

TRES NOVELAS DE CLAUDE OLLIER

Por Ramón Suárez

Este trabajo tiene como propósito contribuir al conocimiento de la obra narrativa de Claude Ollier (n. en 1922), escritor de la generación de Alain Robbe-Grillet. Las novelas cuyo análisis se entregará aquí son: *La Mise en Scène* (1958), *Le Maintien de l'Ordre* (1961) y *L'Échec de Nolan* (1967). Las dos últimas fueron publicadas por Gallimard. *La Mise en Scène* apareció en Editions de Minuit, la editorial de Robbe-Grillet. Estas obras son casi desconocidas por el público lector de Latinoamérica, aunque la segunda de ellas apareció traducida al español para Seix-Barral, con el título de *Garantía de Orden*. Pretendemos, dentro de los límites de este estudio, rastrear los grados de pertinencia en la obra de Ollier de determinados rasgos generacionales propios del denominado *nouveau roman*: desarticulación de la fábula y decepción de lo narrado; atomización del mundo e indeterminación de la identidad de los personajes; primacía de la narración objetival, modo narrativo que paradójicamente abarca y niega un mundo trivial y hermético a la vez; esteticismo generalizado de la representación y explícitamente afirmado en ella.

Para una mejor comprensión de los contenidos que se expondrán, nos ha parecido conveniente dividir el objeto de nuestro estudio en cinco estratos, a saber: fábula, narrador, mundo de la representación, leyes de estructura, y consideraciones sobre el fenómeno de la novela en la novela, abundantemente ilustrado, por lo demás, por la narrativa francesa del último cuarto de siglo.

I. ESTRATO DE LA FÁBULA

a) *La Mise en Scène*:

En algún lugar de Africa del Norte, el geógrafo Lassalle ha sido comisionado por una sociedad europea para que efectúe trabajos de reconocimiento en el macizo montañoso de Imlil. Se tratará de construir en esa región una vía que facilite las comunicaciones entre ella y los territorios más poblados. El macizo es, al parecer, rico en minerales. Las tres partes de la novela nos muestran en recorrido hecho por el europeo del poblado de Assameur hacia el

Imlil, su estada en la zona montañosa y su retorno al punto de partida. En torno a Lassalle, aparecen personajes como Ba Iken, guía y alguacil del lugar; Ichou, el rapazuelo que asiste al geógrafo en su faena; Yamina y Yamila, muchachas aparentemente gemelas, la última de las cuales será apuñaleada en una confusa situación nunca bien explicitada, presuntamente por el protector de ambas, Idder. Lassalle se entera, posteriormente, de la misteriosa presencia en la zona y posterior desaparición de Lessing, otro geógrafo. Lassalle dividirá su tiempo entre las actividades propias de su especialidad y una doble pesquisa: la verificación de la identidad de Yamila y de la naturaleza de sus relaciones con Yamina e Idder y la reconstitución de la estada de Lessing en el Imlil. Poco a poco, vislumbra la existencia de una fugaz relación sentimental entre Yamila y Lessing, la nativa seducida y culpable de su deshonra y el blanco extranjero y seductor. En todo caso, Lassalle regresará a Assameur sin haber podido verificar sus hipótesis.

b) *Le Maintien de l'Ordre*:

En un puerto del norte de Africa sometido a jurisdicción francesa, dos individuos —Pérez y Marietti— persiguen y cercan a un hombre en su propio departamento. Nadie les impedirá subir y asesinarlo, pero prefieren mantenerse haciendo guardia en su automóvil o efectuando interminables idas y venidas por la acera que bordea el edificio. Así transcurren las horas y los días. Pausadamente, a través de periódicas rememoraciones, los contenidos de conciencia del acosado nos van revelando su condición de policía y los acontecimientos que podrían explicar su situación actual: la tensa convivencia de árabes y europeos en la ciudad; los atentados efectuados por la organización a la que pertenecen sus celadores contra personas e inmuebles en diversos puntos del puerto, especialmente en los barrios árabes; el allanamiento de la villa, sede de la organización, donde se nos muestra a los acosadores como dos policías dados de baja —¿Latour? ¿Guillaume?—, y se nos enseñan las motivaciones del grupo, integrado por fanáticos defensores del colonialismo. La narración se estanca, finalmente, en la objetivación de un estado del acoso quedando diferido el desenlace de éste.

(En 1963, Ollier publica una novela, *Été Indien*, cuyo análisis no entregaremos aquí. El personaje principal, Morel (¿anagrama de Le Mort?), desaparece en un accidente aéreo tras una serie de errabundeos, reales o imaginarios en Nueva York y en América Central, vinculados a presuntas indagaciones de naturaleza policíaca).

c) *L'Échec de Nolan*:

La fábula se organiza en torno a Nolan, un agente secreto muerto —al parecer— en un accidente de aviación. El fracaso de su última misión, el hecho de que su cuerpo no haya sido encontrado entre los restos del aparato, ciertas anomalías verificadas en el cumplimiento de sus actividades, llevan a sus jefes a ordenar una investigación. Se trata de interrogar al único sobreviviente del accidente y a los presuntos testigos de las anteriores misiones de Nolan.

La materia de la narración está repartida en cuatro informes (*rappports*) de longitud decreciente. El primero tiene como marco el villorrio de Mö, en Noruega Septentrional, durante la fiesta de San Olaf. Allí vive Jorgensen, el sobreviviente, junto a su esposa e hijas. Una conversación se entabla entre el personaje encuestado y el investigador, en torno a un material de fotos, fichas y notas del agente desaparecido, las que recuerdan, de perfil, los sucesos narrados en *Eté Indien*. El segundo informe nos traslada a las cavernas montañosas de las Dolomitas y a una zona litoral del norte de Africa. No tardamos mucho en reconocer el marco de la acción de *Le Maintien de l'Ordre*. El encuestado es ahora el viejo Jäger y sus "sobrinas". El siguiente informe nos traslada a la zona española de Gibraltar. El entrevistado es Jiménez, un blanco renegado, el que vive con sus "nietas", Inés e Ida. El marco y los elementos de referencia aportados por los interlocutores nos permiten reconocer el espacio de *La Mise en Scène*.

Estamos, pues, ante una ficción construida según la disposición *in extremas res* y según un elaborado juego intertextual.

Estos *rappports* están contruidos con acentuado paralelismo. La determinación de marcos y ambientes, el debate entre los interlocutores, la revelación de los mecanismos de la encuesta, la desconfianza, expansión paulatina y delirio verbal de los encuestados, la seducción de las muchachas por el investigador (situación que cierra los informes y parece compensar las decepciones y dificultades del trabajo) son instancias comunes a todos ellos. No faltan, además, elementos de suspenso. En el informe número dos se nos indica la periódica aparición de dos extraños pescadores, quienes recuerdan por sus actividades al dúo Pérez-Marietti de *Le Maintien de l'Ordre*. En el tercero, nos enteramos que otra agencia no identificada sigue también los pasos del extraño Nolan.

La revelación del enigma de las misiones y del destino de Nolan está constantemente diferida. Tras asomos de verdad, dudas y frustraciones del investigador, se plantea siempre la necesidad de remontarse a fuentes más lejanas. Así, nuestro anónimo investigador termina prácticamente por rehacer todos los desplazamientos efectuados por el agente.

El *cuarto rapport* está construido en torno a reflexiones, hipótesis de nuevos trayectos que recorrer, de nuevas ordenaciones de la búsqueda, dudas y final afirmación de una débil esperanza. Se pierden los marcos de referencias y se anula el gesto individual en el orden del mundo: enigmático, arbitrario, dominador.

II. ESTRATO DEL NARRADOR

En *La Mise en Scène*, el narrador adopta, de preferencia, el punto de vista del personaje principal, Lassalle. Su lenguaje está conformado por una sobria modalidad de estilo indirecto libre. A ratos, sin embargo, se distancia del personaje, adquiriendo autonomía a través de reflexiones irónicas, rara vez sentenciosas. La posición del narrador nos descubre una conciencia, la de Lassalle, que es inicialmente espacio neutro, pasivo, sin trazas de ideas, recuerdos, vida afectiva. Este espacio se irá llenando paulatinamente con la cristalización de una obsesión erótica y policíaca, al mismo tiempo.

Con rigurosidad, el narrador procede a la medición de objetos, a la especificación del lugar de éstos en el espacio, al establecimiento de una relación mínima —física o utilitaria— entre ellos y el observador. Introduce cierta tensión entre la exacta disposición de las cosas en la naturaleza y la necesaria subjetividad constructora del observador. Por otra parte, intenta constantemente reducir las variadas formas naturales a cuerpos o principios geométricos. Logra mostrarnos lo extraño, lo inhabitual de un mundo que no se deja doblegar por nuestros deseos de ordenación: el mundo ahí, “intacto y liso”, de muchas novelas del período.

El narrador registra minuciosamente las sensaciones de Lassalle, las ópticas y olfativas, aquellas inherentes al trabajo y a la fatiga. De ellas desprendemos la dificultad que tiene el “extraño” para adaptarse al medio. El detalle no revela, sin embargo, una profundización hecha por el narrador en el conocimiento del individuo. En este sentido, ciertos giros típicos tales como “il n'est pas sûr que...”, “il se pourrait que...”, “ou...ou bien...” “peut-être...”, “à moins que...”, traducen las limitaciones del narrador, al tiempo que la propia ignorancia del personaje. Introducen una relatividad completa en la articulación de las situaciones y los acontecimientos. El grado extremo de esta relatividad es la aleatoriedad, o sea, el narrador ofrece al lector la posibilidad de escoger diversas probabilidades, tanto en las instancias descriptivas como en las que atañen a la interpretación de las conductas. Todas estas limitaciones están compensadas por la intensidad con que el narrador mira y muestra, hasta el punto que llega a provocar, tras la fijación de un ser u objeto, la deformación de la visión y el nacimiento y configuración de un delirio.

