entre presente y pasado, se expresa aquí mediante el fracaso de la *escritura* epistolar. No hay comunicación posible, Krapp no puede narrar ni narrarse, no puede reconocer ni reconocerse. La comunicación con uno mismo no lleva al autoconocimiento, solo nos informa del fracaso del intento. La obra de Beckett evidencia esta crisis identitaria a través tanto de la forma como del contenido epistolar. El autor abre así el camino a futuras prácticas epistolares en las que la misiva se convertirá en medio de expresión de la conflictiva subjetividad del ser humano, en herramienta de la visión de mundo de los autores de la renovación literaria y teatral.

La obra de Robert Pinget presenta una constante y crucial presencia de la escritura epistolar desde su primera novela, *Mahu et le Matériau* (1952), a uno de sus últimos textos *Théo ou Le temps neuf* (1991). Obras en las que se identifica la creación literaria con una escritura epistolar que resulta siempre irrealizable y pervertida. Los textos más representativos de este uso epistolar componen un díptico narrativo-teatral, *Le Fiston* y *Lettre morte*, donde se muestra una irrealizable correspondencia epistolar paterno-filial (Monterrubio, 2018).

La novela *Le Fiston* (1959) narra el constante e interminable ensayo de la escritura epistolar de un padre, Monsieur Levert, hacia su hijo, Gilbert. La enunciación del relato es problemática, ya que bascula entre una tercera persona de orden realista, la primera persona

epistolar de Levert y su flujo de pensamiento. El análisis de Eugénia Leal evidencia este aspecto: "... l'auteur a préféré faire du narrateur-épistolier un facteur de dispersion du récit. Le narrateur [...] obéit à une intention qui vise la rupture avec les attaches de la tradition narrative romanesque" (2000: 57). Análisis posteriores llevarán a la autora a afirmar finalmente la naturaleza epistolar del relato: "*Le Fiston* est un texte conçu comme un roman épistolaire, qui déborde pourtant les paramètres du genre" (Leal, 2009: 145), "... il devient possible de considérer la cellule narrative initiale comme faisant partie de la correspondance paternelle" (Leal, 2011: 151). Otros autores, en cambio, consideran su naturaleza mixta:

Au premier abord, le livre semble composé de deux textes: une lettre délirante et un commentaire objectif. Cependant, au fur et à mesure que nous lisons, les deux textes se mêlent, se fusionnent au point même où il est impossible de les distinguer l'un de l'autre (Praeger, 1987: 19).

En nuestra opinión, no es posible adjudicar la enunciación a una única instancia, como también indica Jean-Claude Lieber: "L'origine de la narration reste inconnue [...] L'adéquation monsieur Levert = Narrateur ne lève pas les multiples contradictions du récit ni ses obscurités. La voix qui raconte n'appartient en propre à personne" (1985: 179). Asistimos por tanto a un constante desliz de la instancia enunciativa. Pinget propone un recorrido estilístico y formal que retrata a la perfección las necesidades de la nueva literatura frente a la narrativa canónica, usando la expresión epistolar como herramienta expresiva y discursiva de las convicciones literarias de los *nouveaux romanciers*. La carta, un inequívoco vehículo narrativo en la literatura anterior, se transforma aquí en materialización de la imposibilidad de narrar, de atravesar la esfera del yo para ofrecer un mensaje al otro. La escritura epistolar de Levert materializa la *subjectivité total* teorizada por Robbe-Grillet (1963: 117). Nos permite conocer una realidad fragmentaria, inaprensible, desconcertante e incoherente que el *Nouveau Roman* desea transmitir al lector en toda su complejidad, sin simplificaciones ni falsas descodificaciones: "... c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions [...] Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine" (Robbe-Grillet, 1963: 118). La escritura epistolar en primera persona de Levert irrumpe en la narración de manera súbita e inesperada, sin mediación o preparación alguna que no sea un simple punto y aparte: "Mon cher fiston. Je recommence [...] Ça recommence. La main qui t'écrit. Perdu la trace [...] Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je l'aurais postée cette nuit (Pinget, 1981: 27). Sus palabras epistolares retratan los pensamientos espontáneos de Levert, repeticiones que evidencian sus conflictos emocionales y la incapacidad para superarlos. Se trata, por tanto, de la subjectividad e imaginación del ser humano como única realidad posible.

La evolución en la manipulación de la voz narrativa puede sintetizarse en tres fases:

1. Enunciación en tercera persona: narración y descripción canónica.

2. Texto epistolar. Primera persona de Levert – Segunda persona del hijo: proceso obsesivo de una escritura imposible.
3. Flujo de pensamiento. Primera persona de Levert – Tercera persona del hijo: recapitulación subjetiva del pasado vivido y ensoñación de un futuro encuentro.

La misiva es irrealizable en todos sus aspectos: no puede finalizarse como discurso ni realizarse como enunciado. Ni la memoria ni la realidad proporcionan datos fidedignos, ni la subjetividad puede expresarlos a través del lenguaje. *Le Fiston* es la novela sobre el ensayo siempre fallido, por definición, de la escritura epistolar. El Levert novelesco hará de la escritura epistolar a su hijo el proyecto vital de más de veinte años de existencia, hasta su desaparición, para afirmar en la conclusión de la novela que todo lo que no está escrito es muerte. La escritura se convierte en una taxativa reivindicación de la subjetividad del ser humano y en la constatación del fracaso de su comunicación. Levert no concluirá la misiva.

Pinget instrumentaliza el dispositivo epistolar con diversos resultados. En primer lugar, convierte la misiva en un nuevo elemento de las prácticas rupturistas del *Nouveau Roman*, haciendo mucho más compleja su expresión al fundirla y confundirla con otras formas discursivas, transformándola en herramienta de la fragmentación y la discontinuidad del relato. En segundo lugar, la escritura epistolar materializa la expresión de la subjetividad y la experiencia de la realidad tal y como las entiende la renovación literaria que los *nouveaux romanciers* se proponen llevar a cabo. A través del constante y fallido ensayo de la escritura epistolar de Levert, Pinget transmite la compleja y apasionante visión de mundo del *Nouveau Roman*. Esta nueva subjetividad, que ya no puede expresarse de forma fluida y coherente, incapaz de auto-objetivarse en el espacio epistolar, materializa la consciencia de la época, fragmentaria y discontinua, que tampoco logra resolver las incongruencias de su percepción de la realidad. La inviabilidad de la realización epistolar es la constatación de la imposibilidad de explicar el mundo o explicarse a otro: “Raconter est devenu proprement impossible” (Robbe-Grillet, 1963: 31).

