

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 la 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*, n° 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 evocaciones 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