En otro nivel de cosas, el narrador establece reiteradamente y con fina ironía los lugares comunes del diálogo y de las actitudes adoptadas por los individuos en su vida diaria. Poco o nada entrega de contenidos de conciencia más elaborados de los personajes. Al describir los trayectos interminables que hacen geógrafos y ayudantes por el lugar, se limita casi exclusivamente a reproducir un estado físico del mundo y las reacciones fisiológicas que él provoca. Esto es más evidente en el caso de Lassalle, el blanco, quien sólo tiene pensamientos orientados hacia su supervivencia en un medio que él no conoce.

A partir del capítulo IX de la segunda parte, el equívoco juego de espejos entre conciencia y hechos objetivamente percibidos adquieren preponderancia sobre la entrega del quehacer cotidiano del geógrafo. Se nos muestran sucesivamente, en dicho capítulo, a un contemplador del mundo nocturno, verosímilmente Lassalle, sin pensamiento ni reflexiones consistentes, registrando sólo lo percibido desde su perspectiva; la aparición súbita de la bella Yamina, descrita con morosidad, lo que contribuye a crear una atmósfera erótica; actitudes vagas, ambiguos signos intercambiados por la pareja; un cortejo fantasmal que surge en la oscuridad y cuya composición y razón de ser serán mucho más tarde aclarados. Realidad o sueños, todo ello va acompañado de una gradual condensación del lenguaje del narrador. Pero, hacia el final del capítulo se verifica un brusco quiebre. Cambia la perspectiva del narrador que se había encerrado en la conciencia de Lassalle. Al distanciarse de su personaje, el narrador nos muestra a un geógrafo que efectúa movimientos maquinales en su tienda de campaña, como si nada hubiese visto o experimentado un instante atrás. La vivencia intensa se desvanece en un espacio trivial, y el brusco e inexplicable paso de una a otro se reviste de una connotación de absurdo.

En lo sucesivo se reiterará este juego de iluminaciones y decepciones, enriqueciéndose poco a poco la significación que atribuimos al comportamiento de los presuntos implicados en la muerte de la hermana gemela, cuyo recuerdo —una visión inmóvil— se impone periódicamente en la conciencia de Lassalle. El narrador nos muestra, en un momento, el espectáculo del crimen; visión producida en la mente de Lassalle de resultas de un encuentro fortuito de diversos datos que éste ha venido acumulando: recuerdo de la agonizante, explicaciones evasivas de Ba Iken, odio y antipatía de Idder, contactos personales de Lassalle con la hermana viva. Luego, retornamos a la "scène", al mundo ordenado y suficiente en su apariencia. Este contraste entre un drama cruel percibido sólo en representaciones mentales sujetas a comprobación y el carácter inalterable de la organización de los

espacios sociales y físicos del mundo, virtuales encubridores de secretos, es otra de las constantes de la novela. A esos datos se agregará, más tarde, el hallazgo del estuche portabinoculares de Lessing, cuya llegada había precedido en algunas semanas la de Lassalle. El estuche aparece en el fondo de un desfiladero. Desaparecido Lessing, se vislumbra la posibilidad de un doble asesinato, de la convivencia con un doble asesino: ¿Idder?

En la revelación de la conducta de Lassalle contrapuntean cada vez con mayor intensidad, los acontecimientos relativos a su misión profesional, la contemplación incansable del panorama, la presencia de reacciones fisiológicas que traducen fatiga y angustia extremas, la recurrencia de obsesiones relativas a los enigmas del lugar. Por efecto de la gran inseguridad del personaje, cualquier incidente trivial suele convertirse —por la sola acumulación de trancos raciocinios explicativos— en activador de tensiones. Hechos aparentemente inconexos son relacionados por la mente del geógrafo, generándose así interpretaciones nunca completas pero siempre sorprendentes. Desde una perspectiva propia, el narrador, en su discurso, aumenta la gravedad de los misterios, incita y atiza la curiosidad, pero en definitiva nada resuelve. A este respecto, puede decirse que otra constante de la novela la constituye el *parti pris* que el narrador adopta de evitar la entrega de una anécdota redondeada, de sentido completo. Ofrece, de preferencia, un acontecer cotidiano, minuciosamente descrito, sin proyecciones ontológicas explícitas, recreando, de tarde en tarde desde la conciencia del geógrafo, los fantasmas de una pasada tragedia. La misma exactitud aplicada en la lenta descripción de los objetos resta significación trascendente a aquéllos. Accidentes del terreno, cosas perdidas, dibujos prehistóricos, son ocasiones para que el narrador muestre su virtuosismo reproductor. En una de sus exploraciones, Lassalle descubre y contempla largo rato unos grabados rupestres. La descripción de éstos, hecha por el narrador instalado en la conciencia de Lassalle, permite establecer una relación entre la representación que ellos ofrecen —una escena de asesinato a mansalva— y los crímenes hipotéticamente atribuidos al huraño Idder. La relación es presentada objetivamente, es decir, es el lector quien irresistiblemente la actualiza, como es el lector quien puede creer, más que el propio Lassalle, en la culpabilidad de Idder, según lo que muestran, sugieren y callan narrador y personaje conjugados.

Todo lo relacionado con el trabajo del geógrafo está consignado en un tiempo lineal, de fácil percepción. En cambio, al esforzarse el personaje por establecer la cronología de los incidentes que desembocaron en el doble asesinato, la imprecisión es completa. Se produce una condensación y encogimiento de la

línea temporal, lo que origina un tipo de presente de múltiples niveles. Esta condensación está reforzada por un procedimiento de reiteración de una o varias frases a lo largo de diversos capítulos, todas alusivas a una situación que puede ser vivida indiferenciadamente por diversos personajes. En un momento de su discurso, el narrador nos refiere una experiencia que puede haber sido vivida por el muerto Lessing o por el mismo Lassalle. No especifica quién es el sujeto de ella. En otro momento, el narrador reconstruye el trayecto del pueblo de Assameur al Imlil, traspasando explícitamente a Lessing todas las reacciones y peripecias vividas en el camino por Lassalle.

Encontramos en la segunda novela, *Le Maintien de l'Ordre*, a un narrador en primera persona, identificado con el personaje víctima del acoso. Pero los indicios verbales de esta primera persona son escasos. Son, además, los únicos que nos recuerdan la presencia objetiva y afectiva del narrador personaje dentro de una situación dada. La revelación del *je* aparece recién en la última frase del segundo capítulo; yo asociado al sueño, al cansancio extremo producido por la persecución, a un desfallecimiento del ánimo que favorecen las rememoraciones que gradualmente nos mostrarán su existencia anterior y la posible razón de su estado. Estas son introducidas preferentemente por procedimientos de montaje, a partir de elementos nítidamente perceptibles: actitudes de ciertos personajes, paisajes, reacciones ante un estado climático.

Tout près, mais invisible, tout en bas sur l'avenue, passe un omnibus à la trompe enroutée. Le bruit du moteur et la trépidation de la chaussée se répercutent dans tout l'immeuble depuis le porche aux montants de fer forgé jusqu'aux fenêtres du dernier étage.

Les battants de la fenêtre grande ouverte vibrent, puis les minces cloisons de la chambre, et au-delà, à deux pas sur le palier, la porte de la cage de l'ascenseur, qui, plus lourde, résonne plus longuement, plus sourdement. Mais peut-être résonnerait-elle de toute façon sans le bruit de l'autobus... Peut-être résonne-t-elle encore à la suite de ce claquement brusque, vieux de quelques secondes à peine, de cette fermeture brutale, précipitée, précédant de peu l'irruption dans la chambre et le claquement plus sec, presque anodin, de la porte de la chambre — rempart fragile, premier point d'appui, face à la fenêtre grande ouverte, première halte, le temps d'un bref répit, les quelques instants nécessaires pour reprendre souffle. (P. 11).

El narrador capta las vibraciones íntimas de los objetos. Constantemente efectúa una suerte de inventario de posesiones, una pormenorizada medición de dimensiones y superficies, de la trayectoria e intensidad de los sonidos que llegan a sus oídos. Con esta actividad parece buscar una garantía de orden, un modo de contrarrestar la paranoia creciente en que su situación lo hunde. Reiteradamente, nos muestra lucubraciones, hipótesis, sospechas, todas referidas a los objetos, a su conformación y ubicación, a su ordenación en el contexto. Su inventario y descarte de posibilidades de agresión se convierte insensiblemente en declaración y recreación de objetos y consubstanciales formas de lenguaje. Esta morosidad descriptiva transluce, pues, ansiedad y miedo. Cada peldaño, cada baldosa, el ascensor, liberados del uso humano garantiza un instante más de supervivencia. Así, mediante alusiones y procedimientos metonímicos, breves parábolas, refinado entrelazamiento de objetividades y subjetividades, podemos captar el grado de enajenación de la criatura acorralada, sus obsesiones, su temor a la muerte, la idea que le asalta de la irreversibilidad de los hechos, su creciente rechazo al encierro y su impotencia para modificarlo. El espíritu se aferra a las formas, y la integridad de ellas devuelve una tranquilidad pasajera a aquél; variante, si se quiere, del exorcismo por nominación. Pero esa misma morosidad descriptiva, desequilibrada por la precaria humanidad del contemplador, genera una realidad alucinante y abigarrada, donde impera la más completa relatividad. La conciencia se puebla de objetos, siluetas, sensaciones motivadas por el clima. Estos pierden su calidad de intelección de un exterior, se comprimen, distienden, hipertrofian, adquieren perfiles horrendos, insinúan la existencia de niveles, desconocidos de la realidad, revelan lo contrario de lo afirmado. Luego, un estímulo cualquiera destruye el fárrago y permite la reordenación de las cosas, el retorno de la mecánica racional.