En *Lettre morte* (1959), primera obra teatral de Pinget, Monsieur Levert espera ahora la misiva del hijo en dos escenarios espejo –la taberna y la oficina de correos– y proyecta la identidad ausente del supuesto remitente epistolar en otros personajes –el barman y el empleado–, representando así el diálogo diferido que la carta posibilitaría. La obra propone no ya el fracaso epistolar, como hacía la novela, sino su extinción. Esta experiencia teatral difiere de los postulados del *Nouveau Théâtre*, pero participa igualmente de la renovación dramática de los años cincuenta y sesenta. En el caso de Pinget, un *théâtre de la voix* que reivindica la importancia otorgada no a la palabra escrita sino a la voz proferida, en su aspecto más musical y sonoro. Un teatro de los *nouveaux romanciers* que podría suponer

la renovación de un *Nouveau Théâtre* ya afianzado a lo largo de la década de los cincuenta (Thibaudeau, 1960).

Con la omisión del objeto tangible de la misiva, el anhelo epistolar y su realización se materializan en dos dinámicas diferentes: la constante proyección del hijo ausente en los distintos personajes y la representación del drama epistolar mediante dramatizaciones con estructura de *mise en abyme* donde Levert se convierte en espectador de su propia historia. Un mecanismo en total sintonía con las prácticas de deconstrucción del *Nouveau Roman*:

Ce qui importe auparavant, c'est de saisir dans quelle mesure cette disjonction est un équivalent parfait de la disparition du narrateur omniscient dans le Nouveau Roman. De même que ce dernier refuse une instance toute puissante qui maîtriserait histoire et récit, de même le théâtre de ces auteurs refuse l'échange habituel où chacun dit "son" texte, dans un rapport immuablement établi (Rykner, 1988: 21).

No asistiremos, por tanto, al trabajo de escritura de Levert, sino a las proyecciones que de su anhelado interlocutor epistolar realiza, y a la representación ficticia de esta comunicación. En el primer caso, tanto el barman de la taberna como el empleado de la oficina de correos se convierten en proyecciones del hijo, de los que Levert quiere conocer su historia a fin de hallar las similitudes con la experiencia vital del ausente y de su relación paterno-filial. En este proceso, Levert llega a identificar a los personajes presentes con el hijo ausente y, consecuentemente, a identificarse él con las sucesivas figuras paternas:

... le père s'identifie malgré soi au père indigne du garçon de café, au père bafoué du vaudeville, au père de l'employé des postes, au vieux qui envoyait des lettres au paradis, et ainsi de suite. Et à chaque nouvel avatar du père répond l'image correspondante du fils (Murch, 1970: 164).

Se observa entonces un claro recorrido en esta práctica de proyección del personaje ausente:

- 1 Dialogar sobre el ausente de forma objetivada y exterior.
2. Subjetivar la coordenada temporal para imaginar una mayor proximidad con el ausente.
3. Comparar la historia personal del personaje presente con la del ausente.
4. Identificar al personaje ausente con el presente.

En lo que se refiere a la escenificación del hecho epistolar, asistimos a la que del mismo realizan los actores del *vaudeville Le Fils prodigue*, con quienes Levert coincide en el bar. Estos interpretarán tres pequeños fragmentos de esta comedia banal, representada en esos días en el pueblo, que describe la comunicación epistolar y sus consecuencias: recepción, lectura y reencuentro paterno-filial. En ambos casos –proyección del destinatario ausente y

representación ficticia del proceso epistolar—, nos hallamos ante fantasías simplistas y fútiles que evidencian la imposibilidad de la materialización real de la comunicación epistolar.

Se produce así una contradicción irresoluble entre una teórica racionalidad de la experiencia epistolar (representada por el *vaudeville*) y la realidad emocional que muestra Pinget. La misiva es el objeto en el que se depositan todos estos anhelos irracionales, adquiriendo un peso que convierte la actividad epistolar en acto de desposesión, como indica el empleado de la oficina de correos: “Vous êtes dépossédé. Qu’on envoie des lettres ou qu’on en attende [...]” (Pinget, 1959: 80). En oposición a *Le Fiston*, en el espacio escénico ya no surge el intento epistolar, sino tan solo su espera irracional. Sus múltiples reflejos ficcionales destruyen la actividad epistolar. La voz teatral que se impone por encima de los personajes certifica que semejante expresión de la subjetividad no es factible, ni tan siquiera *ensayable*: *La lettre est morte*. La reivindicación de la carta como acto condenado de la expresión de la subjetividad se convierte aquí en la certificación de su desaparición. La subjetividad entonces también se diluye, la experiencia humana se transforma en una amalgama de débiles proyecciones y representaciones donde el vínculo con una percepción individual se desvanece.

En opinión de Claude Ollier, la escritura de Pinget adquiere una nueva dimensión en *Le Fiston* y *Lettre morte* frente a su producción anterior: “[...] ici, l’univers de Pinget conquiert une nouvelle dimension; la fable et ses chatolements burlesques y trouvent une résonance existentielle d’une ampleur singulière” (Ollier, 1959: 534). Resonancia existencial definitoria de estas renovaciones literaria y teatral que se genera mediante la irrealización, primero, y la desaparición, después, de la misiva. Si en *La Dernière Bande* Beckett lograba la negación del elemento epistolar como medio de expresión, auto-objetivación y autoconocimiento a través de su materialización física y sonora, en *Lettre morte* Pinget la destruye igualmente mediante su ausencia. De este modo, dos personajes en el final de su existencia cifran en la experiencia epistolar una comunicación, con uno mismo o con el otro, igualmente fracasada. Pese a las diferencias entre el *Nouveau Théâtre* y el teatro escrito por los *nouveaux romanciers*, ambas prácticas se gestan en la experimentación en torno a la idea del absurdo, en este caso, a través del elemento epistolar.

Si Samuel Beckett presenta la misiva sonora en *La Dernière Bande*, Claude Simon, que ya había utilizado la materia epistolar en *La Route de Flandres* (1960), genera una de sus obras a partir de otra modalidad epistolar: *la carta postal*. Las postales auténticas que el padre de Claude Simon le enviara a su madre durante el noviazgo son el punto de partida para la creación de *Histoire* (1967) y del relato previo del que nace la novela, *Correspondance*, publicado en *Tel Quel* en 1964. El texto, analizado en sus diferentes vertientes en el volumen editado por Ralph Sarkonak (2000), se propone “donner vie et devenir à des cartes postales” (Janvier, 1967: 3). Rousset, que cifra igualmente en las postales el desencadenante de la narración, determina en su presencia cuatro funciones diferentes dentro del relato: “temporelle, diégétique, structurelle, thématique” (Rousset, 1981: 122). En primer lugar, la función tem-

poral de las postales es la de posibilitar la aparición del tiempo pasado, cuya discontinuidad y fragmentación se justifica por el desorden de las mismas que, no obstante, posibilitan una recomposición cronológica parcial a través de las marcas de su situación de enunciación. La fragmentación y discontinuidad propias de la escritura de Simon se justifican así en la obra mediante la presencia desordenada de la correspondencia materna. La segunda función, la diegética, es la que nos permite conocer a través de los textos epistolares los caracteres de los diferentes personajes y las relaciones que se establecen entre ellos. Las postales nos muestran entonces el laconismo del prometido y posibilitan la narración de las emociones que provocan en la destinataria:

[...] la ou les dernières des cartes reçues les derniers de ces messages insistants et en quelque sorte brutaux par leur tranquillité même leur régularité leur patient laconisme, jalons dans ce qui n'était pour elle qu'immuable immobilité un temps toujours identique toujours recommencé heures jours semaines non pas se succédant mais simplement se remplaçant dans la sérénité de son immuable univers [...] (Simon, 1973: 37).