La geometría se instala en la conciencia alterada, convirtiendo el suspenso en irrisión, la angustia en pasiva contemplación. Cualquier apretado contenido existencial es imposible de configurar dentro de ese espacio abierto. El sentimiento del tiempo está liberado de las connotaciones dolorosas propias de una situación límite. A través de la encuesta hecha a los objetos y a los inciertos hechos del pasado se anula progresivamente la idea de la inminencia de un desenlace trágico.

Este vaivén de estados anímicos determina el ritmo del discurso del narrador. Al concluir la segunda parte de la novela muestra, por ejemplo, agitación y desconcierto. Frases quebradas y reiterativas revelan una conciencia saturada de tanta actividad contemplativa, del carácter irritante e incontrolable de la estrategia

adversaria. En momentos como éste, el narrador personaje parece adquirir una corporeidad inequívoca, como la de los acosadores a los que él espía desde su ventana. Momentos excepcionales, por supuesto. El narrador frecuentemente aparece sólo como un hueco, un vacío extrañamente establecido en la masa de objetos. Sus gestos, actitudes, ubicación, no están directamente descritos. Los adivinamos por el cambio operado en el objeto de su discurso. Es como una cámara móvil cuya situación comprendemos según las perspectivas y dimensiones de lo que muestra. El objeto, dice al sujeto. Pero precisemos que, aún sugiriendo alguna vida anímica, el objeto nunca lo hará aquí con la nitidez, expansibilidad e infabilidad que caracteriza —contraste supremo— a la cosmovisión balzaciana.

Como en "La Mise en Scène", el narrador no oculta su inseguridad frente al transcurso y a la interpretación de los hechos. La intriga aparece constantemente de perfil, sus elementos constitutivos suelen estar incluso contradictoriamente evidenciados. Esta relatividad es plasmada a veces con aprensión, otras con indiferencia. Es necesario que los acontecimientos se decanten y sustraigan a la temporalidad vigente, que ellos se cristalicen en recuerdo para que puedan ser entregados con verosimilitud definitiva. El recuerdo moldeará los hechos y todo lo accesorio que ellos encierran se desvanecerá. Parece que el narrador quiere convencernos de su honestidad intelectual, uniendo a su escrupulosidad designativa la evidenciación del carácter inabarcable de lo real. Al tratar de establecer mínimas categorías ordenadoras en un mundo que se enmascara y sustrae a la comprobación racional, le parece preferible limitarse a la comprobación de las meras apariencias y a los contenidos de conciencia referidos a esas apariencias, a condición que parezcan revestidos de cierta nitidez.

La première feuille du bloc-notes est toujours vierge, hormis la date inscrite en haut, à gauche: lundi, treize août. La lettre reste à écrire, à rédiger le résumé intelligible de ces trois dernières journées. Mais n'est-il pas à craindre que son destinataire, victime d'une ou plusieurs erreurs d'optique, n'en mesure pas la portée exacte? N'est-ce pas en fausser d'emblée la teneur que de le restreindre à l'épisode actuel, de ne le point faire précéder d'un bref historique? Mais alors, jusqu' où remonter dans l'enchaînement des faits? Aux troubles du mois dernier, au climat nouveau qui règne depuis l'instauration du couvre-feu, ou carrément au tout début des événements? Et même alors?... Ne faudrait-il pas remonter aux tout débuts de l'entreprise, à l'époque où les premiers rouages

de l'engrenage ont été mis en place? Sans aller jusque-là, il doit être possible de dresser un tableau clair et précis de l'évolution récente, et en est-il plus frappant que la carte même de la cité, surchargée de repères notés au jour le jour depuis des mois? Est-il exposé plus éloquent que ce canevas de croix multicolores se dessinant peu à peu sur le grand rectangle mauve, se développant en guirlandes à l'annonce des désordres et de leur répression? (pp. 120-121).

La intriga se escamotea en beneficio de un juego espejeante de ausencias y presencias que revelan la ilusión de formas y valores y el dinamismo, sin cauces precisos, que la subjetividad les otorga. Esto se ve ejemplificado por la significación que adquiere en el contexto el empleo del procedimiento de la "*mise en abyme*", tan característico de los narradores de la generación de Ollier. El narrador personaje debe escribir un informe a sus superiores. Los pocos datos que logramos conocer de él nos enseñan que en su estado definitivo la materia de tal informe coincidiría con el de la novela que no fue. Debería mostrar, en ordenación causal, los acontecimientos vividos por el acosado, explicitando todas las motivaciones e interpretaciones que en el texto que sirve de marco al informe que dan inconclusas o confusas. Más aun, en el corazón del libro, como en el corazón del blasón¹, el narrador personaje revela, aunque incompletamente, las articulaciones del discurso y los recursos de invención que hacen posible la novela, esbozando incluso una teoría fundada en la aceptación a priori del fracaso de toda deseada restitución de lo real con pretensiones de totalidad. El narrador acepta y casi exalta los problemas técnicos que brotan en el intento y el placer intelectual que justifica por sí solo el esfuerzo de restitución, que se renueva con el uso y la comprensión adecuados de los recursos técnicos exigidos para la representación de determinada idea del mundo. En su conjunto, la novela sería una especie de crucigrama, donde se lleva a cabo una reconstitución segmentada, a partir de un riguroso punto de vista.

Todas estas observaciones más o menos explícitas en el discurso con que el narrador personaje considera el mencionado informe nos aseguran sobre su capacidad de ontologización. Otros cuatro instantes de la novela confirman esta característica, poco frecuente de hallar en los modos narrativos propios del *nouveau roman*. En un primer momento, el narrador muestra su lucidez a resumir su delicada situación. Reconoce su pasividad, su inacción y se justifica hablándonos de una organización más poderosa de

¹Recordemos que "*mise en abyme*" es un término de heráldica.

lo que las apariencias enseñan. Es un poder ejercido en las sombras, más poderoso que el poder reconocido, reducido, en el fondo, a pura ceremonia. Comprende, al mismo tiempo, que sus perseguidores no lo ultimarán si da pruebas fehacientes de estar dispuesto a adoptar en lo sucesivo una actitud de silencio y resignación. En un segundo instante privilegiado, el narrador describe las motivaciones y la composición social del grupo adversario, la desesperación y la intensidad de sus experiencias, asumidas con pleno conocimiento de que tarde o temprano la mayoría árabe recuperará el control del territorio perdido en una circunstancia histórica de debilidad. Esta reflexión está planteada en términos muy generales, resultando sugestivamente válida para cualquier contexto social semejante al existente en el enclave africano donde se desenvuelve la ficción. En tercer lugar, el narrador reflexiona sobre la singular disposición de los barrios árabes, relacionándola con ciertos hábitos que le parecen arraigados en la raza. Por último, en pocas líneas se hace cargo de una nostalgia colectiva relativa a una época anterior, indeterminada en el tiempo donde existía un mayor equilibrio y un mejor acercamiento entre los hombres. Muestra una emoción discreta, aunque totalmente referida a los objetos que parecieran condensar el valor de aquel perdido estado de cosas.

Con todo, el narrador mantiene su neutralidad ante otros aspectos del mundo, ante su propia enajenación y reducción en la masa de objetos. Esto puede parecer una incongruencia, pero podemos relacionar tales insuficiencias con el *parti pris* adoptado ya no por el narrador acosado, sino por el narrador, virtual creador, ante la realidad en su inmediatez temporal y ante la obra literaria que permite codificar la captación de esa inmediatez.

La porte du cabinet de toilette s'ouvre avec un crissement prolongé, découvrant la petite fenêtre au verre dépoli, qui laisse filtrer une lumière blanche, laiteuse —une lumière de clinique ou de toilettes de grand hôtel—, et juste sous la fenêtre, le lavabo.

Bientôt l'eau se déverse en trombe des deux robinets grands ouverts, chaude d'abord, puis tiède, soudain glaciale, engourdissant les doigts qui, sous le jet, en mesureraient le refroidissement progressif. Puis les mains plongent dans le liquide très faiblement teinté de rose pâle, en ressortent aussitôt, se saisissent, s'agrippent, se savonnent jusqu'aux poignets, frottent, glissent l'une contre l'autre, plongent de nouveau et continuent de serrer, de tordre, dans le clapotis de mousse et de bulles, comme si elles se contraignaient mutuellement à l'immersion et

menaient dans l'eau sale une lutte brutale, rapide —comme si elles luttaien pour que l'une d'elles, finalement, relâche son étreinte, cesse tout à coup de remuer, bascule, tombe lentement au fond de la cuvette et y demeure inerte, flasque, flottant immobile et sans vie (pp. 102-103).

Una entrega de mundo con rasgos tan prolijos como fugaces, donde las sensaciones se exacerban y se insiste sobre la autonomía de las partes constitutivas de un todo inaprensible, sobre la fragmentación dinámica del mundo, necesariamente transforma la trivialidad de éste en extrañeza. La conciencia del tiempo entendido como fenómeno irreversible unida a esa extrañeza, generan un estado de alucinación que a su vez revela aspectos ocultos de un mundo aparentemente diáfano en su reducción geométrica. Frente a ello, el lenguaje es la única entidad cultural, gregaria, que se afirma con visos de certeza, la única cuya recreación compensa de las insuficiencias del mundo. Ya hemos aludido al valor de conjuro que adquiere a menudo el discurso del narrador. La angustia del acoso, el dolor que los dilemas del ser acorralado le provocan, la violencia de los terroristas, el carácter inexorable de sus decisiones, la posible inminencia trágica del desenlace, son alejados, distanciados, reducidos a una especulación intelectual más. Una situación patética se estanca —*se fige*— en un lenguaje que la supera. Ella se convierte así en pretexto. La escasa energía del mundo se convierte en máxima energía en la nominación hecha por el narrador censor. Se confiere dignidad estética a la trivialidad universal de las existencias conjugadas con las presencias de las cosas. Se intenta hacer comunicables simultáneamente la realidad de un mundo caracterizado por su mecanicidad y la distorsión de ésta en el interior de una conciencia que se esfuerza, con altibajos, por defender su lucidez dentro de su estado de enajenación inevitable. La distancia misma establecida a menudo dentro del discurso del narrador entre el lenguaje y la situación aludida subraya —por contraste, hipérbole, multiplicidad descriptiva e interpretativa— el carácter precario e inaprensible de objetivaciones y fantasmagorías entrecruzadas.

En *L'Échec de Nolan*, de preferencia, el narrador hace su entrega de mundo adoptando el punto de vista del investigador. La persistencia de este enfoque sugiere una posible identificación de ambos constituyéndose el hablante en narrador personaje. Pero no existe una actitud, un enunciado que permitan afianzar tal suposición. Los objetos personales del investigador son siempre introducidos en el discurso por las formas del artículo definido, nunca por posesivos. Por momentos, el investigador es designado

por el narrador como "el extranjero", "el invitado", "el interlocutor", en situaciones álgidas, en la relación de una seducción, estableciéndose un marcado distanciamiento entre ambos, a menos que el hipotético narrador personaje esté dotado de una gran capacidad de disociación. En general, el investigador aparece, según la técnica de la narración objetival, reducido a una mera posición focal, y de cuya presencia nos informa una perspectiva, un movimiento de figuras, una disposición de los objetos dentro de su campo visual, que coincide a grandes rasgos con el del narrador. La corporeidad del personaje debemos deducirla de los datos que registra su punto de mirada. Interpretación provisional, por cierto, provocada por una exigencia de racionalidad ante un discurso que la niega.

Transitoriamente, el narrador adopta el punto de vista de los personajes interrogados o de las muchachas seducidas. Por ejemplo, para representar el accidente de aviación se instala en la perspectiva de Jorgensen. En su discurso alternan el empleo de las fórmulas del lenguaje burocrático, que lo muestran considerablemente distanciado del objeto de la representación, y la entrega morosa de aspectos del accidente, que no son sino una reelaboración de determinados contenidos de conciencia del sobreviviente. En otra oportunidad, el narrador parece expresarse a través de una composición escolar de Isa, una de las "sobrinas" de Jagar. Pero bien nos da a entender que lo que leemos en la novela sólo es una adaptación de aquel discurso, conocido por la muchacha, quien da muestra de curiosidad y vivo interés, y sustraído al lector. Este escamoteo genera una ambigüedad considerable que vuelve desusadamente herméticos los símbolos y las alusiones contenidos en la mencionada adaptación.

Otras veces, el narrador escoge el lenguaje de la música para referir los incidentes de la encuesta. Las líneas del pentagrama traducen, figuradamente, el carácter polisémico de los signos del mundo, las notas representan a los seres distribuidos caprichosamente en él y el término *da capo* invita a reanudar indefinidamente la ejecución de determinados compases, esto es de la encuesta misma.

Los cambios de perspectiva del narrador están ordenados según la ley de probabilidades que él mismo se encarga de sugerir. Parece poseer un conocimiento previo del mundo, lo que le permite proponer generalizaciones que tratan de darle un sentido al mundo. Con todo, sus escrúpulos se imponen. No puede transcribir una conversación en árabe, justificándose con las marcadas diferencias entre los valores lingüísticos de ese idioma y el suyo.

Por otra parte, el narrador revela una aguda percepción sensorial, referida a los objetos o a las criaturas que atraviesan el

espacio de su mirada. Es sensible a las impresiones que interrumpen la ilación de las encuestas. Parece dividido, a ratos entre la captación de ellas y de la materialidad que las engendra: el ambiente, las actitudes de los familiares del interrogado, especialmente de las jóvenes, curiosas y ajenas al hecho mismo. Se preocupa también por las particularidades del habla del interrogado, por el grado de perfección de la del encuestador, forzado a valerse de idiomas extranjeros para comunicarse mejor. Logra entregar de esta manera una representación tan fragmentada como densa del mundo, de la que el lector debería intentar una recomposición.

Los momentos de distanciamiento notorio de nuestro narrador respecto de lo narrado tienen relevancia para la comprensión del plano temático. Por ejemplo, la descripción de la Estatua de la Libertad, tal como aparece en una reproducción fotográfica nos enseña una mole imponente que sólo "está ahí", absolutamente desprovista de su valor emblemático. Junto a ella, la fotografía muestra un ser, Nolan, apenas destacado, neutro, insignificante, sin naturalidad. La conversión al lenguaje literario de esta toma fotográfica nos sugiere en el acto, el motivo de la devaluación de la cultura, entendida como un conjunto de signos en proceso de extinción. Esta devaluación va acompañada de la anulación de la persona, pues ahora sólo hay seres erráticos que parecen carecer de un lugar natural. Esto lo confirman otros momentos de la narración, cuando, en pleno desarrollo de la encuesta, el narrador se sustrae a la anécdota y a su complicidad problemática con la pesquisa misma. En esos instantes, el discurso del narrador nombra a los seres sólo por lo que son literalmente: criaturas que emiten un lenguaje casi incomprensible, de sentido inconexo o gratuito. Pese a la trivialidad de las observaciones hechas por los personajes comprometidos en el esfuerzo de elucidación, sus frases adquieren un matiz de misterio, pierden todo contacto con el ser que las emitió, quedan suspendidas, parceladas, autónomas. ¿De dónde viene, por quién está dicho determinado propósito? "La scène se fige", "le texte se fige", nos dice el narrador en su alejamiento agudo y consciente. El mundo aparece más que nunca como un decorado ante el cual se mueven mecánicamente los seres, decorado que hace resaltar la homogeneidad sin relieve alguno de sus actos. Estos momentos hacen presentir el fracaso total de la encuesta, reconocido en otros lugares del texto por el narrador; revelan el empecinamiento absurdo del investigador que debe cumplir escrupulosamente con la tarea que le ha encomendado una frondosa y peligrosa burocracia. Todo dinamismo desaparece, el lenguaje languidece. La fijación del mundo adquiere un valor generalizador.

Ingrid va rouvrir la porte et paraître sur le seuil, un plateau à la main; sa mère passer devant la fenêtre, se diriger vers le perron; son père poser sa pipe sur la table, tout à côté du livre...

Alors, la scène s'est figée: trois visages étrangers, sans expression particulière, sinon de quiétude retenue, pâles, très pâles dans la lumière stagnante, chacun vu sous un angle différent: de face, de trois quarts face, de profil; occupant chacun l'une des trois positions possibles par rapport à la pièce: extérieure, intérieure, mitoyenne; trois points sur une circonférence joignant portail, porte et fenêtre, qu'ils décriraient lentement au fil des jours, s'immobilisant à heures fixes, reproduisant une figure identique à quelque autre future ou passée, accompagnée d'un retour au thème initial.

(L'entretien est au point mort).

Trois points gravés entre les lignes horizontales avant la barre de mesure, renvoyant à un signe antérieur, symétrique.

Renvoyant da capo:

..... (pp. 39-40).

Puede decirse que estas secuencias corresponden, por efecto de contraste, a las elaboradas epifanías de la novela moderna. Sabemos que en este tipo de configuración, personajes, objetos, actos y gestos que hacen el tramado de una situación, desprenden, por su particular cohesión un sentido trascendente: motivaciones y metas secretas e ignoradas de los seres comprometidos en la inmediatez del acontecer, sentido que adquiere con frecuencia un carácter numinoso. En obras como *L'Échec de Nolan* se busca precisamente lo opuesto: hacer más obvia y más densa la literalidad del existir. Indicar explícitamente un tope que sería vano traspasar, ante el cual es preferible acomodarse.

Aumenta en esta novela, respecto de las anteriores, la capacidad del narrador de verter reflexiones sobre el espacio y los personajes. Relaciona incluso la impersonalidad de las existencias con diversos rasgos tipificadores de algunos grupos sociales. Son reflexiones discretas, dubitativas, sujetas a rectificación. El narrador se vigila y corrige. Reconoce escamoteos efectuados por él que afectan el plano temático o la disposición temporal. En su discurso, las líneas y perfiles del mundo-decorado alternan con instantes de madurez interpretativas excepcionales en la estructura del narrador tal como ella aparece en la narrativa francesa contemporánea. De todas maneras, ante el cúmulo de enigmas

que aparecen en la búsqueda, la trabazón y el bien supuesto de esas consideraciones permanecen en un estado fragmentario.

El narrador parece complacido de enseñar la estrategia de la encuesta; sus mecanismos de motivación, sondeo y persuasión. Los juegos de *valenti* aplicados a la encuesta nos ofrecen, a menudo, el fantasmal espectáculo de un individuo (investigador), que tras un primer movimiento de aproximación simpática, concluye por anular a su interlocutor, adoptando su lenguaje y sus actitudes. Otras veces, el narrador ironiza sobre el éxito de la encuesta, sobre el lenguaje del encuestador y los procedimientos que emplea para dar confianza a los interrogados. O bien, se muestra convencido del fracaso del intento, llevado a cabo sólo como un deber rutinario. Más interesante le resulta el espectáculo del "otro", al que analiza con curiosidad incontenible. Esboza incluso estudios de caracteres, rehusándose a considerar la sola dimensión policíaca del asunto. Parecen interesarle más las personas y sus quehaceres que la elucidación del enigma mismo. Así, desde un comienzo, la búsqueda avanza a tumbos; el lector es tempranamente advertido que lo obtenido en la pesquisa no tendrá mayor significación, que nada será definitivo.