Laconismo sólo superado en algunos breves textos, en los que la caligrafía es igualmente observada como un componente más del mensaje epistolar (Simon, 1973: 38). Como indica Jean Starobinski, la materialidad de la *carte postale*: imagen, pie de foto, caligrafía y sello “se décomposent en unités descriptibles, purement spatiales” (Starobinski, 1987: 27). Es la correspondencia de familiares y amigos la que se materializa en textos extensos que el narrador lee y por tanto transcribe en la obra, entre los que destaca los firmados por una amiga española de la madre que le escribe en español.

La tercera función es la estructural, en la que las postales “fonctionnent comme opérateurs de liaison” (Rousset, 1981: 124), permitiendo el encadenamiento entre la descripción de la imagen y/o la transcripción del texto epistolar y el recuerdo o la ensoñación que estas desencadenan en el narrador. La cuarta función, la temática, asociada a la vertiente icónica de las postales, genera la oposición entre la inmensidad del mundo que retratan sus imágenes y el encierro en el que se hallan, no sólo las postales, sino también sus sucesivos propietarios, la madre primero y el hijo después. Función temática que provoca la aparición de “l'image trompeuse”:

[...] cet univers inconnu, tenu pour merveilleux, il est communiqué par des photographies d'usage touristique, qui n'en donnent qu'un reflet stéréotypé, falsifié par les mises en scène des marchands de voyages; ce qui parvient à la recluse, c'est le leurre de l'inauthentique. Il y a plus: déjà signalé comme principe formel, le motif du fragment se thématise explicitement dans un énoncé qui prend à la lettre la configuration des cartes postales [...] (Rousset, 1981: 127).

Imagen comercial y artificial de la postal que, no obstante, conforma un retrato fragmentado en mínimos segmentos de un mundo desconocido para la destinataria. Esta poten-

cialidad de la imagen lleva a Rousset, finalmente, a definir una función suplementaria, la función fabuladora: “[...] elle produit plus qu’une simple animation de l’image: sa transformation narrative, sa mise en récit” (Rousset, 1981: 129). José Manuel Lopes (1992) analiza en detalle cómo la descripción de las postales se convierte en relato.

La presencia de esta materia epistolar presenta tres momentos esenciales en la narración: la lectura inicial y aleatoria de algunas postales, la venta de la cómoda que las contiene y el reencuentro con las mismas en el desorden de su nueva situación de *orfandad*. La primera aparición de las postales nos informa ya de la importancia de sus imágenes en detrimento de un sucinto y anecdótico contenido epistolar: “[...] ces cartes postales qu’il lui envoyait ne portant le plus souvent au verso dans la partie réservée à la correspondance qu’une simple signature audessous d’un nom de ville et d’une date [...]” (Simon, 1973: 21). Cartas postales conservadas por la destinataria donde se reúnen, sin orden alguno, todo tipo de remitentes y mensajes, que han llegado a su hijo guardadas en la cómoda. Starobinski describe la importancia del continente protector de esta correspondencia dentro de la jornada narrada en *Histoire*: “il se sépare d’un meuble dont il est permis de dire qu’il est comme le sarcophage de la mère, comme le substitut de son corps miné par la longue maladie finale” (Starobinski, 1987: 13). Tras la venta de la cómoda, al regresar a la casa familiar, el narrador encuentra las postales que había apilado en el suelo caídas y esparcidas por el mismo (Simon, 1973: 356). El desorden espacial de la correspondencia se convierte en metáfora perfecta de la naturaleza fragmentaria y discontinua de la memoria y el recuerdo del ser humano. (Simon, 1973: 23-24). La correspondencia de la madre, expulsada de su “sarcófago”, desencadena el recuerdo del narrador a través de su lectura y muy especialmente de la contemplación de sus imágenes. La mirada del narrador sobre estas arroja un nuevo interrogante: la hora del día a la que han sido tomadas. Como bien indica Starobinski (1987: 28), se desencadena así un nuevo dispositivo de imaginación y ensoñación, de la función fabuladora enunciada por Rousset.

Al regresar a la casa familiar por la tarde, el narrador encuentra las postales que había apilado en el suelo esparcidas por el mismo. Una imagen de desorden espacial de las postales que multiplica el efecto de su fragmentación memorística y que el narrador expresa mediante la enumeración de la procedencia de las mismas (Simon, 1973: 356). Este doble desorden, epistolar y memorístico, reaparecerá con el recuerdo de la imagen de la madre moribunda que observaba esas mismas postales, esparcidas sobre la cama: “... tout était arrêté maintenant présent immobilisé tout là dans un même moment à jamais les images les instants les voix les fragments du temps du monde multiple fastueux inépuisable éparpillés sur un lit de mourante” (Simon, 1973: 417). Ya en la conclusión de la obra, el recuerdo de la agonía final de la madre invoca a su vez el recuerdo de la postal que esta escribiese a su madre, ya casada con Henri. Una última postal que hace imaginar al narrador su propio nacimiento, para concluir así la novela.

Simon utiliza la carta postal para crear una obra en la que esta modalidad epistolar no

se instrumentaliza como vehículo de narración sino que se erige como metáfora de la concepción que de la memoria y el recuerdo tienen los autores del *Nouveau Roman*. Este elemento epistolar posee además la capacidad de desencadenar la fabulación y la ensoñación en su actual lector, posibilitando así la expresión de una subjetividad conflictuada por el pasado y su recuerdo, caracterizados estos por la fragmentación, la discontinuidad y la simultaneidad. La obra, por tanto, comparte sus inquietudes temáticas en torno a la subjetividad, el pasado, el recuerdo y la ausencia con las obras de Pinget, Beckett y también Duras, como analizaremos a continuación. Finalmente, es indispensable señalar que, frente a la focalización en la escritura epistolar de las obras de este periodo, Claude Simon genera *Histoire* a partir de la lectura epistolar, lo que convierte la obra en una creación posmoderna *avant la lettre*, ya que el espacio de la recepción epistolar será protagónico en el uso que de la misiva hará la literatura que nace de la Posmodernidad. Esta correspondencia entre los progenitores reaparecerá puntualmente en *L'Acacia* (1989), ya en el periodo posmoderno referido. La obra concluye su narración allí donde *Histoire* se iniciara. Presencia de la materia epistolar en la obra de Simon que se completa en *Les Géorgiques* (1981), donde, de nuevo, la correspondencia de un personaje del pasado, en este caso Jean-Pierre Lacombe-Saint-Michel, es el elemento protagónico a través del cual poder conocer al ancestro y de este modo el más remoto pasado familiar.