Al ironizar sobre su morosidad descriptiva, el narrador señala el carácter arbitrario y maníaco de ésta, compensatorio de un permanente vacío temático y ontológico.

En el límite de su esfuerzo interpretativo, aparece ante el narrador el mundo del acecho y de la sospecha universal. La omnisciencia, virtual corolario de sus observaciones críticas, se retiene, y surge nuevamente en su discurso el "peut-être", que reintegra al narrador a su perspectiva de inseguridad frente a los datos suministrados por la realidad. La omnisciencia es una tentación diferida, una dimensión del conocimiento negada por una postura deliberada, una necesidad ideológica inherente a un mundo calidoscópico donde resultan válidos diferentes modos de aproximación categorizadores, todos arbitrarios y parciales.

Esta lucha entre omnisciencia y objetividad como alternativa para enfrentarse a un mundo, aparece condensada en las escasas páginas del informe cuarto. En ellas se revela un narrador personal que ha inmerso su yo en el de los otros seres. Luego, este narrador retoma el estricto punto de vista del investigador. Y quedará la duda de si ambos son entidades separadas o bien constituyen un solo narrador-personaje dotado de un poder inaudito de disociación y contemplación desengañada de sus propios actos, a la manera del Monsieur Teste de Paul Valéry y, en alguna medida, del "Marcel" de la *Recherche*.

Curiosamente, vemos como, en el primero de los informes, el narrador muestra su inquietud ante una zona del mundo que

parece escapar aún a la reificación general. No oculta su desazón ante la calidez que emana de la vida de familia, el entendimiento logrado entre los seres, por encima de la mera relación utilitaria, la plácida sencillez de sus vidas, la fuerza del paisaje, modelador de conductas. Descubre múltiples signos de vitalidad que superan la uniformidad establecida en el marco físico por el verano nórdico, con su noche clara que prolonga el día; uniformidad que él desearía encontrar también en el comportamiento. Como el mundo no se adapta totalmente a los cánones que enmarcan su visión, el narrador se defiende del desconcierto haciendo extensiva a aquella región su propia enajenación. Busca un punto de apoyo —una forma, de las muchas que ofrece el paisaje septentrional—, lo recrea, magnifica, desarrolla, en exclusivos primeros planos, revelando su *parti pris* de establecer relaciones geométricas, de simplificar la representación de la vida en el villorrio marginado del mundo de las aglomeraciones urbanas de donde él proviene. El terror que inexplicablemente le invade a ratos, ciertas formas hostiles que parecen acosarlo, el temor ante la agresión del “otro”, no nacen allí, están en él, vienen con él de otras regiones, condicionando su percepción y hasta su comprensión de cualquier otro espacio en el mundo. Su mejor defensa es, claro, la ironía, que extiende sobre todos los elementos singulares del lugar: dialectos, hábitos comunitarios, fecundidad, hospitalidad calma, hábitos determinados por el clima. La persistencia de esta intelección irónica, las descripciones y reflexiones concentradas sobre un hecho u objeto nimios, logra quizás hacer considerar la sencillez de ese modo de vida como algo sospechoso. Incluso, el narrador puede sugerirnos la caída futura de tan particular espacio en la reificación. Todo esto se opone al elogio del terruño hecho por el propio Jorgensen. Pero, a ratos, el narrador parece querer superar determinados estados de conciencia que delimitan su visión del mundo. Su discurso recrea, de perfil, los mitos ancestrales que aún guían la vida del grupo, los que, al ser vivificados, rompen el transcurso lineal del tiempo, los que concilian, a través de la fiesta de San Olaf, por ejemplo, órdenes temporales aparentemente irreductibles.

—(*Cherchant ses mots, les choisissant avec soin, son épouse reprenant place près du poêle, se remettant à son ouvrage, sa fille posant le livre sur ses genoux, l'ouvrant:*)
Ciel blanc, nuages immobiles cachant les crêtes... Lianes torses reliant les rives... Une fleur rouge entre deux eaux, dérivant par les méandres du fleuve. Flottant dans un bras mort... Eaux mortes...

—(*Tournant la page:*) Flottant inconscient... Mouve-

ments désordonnés, réflexes de survie... Combien longtemps? Je ne saurais le dire. Je m'étais évanoui... Peut-être ai-je rouvert un oeil, de loin en loin... Les arbres, immenses, autour de moi... Les herbes. Les orchidées orchidées aux fourches des basses branches (...). De grands oiseaux surgissent d'entre les feuilles, s'envolent à tire-d'aile au ras du marais. Cri sans écho... Ailes déployées dans le ciel blanc... Planant immobiles...

Irréelles. (...)

Battement d'ailes dans l'air frais, torpide —de l'autre côté des doubles vitres. Doublant les lignes du rivage les arbres en futaies drues, inertes. Vent nul. Pas un souffle d'air. Et les oiseaux, toujours, les grands oiseaux blancs animant seuls le silence (pp. 60-61).

Hemos hecho alusión, a propósito del modo en que se entrega el desarrollo de la encuesta, a que el narrador suele confundir sus propias imágenes del mundo con las propuestas por sus interlocutores. Un parco relato de éstos actúa como estímulo para que el narrador establezca todo tipo de asociaciones junto con realizar una personal elaboración de la experiencia ajena. Los discursos del narrador y de los interlocutores se van entremezclados paulatinamente. Y narrador e interlocutores parecen subordinarse completamente, en estas instancias de la novela, a la energía del lenguaje. Lo narrado se torna extraordinariamente denso. A través de paréntesis sucesivos, guiones abundantes, ritmos caudalosos, se van ordenando, en un mismo párrafo, las revelaciones existenciales del encuestado, las asociaciones del narrador que adopta la perspectiva del investigador y los ademanes del entrevistado y de su familia, estos últimos entregados por el narrador en su dimensión de *voyeur*. Narrador, interlocutor, Nolan, identidades todas del acto comunicativo que se funden en un solo discurso. Una vivencia inmediata, urgida, permite superar cualquier barrera existente entre los seres y establecer una especie de comunión. Fusión impersonal, claro está, pues los seres son anulados, sobrepasados por su propio lenguaje. Luego, se produce el distanciamiento; cada cual recupera su papel. De este modo, a lo largo de la obra, los planos de la representación y los actuantes que evolucionan en ella experimentan sucesivos e indefinidos procesos de torsión y distensión. A la lucha por aclarar un enigma se agrega aquella por la individualización; el conflicto entre un super yo prevaleciente y un yo que aflora sólo gracias a la evocación de una vivencia, pronto sofocada, pero que en su brevedad aparece con la intensidad propia de una situación-límite.

Otro ejemplo de indeterminación de identidad lo proporciona

la fusión del discurso de Nolan, tal como aparece en los "textos" que el investigador lleva siempre consigo —y que se refieren a experiencias representadas en las narraciones anteriores— y aquel del narrador, instalado en el punto focal del investigador. Primero, ambos discursos son distinguidos en la disposición de la página por un juego tipográfico de blancos y paréntesis, diferenciación pronto superada. La experiencia presente del investigador se funde con la del desaparecido agente, con un pasado ahora redivivo. Similares captaciones de un paisaje, similares suposiciones ante los misterios que esconde un espacio, idénticas sensaciones de acoso, malestar, alerta, letargo, son elementos que, a lo largo de la novela, nos permiten apreciar cómo la personalidad de Nolan cada vez más inmediata a nosotros, va llenando literalmente el hueco del fantasmal investigador.

Esta asunción de una personalidad es provocada intelectualmente por una necesidad de la intriga: dar una respuesta al enigma, y, efectivamente, por la fascinación creciente que el narrador experimenta ante Nolan y los hechos por él realizados. Poco a poco, Nolan, superada la irreversibilidad del tiempo y de la muerte, no sólo es objeto sino también posible sujeto de la pesquisa. Termina por resultar más real que la ambigua existencia del investigador y que los seres testigos supuestos de sus proezas.

Nolan, el enigmático, es un ser entre muchos. Las descripciones que de él se nos ofrecen bordean la caricatura. Nada relevante parece haber en su físico y conducta. Por lo demás, estas descripciones son fragmentarias, inconexas, virtualmente inexactas, como las que habitualmente damos de alguien. El agente actúa respetuoso o temeroso de la organización para la que trabaja. Sus desviaciones —*écarts*— conductuales aparecen aisladas y hundidas en el misterio. Misterio que, al mismo tiempo, acicatea la curiosidad de los otros y establece un límite. La reproducción de sus propósitos aportados por los testigos revelan a un Nolan cordial, sensible, reflexivo. Cualidades que textos tales como *Le Mise en Scène*, donde se recrea una de sus muchas experiencias, no sugieren en absoluto. Incluso, dentro de esta marcada aleatoriedad de perspectivas, el agente adquiere, por momentos, visos de héroe caído. Héroe en un espacio que exige de él la eficiencia burocrática y la aceptación y superación de los riesgos que entrañan sus misiones. El mismo tiempo de su vida, que nos restituyen los testigos, parece alejado y estancado, sin minucias ni sutiles relieves entregados; tiempo casi mítico, modelo al que se subordina el tiempo de los otros.

Los objetivos de sus misiones nunca son revelados. Ya hemos visto cómo los relatos anteriores muestran sólo la inserción problemática de un individuo en un espacio social que tiende a des-

personalizarlo; su grado de adaptación al mundo, la extrañeza y los movimientos de defensa que éste suele provocar. El individuo aparece como un desarraigado, ser apropiado por todas las organizaciones que se interesan en aprovechar —o en limitar— sus capacidades. Sus jefes omiten siempre enseñarle la verdadera naturaleza de sus actividades. Sólo le sugieren lo que le será útil para su supervivencia. El mundo en que él actuará es sometido por ellos a una distorsión previa. Y todo, porque al asumir su Yo, el personaje deja de ser un elemento utilitario. Puede salirse del juego y convertirse en un peligro para las organizaciones que se reparten el poder en el mundo, cualesquiera sean las diferencias entre ellas.

Todas estas consideraciones confirman la propiedad del hecho que en la narrativa francesa contemporánea el narrador personaje modelo sea justamente un agente. Características de éste son la búsqueda de un alto grado de objetividad en sus informes, la concepción del mundo como un espacio de acechanzas, su desconfianza y distanciamiento de los otros, la aceptación de que para un hecho mínimo son siempre posible varias hipótesis explicativas que es necesario considerar. En el mismo *Echec*, el narrador que adopta el punto de vista del investigador está incesantemente cuestionando las hipótesis de los testigos y aportando nuevas; efectuando anticipaciones muy fragmentarias que originan suspenso. El investigador, como cualquier detective, organiza la conversación de manera que el interlocutor se sienta obligado a proporcionar datos sobre los hechos que le interesan.

III. ESTRATO DEL MUNDO

La relación entre hombre y mundo aparece en la novela como pura virtualidad. La entrega de mundo realizada por el narrador acentúa el carácter precario de todo lo humano, el avance de la naturaleza y los objetos respecto de la disminuida persona que ha creído ejercer sobre ellos un dominio de uso y de razón. Así, por ejemplo, en la naturaleza de *La Mise en Scène* todo "menu péril" puede resultar mortal. El hombre está oprimido y solitario, en pugna constante con el ambiente para adquirir el derecho a una vida elemental, reducida prácticamente al ejercicio de una fisiología. Es un ser en retirada, acosado, dominado por un difuso miedo pánico y, como consecuencia de ello, por su deseo de retornar a la matriz protectora. Su misma conciencia de un peligro permanente motiva alucinaciones, conductas aberrantes, demuestra la imposibilidad de un equilibrio y una objetividad en la consideración de sí y de los otros.

El mundo está bajo los efectos de una efervescencia larvaria,

una violencia ciega y difusa. La aparición frecuente de reptiles, escorpiones, hormigas voraces; la jaqueca y el sudor permanentes que provocan en el que los padece la comprensión de la existencia como un fenómeno hecho de meras secreciones y viscosidades repulsivas; el sentido de las figuras rupestres; las extrañas apariciones de las jóvenes gemelas; el incensario, contemplado obsesivamente por Lassalle, posible arma utilizada por el asesino de Lessing, son todos objetos, situaciones, motivos recurrentes que atestiguan la existencia de esa violencia emanada de quién sabe dónde. La voracidad de las hormigas aparece como una figura de la violencia solapada presente en la sociedad de los hombres, ignorada o descuidada por las autoridades, con sus cultores y cómplices. Violencias que pueden denunciarse intensamente sólo en el circuito cerrado de la experiencia interior. El calor mismo aparece como un eficaz elemento alienador, capaz de llevar a los peores extravíos.

La recurrencia de las descripciones crepusculares, las que generalmente cierran los capítulos, nos insiste en señalar la amplitud y el misterio inabarcables del mundo; atributos concentrados en una zona limitada de éste: el macizo del Imlil. La naturaleza es uniforme en su opulencia y frialdad de formas, descubiertas desde la perspectiva del ciudadano en medio del aparente exotismo del norte africano.

Pero esa misma frialdad se convierte en espectáculo. El mundo se reduce a un vértigo de "images", de "décors de diorama", en sucesión interminable. O bien, son tomas, enfoques hechos con un refinado sentido de la composición, donde el juego de luz y sombra trata de ser simplificado mediante aproximaciones geométricas. La conciencia de estar vivo se da a través de la evidencia que el contemplador tiene de sus propias sensaciones fisiológicas y de la solidez o presencia inequívoca de los objetos manipulados o considerados a distancia.

Con estos elementos no hay intriga que pueda armarse. Sólo la determinación de circuitos recorridos por ciertos seres permutables e intrascendentes. Todo es "décor" que se capta y luego se esfuma, incluso el desorden introducido por el crimen. Y en un primer plano, la magra existencia de Lassalle, el individuo obsesionado por estímulos diversos, para quien dormir es sinónimo de sufrir, preocupado en grado sumo de su "emploi du temps", imprevisor, atrabiliario, sujeto a reacciones torpes y grotescas que señalan su indefensión, su situación de extraño en el mundo y de extraño a sí mismo. Pero este muñeco se rehace y supera cuando lo domina el interés profesional. En su labor de especialista, Lassalle disimula sus penurias, lucha, entrevé la aventura como una posibilidad de sobrepujamiento, de aportar efectos útiles a la

comunidad que la enmarca. La aventura nace del trabajo, pero pronto se revela ajena y opuesta a él. Por otra parte, ella se ve deformada o inhibida en su vuelo por las coacciones del medio y la inseguridad del que lo guarda. Permanece mentalmente posible, de hecho, aplazada.

El territorio colonial es presentado por el narrador tanto desde la perspectiva del europeo, que ve por todas partes acechanzas y misterios, como desde la suya propia, designándonos las cosas con familiaridad. Emplea frecuentemente el artículo definido, como determinativo nominal, lo que otorga un carácter de demostratividad y cercanía a lo enfocado; aspecto estilístico que actualiza el motivo de la uniformidad del mundo.

Gran parte del misterio o la ambigüedad que revisten los actos de los árabes, tienen su origen en las limitaciones de la comunicación lingüística. El narrador, que adopta aquí la perspectiva de Lassalle, debe esforzarse por reducir a un código comprensible todos los propósitos de los naturales del lugar, vertidos en una lengua desconocida. Se vale, para ello, de mecanismos de deducción y descarte, de la observación atenta de los gestos de los interlocutores que permiten inferir algunos sentidos posibles. Pero estas limitaciones aparecen, además, en los diálogos entre Lassalle y Ba Iken, el "alguacil" del Imlil. Diálogos hechos de lugares comunes sobre la lluvia y el buen tiempo, los problemas del trabajo y los comadreoos pueblerinos, cortesías, giros viciosos y exasperantes en torno a cualquier nimiedad; enigmas insinuados y pronto esfumados. En las conversaciones relativas a la muerte de la muchacha y a la desaparición de Lessing, se oponen siempre la curiosidad, a ratos ávida, de Lassalle y la indiferencia que el lector puede suponer calculada, de Ba Iken.

En general, el lenguaje se revela incapaz de expresar coherentemente la vida afectiva de los seres. Su función más completa es aquí la de servir de instrumento de medición y reproducción de las cosas.

De perfil, se revela también la invasión depredadora del blanco en los dominios del árabe. Este último aparece como un ser sin medias tintas, capaz de experimentar el odio más artero y la indulgencia extrema. Puede guardar los mayores secretos y se asombra fácilmente ante lo maravilloso del mundo. A la antipatía de Idder, siempre sorprendido en actitudes agresivas, blandiendo todo tipo de objetos potencialmente asesinos, alejando a los curiosos de su territorio, donde mantiene relaciones promiscuas y esclavizantes con la presunta hermana de la joven muerta, se oponen la calidez y las maneras pintorescas y serviciales de Ba Iken, el "factotum", y la intuición viva, el aplomo y la espontaneidad de Ichou, el muchacho guía de Lassalle, rasgos que contrastan con la torpeza y el tedio frecuente del geógrafo. Sin embargo, a me-

dida que se aproxima el término de la narración, éstos caracteres positivos se tornan cada vez más ambiguos. Lassalle propone una interpretación para los enigmas planteados por la muerte de Yamila y la desaparición de Lessing. Aquí, el candor de ambos árabes es experimentado por el lector como un modo de disimular verdades peligrosas. Tanta amabilidad no obedecería sino a un propósito establecido de antemano de borrar a la vista y al interés del blanco todo vestigio, toda preocupación concernientes al drama vivido en la región.

Para comprender el sentido del mundo como "*mise en scène*", podemos remitirnos, por ejemplo, a las observaciones contenidas en el diario de viaje de Lassalle. Le es imposible al geógrafo encontrar un justo medio para representar coherentemente los diversos aspectos de sus experiencias. Se mueve siempre entre la enumeración pura y el desborde delirante de ciertas obsesiones y asociaciones de su conciencia, como la imagen de la joven agonizante en el hospital. El concepto de persona está minimizado, los lazos que unen a los hombres aparecen flojos o disueltos. En su inseguridad, Lassalle acepta más los objetos que a la humanidad. De esta manera, se va escenificando la novela en su anterioridad; el conjunto de acontecimientos, desplazamientos, diálogos y situaciones que un relato presupone y, a la vez, enriquece. Se escenifica en la conciencia del *voyeur* un drama de sangre, intenso aunque fugaz, por sobre la permanente monotonía del mundo. Se dibuja el perfil de una aventura. Por el momento, el mundo es un escenario que no es propiamente telón de fondo, sino acontecimiento en sí. Dentro de él se muestran estados de cosas, situaciones, movimientos que podemos suponer sucesivos, sin articulaciones que permitan entregarle una mejor significación al conjunto. El espacio inicialmente en blanco de la conciencia del *voyeur* es colmado por una iluminación motivada por un *fait divers*. Luego todo vuelve al orden, sin afirmarse la verdad o la gratuidad de lo entrevisto. El retorno de Lassalle a Assameur, una vez concluida su misión, es también el retorno a un grado cero de la vida afectiva. Las solas exigencias de la convivencia han roto la curiosidad y la sospecha, sentimientos iniciadores de un mejor conocimiento de sí y de los otros. En Assameur, Lassalle compra un incensario. El mismo objeto con el que tal vez Idder mató a Lessing en un paso montañoso. ¿Exorcismo? ¿Símbolo? ¿Simple recuerdo turístico? Motivación adecuada, en todo caso, para la novela que algún día Lassalle u otro podrían, con los datos señalados, llevar a término. Lassalle vuelve al cuarto de donde antes partió. Cae la noche y no puede dormir. Su insomnio y sus reacciones nos remiten nuevamente al primer capítulo de la novela, estableciéndose así la circularidad del conjunto, historia reproducible, con variantes, siempre ambigua y decepcionan-

te, en lo concerniente al conocimiento entregado. Rasgo canónico de la producción novelesca francesa del último cuarto de siglo.