3. El relato-carta

Durante la primera mitad del siglo s. XX, esta modalidad discursiva, en la que el texto literario se construye como una única misiva, da lugar a obras de ficción que ahondan en la temática de la confesión íntima en relación a las prácticas anteriores. Largas cartas en las que un personaje relata a su destinatario los hechos y circunstancias que no ha podido transmitir en persona. Misivas todas ellas entre personajes con un vínculo emocional íntimo. Este mismo espacio de confesión e intimidad se traslada después a la no ficción para que sean entonces los autores quienes escriban misivas a personajes reales ya fallecidos, generando así una escritura epistolar del duelo que posibilita la invocación-apelación del ausente en el territorio de la no-ficción. El *Nouveau Roman*, sin embargo, ajeno a estas prácticas escriturales de la narración y la confesión, no utilizará este dispositivo discursivo. No obstante, *Aurélia Steiner* (1979) de Marguerite Duras se convierte en la experiencia límite de su uso en el espacio ficcional, según la concepción literaria del *Nouveau Roman*.

Asumimos la siguiente cita de Youssef Ishaghpour como definición y punto de partida de la actividad creativa literaria de Duras en la obra analizada: “[...] la modernité cherche la destruction de la forme, Duras donne forme à l’absence” (Ishaghpour, 1986: 273). La soledad del remitente y la ausencia del destinatario son los rasgos definitorios de la comunicación epistolar. Ambos elementos son los que Duras instrumentaliza en la obra para destruir su de-

finición canónica y hacer surgir de ella la forma de la ausencia. Es la herramienta, por tanto, que posibilita la destrucción de la *fábula-relato* en favor de la *fabulación de posibles*. En palabras de la propia Duras: “C’est raconter une histoire et l’absence de cette histoire. C’est raconter une histoire qui en passe par son absence” (Duras, 1987: 32). La obra está compuesta por tres textos que suscriben el mismo título, y que se diferencian por el nombre de la ciudad en la que se encuentra cada una de las protagonistas: *Melbourne*, *Vancouver*, *Paris*. El texto se define entonces como compuesto por tres *variaciones-desdoblamientos* de un mismo ejercicio escritural. Al tratarse de un nombre personal, el concepto de desdoblamiento se traslada no sólo al relato sino a la *identidad* del personaje de Aurélia Steiner. De este modo, el texto problematiza el concepto de *ipseidad*, como analiza Françoise Voisin-Atlani (1988: 102). Desdoblamiento y disolución identitarios de las tres Aurélia, cuyo único anclaje entre ellas se produce en las líneas finales de los tres textos, donde varía la ciudad: “Je m’appelle Aurélia Steiner. Je vis à/habite Melbourne/Vancouver/Paris où mes parents sont professeurs. J’ai dix-huit ans. J’écris”. Su nombre, edad y profesión de los padres darían pie a un texto epistolar monódico, formado por tres misivas escritas por una misma persona. Basta la modificación de la ciudad para que todo el dispositivo epistolar se desintegre a favor de la figuración de la ausencia: “Elle se dilue, elle est partout” (Duras y Noguez, 1984: 182).

Si nos centramos en la naturaleza epistolar de los dos primeros relatos, ya que el tercero, *Paris*, se genera como una narración en tercera persona, observamos que la primera regla de la instancia epistolar, la de un remitente unívoco, será aquí problematizada mediante esta locutora desdoblada, diluida, desprovista de mismidad: “Instanciation blanche, ce nom désigne strictement ce que *je* signifie une ‘forme vide’, marque de la subjectivité dans sa dimension universelle et singulière” (Voisin-Atlani, 1988: 102). Es el vaciado de la instancia enunciativa de la carta a partir de sus variaciones, en primer término, el que provoca la ruptura de la forma epistolar. Este *je* vaciado se dirige a un *vous* desconocido, igualmente desdoblado y diluido, que sufre constantes deslizamientos y que llega a alcanzar al lector de la obra, convertido en un “*vous fantomatique*” (Voisin-Atlani, 1988: 107). El vaciado identitario de la remitente epistolar, junto al anonimato y polisemia del destinatario, hacen que las coordenadas espacio-temporales de escritura y de lectura se fundan en un *eterno presente*, en una atemporalidad que, entonces, posibilita transformar la escritura-lectura epistolar en infinita *fabulación*. Es así como Duras da forma a la ausencia, como indicaba Ishaghpour: mediante la destrucción del dispositivo epistolar como espacio de comunicación de dos identidades para dar forma a la ausencia identitaria. La respuesta no es posible, ya que el *vous* desconocido queda configurado como un espacio de ensoñación identitaria del otro, de la alteridad, igualmente vaciado de ipseidad.

El texto epistolar se genera desde un espacio escritural que se define ya como la destrucción de los espacios canónicos de la poesía y la narración y cuya fusión es inherente a la obra de Duras, donde el *texto* desplaza a cualquier clasificación genérica o estética: “[...] une

spécificité de l'écriture durassienne jaillie de la rencontre du narratif et du poétique" (Lala, 2002: 104). Una filiación poética de la que también da cuenta la edición de los textos: "[...] cette scansion visuelle de la page nous donne à voir une voix, dont elle transcrit le rythme si ce n'est le tempo, avec ses accents et ses pauses" (Collot, 2002: 55-56). Fusión entre prosa y poesía que se genera de forma prioritaria a través de la oralidad de la obra de Duras y de su estructura paratáctica. Esta parataxis ejerce una crucial función en el texto al construir la densidad temporal de ese *eterno presente*, en el que el acto epistolar posee un valor performativo (Loignon, 2002: 47). De la misma forma, la repetición de palabras ejerce esa misma función y provoca un efecto de dilatación: "La répétition durassienne n'est pas pure euphonie, ni pure insistance: elle apporte comme un surcroît d'être à ce qui est répété. Elle est performative" (Noguez, 2001: 29). Características estas que se revelan vitales en los textos de *Aurélia Steiner* ya que la repetición está asociada a la invocación y a la encarnación del ausente.

La primera variación, *Melbourne*, convierte el dispositivo epistolar en una llamada-invocación al ser amado ausente, muerto. Así, el *décalage* espacial epistolar se convierte aquí en *décalage* temporal entre la presencia pasada y la ausencia presente. Un amor que sólo puede recurrir a la espera hasta lograr abolir la ausencia: "Je vois que ce n'est pas vrai. Que lorsque je vous écris personne n'est mort" (Duras, 1986: 120). Será la llamada-invocación que vehicula el dispositivo epistolar la que logre la diégesis de una nueva realidad, donde el *eterno presente* generado permite la figuración-presencia del ausente. Una llamada al infinito, a la muerte, que Duras identifica con la escritura y que posibilita aquí el dispositivo epistolar. La segunda variación, *Vancouver*, lleva a cabo la búsqueda identitaria de Aurélia a través de la escritura epistolar. Esta búsqueda se focaliza tanto en sus progenitores –ambos muertos tras su nacimiento, exterminados en un campo de concentración– como en su nombre –igual al de su madre y único elemento que la vincula a ellos–: "Je m'appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant" (Duras, 1986: 142). Tanto el padre como la madre son identificados, de manera alterna, con el *usted* epistolar, pero su función y simbología es muy distinta. Mientras el vínculo materno se prolonga con la identidad del nombre, y su ausencia parece resuelta, el vínculo paterno resulta nuevamente la ausencia protagónica y traumática de esa búsqueda. Un vínculo con un padre desconocido que se cifra en un amor vehiculado por el deseo sexual hacia otros hombres. Un deseo que, al materializarse, no afianza la identidad, sino que muy al contrario la diluye. El fracaso de la búsqueda identitaria es también la imposibilidad de la escritura epistolar, donde el horror del genocidio impide la fijación de los interlocutores, que se ven desplazados una y otra vez al relato en tercera persona. En este caso, la carencia de ipseidad no se produce por el vaciado del *yo*-enunciador epistolar, como ocurría en el texto anterior, sino por la imposibilidad de fijación de la identidad, que también se persigue mediante la constante enunciación del propio nombre en la voz de todos y cada uno de los personajes aludidos, pero que se desvanece sin remedio. Tanto el vaciado identitario de la remitente en *Melbourne* como su búsqueda identitaria en *Vancouver* atacan los cimientos de

la enunciación epistolar mediante dos estrategias diferentes, pero con una misma finalidad y resultado: la imposibilidad tanto enunciativa como representativa del yo.

4. La novela epistolar

La escasa producción de la novela epistolar durante la primera mitad de s. XX continúa la tradición del género, sin aportar nuevos elementos significativos ni respecto a su estructura ni tampoco a su contenido. El *Nouveau Roman*, por su parte, obviará totalmente esta forma discursiva, ya que esta ejemplifica los esquemas narrativos que la renovación literaria desea destruir. No obstante, se produce nuevamente una crucial excepción. Louis Palomb – pseudónimo tras el que se oculta Jérôme Lindon, director de *Les Éditions de Minuit* desde 1948 y considerado como el editor del *Nouveau Roman*– crea un díptico epistolar, *Correspondance* y *Réflexions* (1968), donde instrumentaliza los diferentes elementos de la materia epistolar para generar su descomposición mediante las técnicas del absurdo. Se materializa así un *nouveau roman épistolaire* que pone el dispositivo epistolar al servicio de la búsqueda y experimentación lingüística en torno a la oralidad de la voz enunciativa que persiguen los *nouveaux romanciers*, creando también un *absurdo epistolar* inspirado en el *Nouveau Théâtre*. Como indica Jan Baetens:

C'est en effet le terme de « voix » qui s'impose tout de suite à l'esprit ou, plus exactement peut-être, comme chez Pinget, celui de ton. À l'instar de ce dernier, mais sans le pasticher à aucun moment, Palomb est en effet un auteur à la recherche d'un ton, avide et anxieux de capter cette syntaxe parlée et sa ribambelle de clichés populaires retravaillés par le style (Baetens, 2003: 12).

El díptico nos presenta la escritura epistolar de un único remitente del que no conoceremos su nombre, pero que identificamos con el jefe de estación de la Gare de Saint-Paloux. Escritura epistolar dirigida, en el primer caso, a un único destinatario, el director de la estación y por tanto superior del remitente: “A force de ne pas répondre à mes lettres la tristesse est venue [...] C'est pourquoi je vous écris, vu que la situation ne peut plus attendre, vous jugerez vous-même” (Palomb, 1968a: 7). En el segundo, destinada al supuesto editor de la correspondencia del protagonista: “Écoutez, je vous ai envoyé des vieilles lettres de moi pour qu'on en fasse un livre ça va faire aujourd'hui pas loin de quatre semaines et toujours pas de réponse” (Palomb, 1968b: 7). A partir de esta premisa autoral compartida, *Correspondance* se genera como una novela epistolar monódica compuesta por dieciocho cartas mientras que *Réflexions* se presenta como una única misiva, novela-carta, escrita con posterioridad a las que conforman la primera obra. Debido a su forma de díptico, analizamos esta última en este aparatado, aunque pertenezca a la forma discursiva del epígrafe anterior.

En *Correspondance* se produce una escritura del sinsentido que acerca la obra a las prácticas del *Teatro del Absurdo* también por su exhaustivo trabajo sobre los diálogos entre

personajes, en este caso reproducidos en la escritura epistolar sin una puntuación que permita diferenciar las voces de los interlocutores, complejizando así la intelección del texto epistolar. Cada una de las dieciocho misivas, que en el texto no presentan encabezamiento alguno, son tituladas por el autor en el índice que aparece al final de la obra (Palomb, 1968a: 187). Títulos que resumen la intención narrativa de cada misiva y que evidencian ya la incongruencia de las mismas, donde la enunciación del remitente pasa de un tema a otro sin un vínculo causa-efecto que justifique las constantes derivas del relato epistolar. Esta continua deriva, que se desliza de un tema a otro sin coherencia alguna dificultando así su comprensión, se instrumentaliza para crear un nuevo *juego literario* del autor frente al personaje: cada página del libro presenta en la parte superior y en mayúsculas (como si se tratase del título del capítulo) una breve descripción del contenido narrativo de la misma. A través de estos *resúmenes de página* se reincide de forma humorística en la carencia de un hilo narrativo coherente en la escritura epistolar del protagonista. De este modo, y a partir de la cotidianidad del trabajo del protagonista y los demás empleados de la estación, la narración se desliza de un relato a otro, dejando todos ellos inconclusos. Narraciones tales como la visita de un circo a la ciudad, la presencia en la estación de unos pasajeros caníbales o el motín de los clientes en respuesta a la supresión de un trayecto ferroviario. La novela epistolar, entonces, va aumentando su densidad al tiempo que se diluye su sentido: “Pathétique de la confusion de tout, de cette bouillie de mots, de ces rengaines et phrases toutes faites tricotées jusqu’à en composer un texte dont la *densité* augmente au fur et à mesure que son *sens* se dilue [...]” (Nourissier, 1968: 4). También la instancia enunciativa sufrirá los efectos de esta descomposición de la materia epistolar al producirse diversos deslizamientos del *yo* epistolar hacia otras instancias enunciativas: Madame Claire en la cuarta misiva, una carta anónima dirigida al director en la octava o el propio destinatario en un discurso dirigido a sus empleados en la décimo séptima. En la novena misiva la escritura epistolar presenta una supuesta nueva finalidad: el remitente anuncia a su destinatario una propuesta editorial para convertir en libro su correspondencia. Una propuesta que encierra una autoparodia extensible a las prácticas literarias del *Nouveau Roman* (Palomb, 1968a: 86-88). “[...] histoires sans queue ni tête” que aumentan progresivamente el sinsentido epistolar, como ocurre en la décima misiva, en la que el remitente confiesa que el personaje de *mademoiselle*, en torno al cual ha relatado diversas situaciones, no existe. Una confesión a la que sigue, no obstante, el anuncio de nuevas anécdotas sobre ella (Palomb, 1968a: 91-92). El *absurdo epistolar* se impone finalmente cuando es la identidad del remitente la que se destruye en el desenlace de la obra: la décimo octava y última misiva. Primero el *yo* epistolar se desliza al destinatario para volver después al remitente, que expone su sospecha de que la carta que escribe en ese momento esté en realidad escrita por *mademoiselle*, el personaje que el propio remitente había confesado inventar en la décima misiva (Palomb, 1968a: 177-180). De este modo, tanto las identidades de los interlocutores epistolares, como el envío-recepción de la correspondencia, como la forma y el contenido de