También en *Le Maintien de l'Ondre*, el mundo de la novela aparece como un decorado —“maquette”—, que no experimenta variaciones sustanciales. Su representación se establece por un proceso de generalización geométrica que abarca los inmuebles, la vida vegetal, el cielo, el mar. En el interior de esos elementos se percibe una vida indefinida, referida especialmente por formas verbales que evidencian la realización de actos cotidianos. La vibración de los objetos es, por ejemplo, una expresión metonímica de la actividad del hombre. La mirada del narrador establece los límites de un marco en cuyo interior se recrean proporciones y disposiciones de formas e, indiferenciadamente, la presencia del hombre y las cosas que ella produce. Estas cosas, entregadas en reiterados primeros planos, contribuyen a revelar la impersonalidad y la dureza, la indiferencia y hasta la suciedad que imperan en el mundo. Características que también constituyen una perfecta cortina para el crimen, que favorecen, al ahogar al individuo, la rutina del asesino. El presente del indicativo y las formas del artículo definido como determinativo predominante, nos indican la demostratividad, la inmediatez, casi la familiaridad con que el narrador enfrenta a menudo su contorno, rotas por efectos de indeterminación espacial consecutivos al juego de la rememoración.

El narrador muestra especial predilección por la descripción de paisajes rocosos y áridos, por la observación del flujo y reflujo oceánicos. Las extensiones, figuras, movimientos captados en estos paisajes parecen fascinarlo; prueba de ello es la persistencia en estas descripciones de un elaborado antropomorfismo metafórico. El narrador parece conservar así una deleitosa complicidad con los sectores de la naturaleza aún no reificada.

El espectáculo del cielo y el mar confundidos en una sola masa que desprende una molesta luz plateada sobre la ciudad son reiterados hasta el punto de constituir un leitmotiv en la obra. Metáfora de la uniformidad y del carácter inabarcable de las existencias, evidenciación de un vago determinismo, tales son algunas de las connotaciones de estas representaciones. La visión congestiva, el calor estival, originan torpeza mental, malestar, ansiedad, unidos a intuiciones de estados de soledad, agonía y muerte. Vuelve a aparecer aquí el motivo de la violencia subterránea que orienta nuestras vidas. Pareciera que el *voyeur* proyecta en la contemplación del cielo-mar su propia intuición sobre la precariedad de la vida en la urbe, que la luz viva y enceguedora que esa cortina natural filtra las refractará sobre la ciudad, imagen del desquite de la naturaleza sobre quienes creyeron ahorrarla entregándose a la celebración de lo utilitario.

En nuestro estudio del narrador aludimos a la autonomía monstruosa que adquieren los objetos en esta representación, a la enajenación de una conciencia que les presta vida y hasta poder de reflexión, a la desmembración de la persona en su propio campo de pertenencias. La conciencia de los seres no es ni siquiera solidaria del cuerpo que la alberga.

Estos seres viven encajonados entre los inmuebles y la masa opresiva del cielo-mar. La mirada del narrador divide el mundo en sectores estancos donde un individuo o un grupo pequeño hacen lo suyo, sin comunicación evidente entre sí. El carácter mecánico de sus gestos subraya la existencia de un distanciamiento permanente entre ellos, que torna ilusorio cualquier esfuerzo de aproximación, o bien sugiere la escisión entre su afectividad y el sentido y valor de sus actos. Estos rasgos de encierro, automatismo y aislamiento, caracterizan especialmente al sector de las clases medias. El narrador nos indica, en términos objetivos, la voluntad ilusoria de ser más, como elemento configurador de tantos actos de esas clases. El parecer se identifica con el ser. En un momento, la descripción del narrador se orienta en dos direcciones simultáneas: el gesto dice al personaje mientras su habla —que se desprende convencionalmente del tramado gestual y no inversamente— perfila elementos que podrían contribuir a aclarar los enigmas que interesan al lector. La mecanicidad afecta por igual a jefes y a subalternos, se identifica con la vida misma, incluso en situaciones tan inesperadas como un atentado. Abundan en la descripción de los personajes procedimientos propios del lenguaje del cine. La descomposición en secuencias de un movimiento fluido referido a aquéllos, los juegos de aceleración y *ralenti*, constituyen una retórica expresiva del carácter grotesco e irracional que reviste la mayoría de nuestros actos.

Le interesa al narrador describir la estatua de un oficial europeo, situada a la entrada del puerto, deteniéndose en la consideración del gesto marcial y agresivo de sus miembros. Pero los dedos no designan extensiones vírgenes y copiosas, peligros que acechan o riquezas que conquistar. Ahora muestran sólo bares, barracas, salas de juego. La reiteración de esta contemplación señala implícitamente el carácter venal y arbitrario de la empresa colonizadora, la degradación de la epopeya, la general irrisión de los valores que ordenan la vida en la urbe. La ciudad es una yuxtaposición de elementos europeos y nativos. Dos culturas, cuya arbitraria separación se hace notoria en la arquitectura, la disposición urbanística, la indumentaria y hasta en las actitudes. Por todas partes estalla la oposición entre la geometría y el arabesco, la esquematización y el abigarramiento, la sencillez homogénea y la individuación aparentemente anárquica. Una comunidad expandida se solaza en su conquista y se inquieta ya ante el

futuro. Otra, se repliega y libra escaramuzas, entregada a la esperanza. Los barrios árabes no son sino una complicada red de trincheras, donde el poder blanco es acatado exteriormente y minado por las vías del atentado o de la indiferencia solidaria. El narrador no puede abarcar las características que definen ambas culturas. Reconoce incluso, que cualquier intento descriptivo del mundo no europeo supondría una esquematización previa que distorsionaría su estudio.

Por otra parte, el estado general de cosas parece asegurarnos de la imposibilidad de la continuación prolongada del orden colonial. La ciudad vive en un estado de emergencia, seriamente afectada por una crisis económica y social. La buena voluntad de algunos blancos es anulada por el carácter de agresión que significa su mera presencia entre los árabes, agresión de la que la ubicación y el ademán de la estatua del oficial son figura. Hasta los árabes integrados por su educación u ocupación al mundo europeo parecen esconder, como el Ba Iken de la "*Mise en Scène*", arteras intenciones, difusas complicidades, bajo el parloteo y las gentilezas.

Sin embargo, por sobre la oposición de razas y culturas, todos los otros son potenciales enemigos del uno. Todos se acechan entre sí, victimarios y acosados, seres anónimos y detentadores del poder. La sospecha es una mácula que recubre a seres y objetos, efecto de la ambigüedad de sus motivaciones y movimientos, del valor relativo que el narrador concede a sus palabras y desplazamientos, al adoptar una multiplicidad de perspectivas para enfocar un mismo fenómeno, diáfano en apariencia. Nadie escapa a esta velada impugnación. Quien no es culpable hoy podrá serlo mañana. Semejante situación, hipertrofiada en la mente del acosado, puede explicar también su desconcertante docilidad. Es inútil luchar para vencer, en la pugna política en particular, en la vida en general. En un mundo parecido, ninguna conquista es estable.

A este respecto, el narrador efectúa un acucioso estudio de los desplazamientos verificados o hipotéticos de los seres, con el fin de detectar su grado de compromiso en los disturbios, su peligrosidad. Su punto de referencia es un "*emploi du temps*", que presume preestablecido e inherente a cada función social, válido por igual para agentes del orden y terroristas, irónicamente unidos en su peculiar rutina: golpear y cuidarse de no recibir el vuelto. Cualquier modificación en el rígido empleo del tiempo que la mecánica diaria de obligaciones y reciprocidades ha adscrito a los seres puede ser indicio de desorden, aventura, desencadenamiento de la peligrosa energía del azar. Toda ruptura de la rutina, por la inquietud que genera en quien la percibe, obliga al ser a revelar, aunque parcialmente, su visceralidad; miedo, rencores, de-

seos inicuos, fascinación ante la muerte. Al orden de las tres dimensiones del espacio se agrega otro: el difícil juego de violencias y treguas concertadas tácitamente entre agentes y violentistas. Y es orden también el aceptar como habituales las acechanzas y sobresaltos derivados de él, los hechos que, aislados, aparecen como absurdos y sangrientos, las más flagrantes transgresiones de la convivencia. Todo ello se ve favorecido por el comportamiento de los terroristas. Ellos agreden y se aproximan al núcleo del orden legal que acusa el golpe. Pero el movimiento supremo por la disputa del poder es indefinidamente diferido, prosiguiendo el juego con sucesivos repliegues, nuevas agresiones y compromisos de conveniencia. Por este camino, comprendemos que el acoso del personaje sin nombre llevado a cabo por dos violentistas, es una expresión metonímica del estado general de cosas. Incluso, el perseguido funcionario y el comandante de las fuerzas de orden se encuentran, a este respecto, en un mismo plano. Ambos son figuras de la impotencia, resuelta en generalizada indiferencia ante la resolución desesperada del grupo terrorista.

La organización a la que pertenecen los acosadores es un paradójal desafío al orden, en la medida que su pretensión ideológica la lleva a hacerse más celosa garante de éste. Sus miembros no pueden ser abiertamente atacados y reducidos, pues pertenecen a la misma raza blanca de los conquistadores, raza entendida en el contexto como sinónimo de casa. Representan la voluntad de poder enquistada en un poder nominal que se mueve en torno de una simbología superada por los hechos y envilecida por el hábito. Y si por una parte el cuerpo legal se opone a las prácticas y a los fines de la organización, por otra, favorecen indirectamente la eficacia represiva de ésta respecto de los árabes. El orden golpea al común enemigo sin ensuciarse las manos. Surge aquí el dilema de los jefes reconocidos, no resuelto en la novela: ¿aprovechar o rechazar un entendimiento con la organización en pro de la mantención del orden colonial?