las misivas son instrumentalizados para generar la descomposición de una materia epistolar que queda abocada así al absurdo, atribuida a un personaje aquejado de alguna enfermedad mental que lo aleja de toda percepción y expresión coherente de la realidad. Se destruyen así definitivamente los cánones del género epistolar para imponer las prioridades del *Nouveau Roman* como búsqueda lingüística literaria, que utiliza los diferentes elementos epistolares para propiciar su descomposición.

En *Réflexions*, el mismo escindido personaje es el autor de una única misiva dirigida al responsable de la supuesta edición literaria de su correspondencia, al que ya le ha enviado la misma y del que espera noticias desde hace casi un mes. De este modo, el propósito epistolar se cumple al inicio de la obra, a partir del cual la narración parece gratuita, provocada por el placer de escribir del protagonista. Una única carta que no presenta ni un solo punto y aparte, lo que define ya la pretensión de materializar una voz, un tono, que responda a la sintaxis de la enunciación oral, como ya ocurría en *Correspondance*. La creación de una obra literaria, por tanto, se convierte entonces en el tema central de la misiva a partir de la cual se generarán las múltiples e incoherentes derivas narrativas. El protagonista continúa su carta a la espera de noticias de su destinatario y las cuatro semanas se convierten en tres meses. El remitente fantasea entonces con la repercusión de la publicación de su obra. La falta de respuesta, habitual en la experiencia epistolar del remitente, insinúa nuevamente su naturaleza demente (Palomb, 1968b: 94). El propósito epistolar parece fracasar y el protagonista se expresa sobre este en los mismos términos que lo hace el personaje de Monsieur Levert en *Le Fiston*: “Ça m’ennuie juste un peu pour cette lettre, je croyais bien que j’arriverais à la finir, je me disais Au moins, tu auras fait ça. Et même pas. Raté comme le reste. Quelle débâcle” (Palomb, 1968b: 97). A saber, la irrealización epistolar es metáfora de una suerte de fracaso existencial que el personaje experimenta al examinar su recorrido vital. No obstante, es la escritura de la presente misiva, y no la correspondencia supuestamente enviada, la que se convierte en el proyecto literario del protagonista, y sobre la que Monsieur Saintex hace una razonada crítica literaria en torno a sus derivas narrativas (Palomb, 1968b: 115). A pesar de que el remitente parece ser consciente del desinterés que sus anecdóticas narraciones pueden provocar en el destinatario, también está convencido de que las mismas contienen una sabiduría filosófica de gran utilidad, lo que le hace perseverar en su escritura. Finalmente, se plantea concluir su misiva, percibida ya como una obra literaria, que convierte a las personas de su entorno en personajes literarios con los que conversa, confundiendo los planos de la enunciación y la narración epistolar (Palomb, 1968b: 172-173). La crítica de Monsieur Saintex a la narrativa epistolar del protagonista se convierte entonces en parodia de la crítica literaria frente al *Nouveau Roman* (Palomb, 1968b: 176-179). Una crítica que, sin embargo, entusiasma al protagonista: “[...] j’ai trouvé ça excellent” (Palomb, 1968b: 179) y tras la cual la conversación entre el remitente y Monsieur Saintex se convierte súbitamente en un imposible y delirante diálogo entre remitente y destinatario, donde ambos se confunden a

partir de su identificación con un yo epistolar que se disputan. Así de desencadena nuevamente, al igual que ocurriera en *Correspondance*, el concluyente absurdo epistolar: “C’est quoi, au juste, votre travail? Je fais les lettres. Pas la mienne, toujours. La vôtre aussi. Non, la mienne, c’est moi, je vous dis, c’est moi, vous ne pouvez pas la faire à ma place, une supposition que je sorte, qu’est-ce que vous faites?” (Palomb, 1968b: 182). Un absurdo epistolar que destruye el diálogo diferido de la misiva para convertirlo en diálogo actual y con el que se desencadena un caos narrativo en el que el tiempo de la narración se confunde con el de la enunciación y que se precipita en la paradoja cuando el autor hace coincidir el tiempo de la enunciación literaria con el de su lectura, al hacer referencia en la misiva del remitente a la página del libro en la que se halla el lector (Palomb, 1968b: 194). Contravenidas todas las características definitorias de la carta, la misiva concluye finalmente de forma accidental, por falta de papel, en el que solo debiera ser el comienzo de una inexistente continuación de la misiva (Palomb, 1968b: 203).

Podemos concluir entonces cómo el díptico epistolar de Louis Palomb instrumentaliza las diferentes instancias de la misiva para materializar su descomposición mediante la práctica del absurdo, generando así un *nouveau roman épistolaire* que pone el dispositivo epistolar al servicio de la búsqueda y experimentación lingüística propia de la renovación literaria que persiguen los *nouveaux romanciers*. *Nouveau roman épistolaire* que permite la expresión de una subjetividad, en este caso límite por su demencia, y que revela su imposibilidad de comunicación, produciendo un absurdo epistolar, inspirado en el *Nouveau Théâtre*.

Ya en la década de los setenta, otros autores ajenos al *Nouveau Roman* continúan experimentando con el género epistolar, al que dotan de diferentes niveles de lectura. *La folle de Lituanie* (1970) de Bertrand Poirot-Delpech hace de la correspondencia epistolar un objeto textual con tres niveles diferentes de lectura. La primera entiende la novela como la correspondencia que la remitente envía a su amiga del colegio, Nastenka la Lituanienne, a lo largo de veinte años, tras su último encuentro. En el segundo, esta correspondencia se convierte en causa policial de la que es protagonista la autora de las cartas. Una investigación que proporciona la tercera lectura, donde la correspondencia se identificaría con un informe psiquiátrico que probaría la locura de la remitente, que se convierte así también en la destinataria de las cartas. De esta forma, el diálogo en diferido que caracteriza la misiva se convierte aquí en un síntoma de esquizofrenia. *Des lettres non écrites* (1974) de Xavier Pommeret presenta nuevamente dos niveles de lectura. En la primera correspondencia Pierre Le Tripalin escribe a Sylvie de Muliérie para anunciarle el suicidio de su prometido y explicarle de forma dosificada las causas de lo ocurrido. La segunda correspondencia es la perteneciente al fallecido Jean Phosdait, encontrada en su despacho y también transmitida a Sylvie. Así, esta segunda correspondencia es incluida en la primera, superponiendo ambas y, por tanto, los acontecimientos de presente y pasado. La misma capacidad de experimentación y renovación demuestra Pierre Gripari en *Frère Gaucher ou Les voyages en*

Chine (1975), novela compuesta por 256 misivas ordenadas cronológicamente y recogidas en tres capítulos que se corresponden con los tres años en los que se desarrolla la correspondencia: 1967, 1968 y 1969. La primera de ellas, a modo de prólogo, la dirige el propio Gripari al lector de la novela, y en ella explica las circunstancias bajo las que se crea y sus características. Charles Creux, joven novelista con su primera novela publicada, se pone en contacto con Gripari para hacerle llegar la misma. Se establece entonces una correspondencia entre ellos que perdura hasta la prematura desaparición de Creux, que ha legado todos sus escritos y correspondencia a Gripari. Este decide ordenarla cronológicamente y publicarla. La novela recoge así la correspondencia que diecinueve remitentes diferentes le envían a Creux, y una misiva del propio Creux que le fue devuelta por el servicio postal. De entre los remitentes destacan tres nombres, responsables del ochenta por ciento de la correspondencia: Frère Gaucher, Alfred Gamberger y el propio Gripari. Como ya adelanta el autor en la primera misiva dirigida al lector, ambos remitentes parecen inventados por el propio Creux. En el caso de Frère Gaucher se trata de pequeñas notas, ideas que parecen apuntes de escritura, manuscritas, pero no enviadas. En el caso de Alfred Gamberger, de una correspondencia dactilografiada y enviada, que de pertenecer a Creux supondría la completa invención de una identidad y su actividad cotidiana a lo largo de tres años. Reaparece así la correspondencia epistolar como falsificación o invención de una comunicación epistolar inexistente que ya exploraba *La folle de Lituanie*. La materia epistolar se muestra, en todo caso, como incapaz de materializar la comunicación entre los personajes que la protagonizan. En *Au secours!* (1975) de Stève Non (pseudónimo bajo el que se oculta Patrick Thévenon), Stéphanie, una joven con problemas psicológicos, escribe cartas de auxilio y también acusatorias a diferentes destinatarios, responsables todos ellos de diversas instituciones francesas. Misivas, por tanto, dirigidas a altos cargos a quienes Stéphanie desconoce. Tras su desaparición, son los familiares de esta los que escriben a esas mismas personalidades para solicitar ayuda en su búsqueda. El silencio es la respuesta que de ellos reciben, como ya le ocurriría a la protagonista. Una última carta de Stéphanie informa de su salud y felicidad al poder vivir finalmente su propia vida. Esta experimentación, por tanto, destruye la confianza en la veracidad de remitentes y destinatarios para sugerir su ficcionalidad, en unos casos, o su falsedad, en otros, lo que aboca al argumento de la escritura epistolar como síntoma de la enfermedad mental. Se complejiza igualmente una comunicación epistolar donde las misivas no se envían, o no se reciben, o no se contestan, o simplemente no contienen un mensaje coherente que posibilite dicha comunicación. Además, la estructura inequívoca de la novela epistolar se destruye en pos de la multiplicación de los niveles de lectura de la misma, a través de la inclusión, superposición o reinterpretación de las correspondencias que la construyen.

5. Conclusión

El *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre* instrumentalizan la materia epistolar para mostrar la imposibilidad de su realización. La misiva se convierte entonces en herramienta de las prácticas de ruptura de estas nuevas experiencias literarias, en vehículo de radical expresión de una conflictuada subjetividad que el ser humano no es capaz de transmitir, en materialización de la imposibilidad de narrar y narrarse, de comunicarse. Para ello se problematiza tanto el objetivo epistolar como su escritura, hasta consumir su destrucción. Nos hallamos, por tanto, ante una *metamorfosis de la misiva* esencial en su evolución dentro del espacio literario y teatral, que la sitúa en las antípodas de la definición canónica del dispositivo epistolar: la carta se genera como negación de sus características comunicativas y de sus posibilidades de auto-objetivación. Además, el *Nouveau Roman* y el *Nouveau Théâtre* profundizan en la experimentación con el dispositivo epistolar al introducir nuevas modalidades del mismo –la misiva sonora y la carta postal– y desplazar su función narrativa hacia la expresión poética y del absurdo. La escisión del ser humano entre presente y pasado hace imposible el propio reconocimiento, mostrando así una crisis identitaria que impregna tanto la forma como el contenido de la misiva. A pesar del fracaso al que está destinada, la escritura epistolar se convierte en proyecto vital de los personajes que la abordan, también como metáfora de la escritura literaria. La materia epistolar se transforma y redefine a partir de la fusión que esta renovación literaria hace de diferentes dialécticas: “... fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité, etc.” (Robbe-Grillet, 1963: 143).

Referencias bibliográficas

- BAETENS, Jan. 2003. “Le lindon sans le savoir” in *Romanesque*, vol. 28, n.º 4, 12-14.
- BECKETT, Samuel. [1951] 1992. *La Dernière Bande* suivi de *Cendres*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- CAMPBELL, SueEllen. 1978. “*Krapp’s Last Tape* and critical theory” in *Comparative Drama*, vol. 12, n.º 3, 187-199.
- CHABERT, Pierre. 1976. “Beckett metteur en scène de Beckett” in *Revue d’Esthétique*, n.º 2, 224-248.
- CHEVALLIER, Geneviève. 1993. “De *La Dernière Bande* comme bobine : Une mise en scène de la compulsion de répétition” in *Samuel Becket Today / Aujourd’hui*, vol. 2, 289-294. < <http://www.jstor.org/stable/25781177> > [12/09/2018].
- COLLOT, Michel. 2002. “D’une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras: *Le Navire Night*” in ALAZET, Bernard, Christine BLOT-LABARRÈRE & Robert HARVEY (eds.). *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 55-70. DOI: 10.2979/jmodelite.34.2.65. < <http://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.34.2.65> > [11/10/2018].
- DURAS, Marguerite. [1979] 1986. *Le Navire Night* suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner*. Paris, Mercure de France.
- DURAS, Marguerite. 1987. *La Vie matérielle*. Paris, P.O.L.

- DURAS, Marguerite & Dominique NOGUEZ. 1984. *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*. Paris, Benoit Jacob.
- ERICKSON, Jon. 1991. "Self-objectification and Preservation in Beckett's *Krapp's Last Tape*" in *Psychiatry and the Humanities*, n.º 12, 181-194. Disponible en: <https://www.academia.edu/605110/Selfobjectification_and_Preservation_in_Becketts_Krapps_Last_Tape> [12/10/2018].
- Gontarski, Stanley E. 2011. "'What it is to have been': Bergson and Beckett on Movement, Multiplicity and Representation" in *Journal of Modern Literature*, vol. 34, n.º 2, 65-75.
- GORDON, Lois. 1990. "Krapp's Last Tape: A New Reading" in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 4, n.º 2, 97-110. <<https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1744/1708>> [13/10/2018].
- GROSSMAN, Évelyne. 1998. *L'esthétique de Beckett*. Paris, Éditions SEDES, coll. "Esthétique".
- ISHAGHPOUR, Youssef. 1986. *Cinéma Contemporain. De ce côté du miroir*. Paris, Éditions de la Différence.
- JANVIER, Ludovic. 1967. "Histoire" in *La Quinzaine littéraire*, n.º 25, 3-4.
- KENNEDY, Andrew. 1985. "Krapp's Dialogue of Selves" in BRATER, Enoch (ed.). *Beckett at 80/Beckett in Context*. New York, Oxford University Press, 102-109.
- KNOWLSON, James (ed.). 1980. *Samuel Beckett's "Krapp's last tape": A Theatre Workbook*. London, Brutus Books.
- KNOWLSON, James. 1986. "Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale" in *Revue d'Esthétique*, n.º spécial hors série *Samuel Beckett*, 277-289.
- LALA, Marie-Christine. 2002. "Les résonances du mot dans l'écriture de Marguerite Duras" in ALAZET, Bernard, Christine BLOT-LABARRÈRE & Robert HARVEY (eds.). *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 103-112.
- LEAL, Eugénia. 2000. "Le *Fiston* ou les idiosyncrasies d'un épistolier bizarre" in LIEBER Jean-Calude & et Madeleine RENOARD (eds.). *Le chantier Robert Pinget*. Paris, Éditions Jean Michel Place, 51-57.
- LEAL, Eugénia. 2009. *La mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget ? Analyse des procédés narratifs pingétiens*. Berne, Peter Lang.
- LEAL, Eugénia. 2011. "La parole et l'humour comme conjuration de la mort chez Pinget" in MÉGEVAND Martin & Nathalie PIÉGAY-GROS (eds.). *Robert Pinget: matériau, marges, écritures*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 145-155.
- LIEBER, Jean-Claude. 1985. *Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*. Thèse de doctorat d'État. Paris, Université Paris-Sorbonne. Directeur: Jean-Pierre Richard.
- LOIGNON, Sylvie. 2002. "'Je voi', la figure du voyant" in ALAZET, Bernard, Christine BLOT-LABARRÈRE & Robert HARVEY (eds.). *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 45-54.
- LOPES, José Manuel. 1992. "Lecture d'images visuelles et descriptions de cartes postales dans *Histoire* de Claude Simon" in *Dalhousie French Studies*, n.º 22, 85-96.
- MONTEERRUBIO, Lourdes. 2017. "La Dernière Bande de Samuel Beckett. Misivas sonoras de una auto-correspondencia epistolar" in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 32, n.º 2, 253-269. <<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/55537/52163>> [01/10/2018].
- MONTEERRUBIO, Lourdes. 2018. "La presencia de la materia epistolar en la obra de Robert Pinget. Irrealización y desaparición de la misiva en *Le Fiston* y *Lettre morte*", *Çedille. Revista de estudios franceses*, n.º 14, pp. 347-376. <<https://cedille.webs.ull.es/14/15monterrubio.pdf>> [08/10/2018].
- MURCH, Anne C. 1970. "Couples et reflets dans le théâtre de Robert Pinget" in *Revue Romane*, n.º 2, 159-172.
- NOGUEZ, Dominique. 2001. *Duras, Marguerite*. Paris, Flammarion.
- NOURISSIER, François. 1968. "Correspondance. Roman de Louis Palomb" in *Les Nouvelles Littéraires*, n.º 2123, 4.

- OLLIER, Claude. 1959. “*Le Fiston ; Lettre morte*” in *La Nouvelle Revue Française*, nº 81, 532-534.
- PALOMB, Louis. 1968a. *Correspondance*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PALOMB, Louis. 1968b. *Réflexions*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PEIRANO, Gloria. 1996. “Beckett o el silencio de la memoria. Una lectura de *Krapp’s Last Tape*” in *Beckettiana. Cuadernos del seminario de Beckett*, nº 5, 59-71.
- PINGET, Robert. 1959. *Lettre morte*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- PINGET, Robert. 1981. *Le Fiston*. Lausanne, Éditions L’âge d’homme. [e.o.: 1959, Paris, Les Éditions de Minuit].
- PRAEGER, Michèle. 1987. *Les romans de Robert Pinget, une écriture des possibles*. Lexington, French Forum Publishers.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- ROUSSET, Jean. 1981. “*Histoire de Claude Simon. Le jeu des cartes postales*” in *Versants*, nº 1, 121-133.
- RYKNER, Arnaud. 1988. *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute – Pinget – Duras*. Paris, Librairie José Corti.
- SARKONAK, Ralph (ed.). 2000. *Claude Simon 3. Études de Histoire*. Paris, Lettres modernes Minard.
- SIMON, Claude. 1964. “Correspondance” in *Tel Quel*, nº16, 18-32.
- SIMON, Claude. [1967] 1973. *Histoire*. Paris, Gallimard, coll. “Folio”.
- STAROBINSKI, Jean. 1987. “La journée dans *Histoire*” in DÄLLENBACH, Lucien, Roger DRAGONETTI, Georges RAILLARD & Jean STAROBINSKI. *Sur Claude Simon*. Paris, Éditions de Minuit, 7-32.
- THIBAudeau, Jean. 1960. “Un théâtre de romanciers” in *Critique*, nº 16, 686-692.
- VAN HULLE, Dirk. 2015. *The Making of Samuel Beckett’s Krapp’s Last Tape / La Dernière Bande*. Antwerp, UPA University Press Antwerp / London, Bloomsbury.
- VOISIN-ATLANI, Françoise. 1988. “L’instance de la lettre” in Siess, J. (dir.). *La lettre entre réel et fiction*. Paris, SEDES, 97-107.