Señalemos, para concluir estas observaciones sobre el mundo de la novela, que el conflicto está expuesto por el narrador con cierto esquematismo de antropólogo. No interesan a la larga las particularidades de esta lucha, su carácter de disputa colonial, la singularidad del territorio en que ella se libra. Son antes que nada, manifestaciones de acciones y reacciones humanas, esfuerzos por sobrepasar un estado de crisis, luchas por una supremacía, situaciones que pueden aparecer, con los mismos papeles básicos, en lugares apartados y de características políticas distintas.

El acoso, unidad temática principal de la novela, es llevado a cabo por individuos inmersos en la impersonalidad general. Sólo la conciencia del perseguido les presta relieve. En todo momento su función antecede al valor de su identidad; son seres inter-

cambiables. Sus actitudes no los singularizan en ningún instante. No se muestran urgidos, exhiben una calma calculada para desconcertar al perseguido. Se ven desenvueltos, indolentes, a veces casi ausentes, hasta aburridos. El temor y la entrega del perseguido nacerán precisamente de la distancia establecida entre su condición de antisociales y la naturalidad de que hacen gala, irrefutable testimonio de poderío.

El acosado enumera las acciones de sus perseguidores, señala incluso sus descuidos, conjetura y deduce. Se refuta sus hipótesis a sí mismo y de estas negaciones brotarán indefinidamente otras series de virtualidades. Es un ejercicio que sólo la situación global torna dramático, son reflexiones en el vacío que evidencian la soledad del personaje y su dificultad de asumir su **identidad**.

Este juego sutil es extremado hasta el punto que insinúa una curiosa inversión de papeles. Los victimarios son aparentemente cuerpos neutros que se benefician con la opacidad del mundo, no la desdeñan. La víctima empieza a convertirse en un desesperado antisocial por efecto de la lenta individuación que la angustia favorece, la cual no tiene cabida en semejante mundo. Pero este estado no será totalmente asumido por el acosado, quien tratará de reanudar sus lazos con el mundo, con sus virtuales victimarios incluso, prestándose al juego, aceptando, más tranquilo, que la finalidad del cerco no es conseguir su eliminación sino escarmentarlo, convencerlo acerca de quién es el más fuerte. Significativamente, el sentimiento de estar aislado del mundo, al iniciarse la crisis, revelará la identificación entre narrador y personaje. Poco a poco, casi por efecto de una fuerza de inercia, el acosado, como tal vez el comandante de la plaza, preferirá el camino de la complicidad.

Las referencias temporales nos son entregadas básicamente por los actos de los seres en el campo visual —presente o pasado— del narrador, mostrados en su regular reiteración periódica de objetos tales como los barcos, el gran faro del puerto con su cadencioso juego de luz y sombra, el gran reloj a la entrada del puerto, el revólver del acosado, el plano de la ciudad. Por momentos, se llega a un amplio grado en la elaboración de los hechos, produciéndose un notorio paralelismo entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración. Así, en la pormenorizada descripción de un lavado de manos, de la observación del cielo y del movimiento del mar; en la referencia de sensaciones y percepciones experimentadas por el narrador personaje en el momento de conducir el auto del comandante, en vísperas de un atentado que contra ellos se producirá.

No existe propiamente un desplazamiento temporal lineal o retrospectivo. Se trata más bien de un movimiento de vaivén, sin progresión nítida ni canalización definida. Sólo en los momentos

de mayor angustia o peligro para el acosado, el movimiento del mar o de un objeto cualquiera y el parloteo de los habitantes de la ciudad son entrevistados por éste con un relieve que otorga a cada rasgo anotado de ellos, la cualidad de absorber una parcela —irrecuperable— de tiempo. La transitoria superación de tal angustia provoca, por el contrario, la disminución y relajación de las referencias temporales. Esta superación va casi siempre acompañada por la iluminación intensa de un estado de cosas. La comprensión de una causalidad, tranquiliza al sujeto y debilita el sentido del tiempo entendido como energía que lo transporta, impotente, hacia una pronta muerte.

Se refiere al verano nórdico o a los parajes desérticos del norte de Africa, el narrador de *L'Échec de Nolan* insiste, por igual, en dos rasgos omnipresentes del mundo: la monocromía de los espacios y la claridad difusa y opresiva que los envuelve. Es un mundo sin sombras, casi sin individuación. Las fronteras mismas entre los países parecen no tener sentido, no cumplir función diferenciadora alguna. El mundo es convención, fijeza, uniformidad, descubierta esta última por el narrador, según su particular grado de enajenación, en tres tipos de existencia: la patriarcal (espacio de *La Mise en Scène*), la propia de la ciudad moderna en proceso de crecimiento indefinido (espacio de *Le Maintien de l'Ordre*), la inherente a la organización de la megalópolis (espacio de *Été Indien*). Curiosamente, la relación que el narrador hace del viaje por avión de Jorgensen tiene, a este respecto, un valor ejemplificador. El vuelo no es evasión ni aventura, sólo acentúa una sensación anterior a él de monotonía e inmovilidad. Es decir, el viaje por avión no hace sino intensificar la idea que ya se tiene de la insuficiencia del mundo y de las reacciones que dicha sensación provoca en una conciencia despierta.

Como ya resulta habitual en las novelas de Ollier, estas características del mundo son vertidas por el narrador mediante un juego continuo de alternancia de planos. El ser y el objeto en primer plano son descritos como si la pura confirmación de sus formas fuese a revelar algún dato interesante relativo a las andanzas del desaparecido Nolan o a los secretos que un personaje y su ambiente familiar pudieran esconder, tras una apariencia de cordialidad e impersonalidad. Luego, insertos en un enfoque panorámico, el ser y el objeto se diluyen en el "mundo ahí", recuperan su obviedad, su literalidad.

También éste es el mundo fragmentado en poderes paralelos. Unos son réplicas de otros: círculos cerrados con sus rituales distintivos. El individuo medio realiza sus actividades desplazándose a menudo, sin darse cuenta, de un área de poder a otra. El mundo está dividido en zonas de influencias repartidas por acuerdos tácitos. Allí operan las "agencias", burocracias que se com-

plementan y se enquistan unas en otras, todas manejando por igual, según sus conveniencias, los códigos añejos y la ley del más fuerte. Se trata, antes que nada, de mantener un cierto equilibrio, de acentuar predominios relativos. Incluso, este juego de subentendidos tolera la insubordinación de los funcionarios, dentro de ciertos márgenes. En términos estrictos, nadie manda a nadie. Pero, todos los interesados en beneficiarse, activa o parasitariamente, del poder, se esfuerzan por defender una forma, una ilusión de jerarquía. Si alguien rompe demasiado ostensiblemente las tácitas reglas del juego, corre peligro de muerte. Y una vez muerto, el hombre preocupa más que cuando vivo por la misma exigencia del orden. La investigación de la muerte de un funcionario le permite a sus empleadores inmediatos captar o descartar la existencia de nuevos elementos perturbadores que no parecen haber aceptado aún las leyes de la difícil convivencia. La exigencia del orden hace que un ser entre muchos otros que se le asemejan, adquiera, por un tiempo, relieves paradigmáticos; llene y dirija la vida de otros seres. Sus menores caprichos, sus actos gratuitos del pasado se convierten en objeto de detallado análisis. Es lo que sucede con Nolan.

En un mundo así, la situación más común que define las relaciones entre los seres es la acechanza. Declarada, en los habitantes de las grandes ciudades, o en germinación, en los moradores de los espacios periféricos. Y la acechanza se ve favorecida por la misma uniformidad del mundo. En el segundo informe, el narrador nos habla de la presencia constante ante la casa de Jäger, de dos pescadores, los que despliegan variados recursos en pos de una pesca insignificante. No ocultan su falta de prisa; evidencia en paciencia y apatía, y se trasladan en un vehículo que nos resulta familiar. ¿Pérez y Marietti, de vuelta a las andadas? puede ser.

La noción de orden está sometida a la más completa relatividad. El agente del orden lo es de *un* orden, entre varios posibles. El enemigo del orden resulta ser defensor de otro, vigente en determinado lugar del mundo o bien oculto en la clandestinidad. Un mismo personaje adopta diversas máscaras según las circunstancias. Los principios son un ornamento, las conveniencias y la codicia enorme. En un mundo de generalizado pragmatismo, todos juegan tratando de acumular el mayor número de puntos.

En otra dimensión, la relatividad aparece también en la determinación de los espacios. Las localidades que recorre el presunto Lassalle —Nolan de *La Mise en Scène* están designadas con sus nombres autóctonos. En el segundo informe de *L'Échec de Nolan*, correlativo a la materia de esa primera novela, la designación se hace en el lenguaje del colonizador, provocando confusión y extrañeza. Más aun, la inmensidad de los áridos parajes

descritos por el narrador de *La Mise en Scène*, que adopta, como vimos, el punto de vista de Lassalle, contrasta con la pequeñez relativa del mismo lugar, tal como es mostrado por el narrador de *L'Echec*.

A todos estos rasgos del mundo sólo podría oponerse la vitalidad que parece emanar del espacio noruego. Vitalidad condensada en la fiesta de San Olaf, conformada por un equilibrio de actitudes sociales que remiten tanto a los valores ancestrales como al influjo de la sociedad de consumo. En abigarrada representación, se nos entrega un cuadro de la juventud de esos parajes, con su baraúnda y su alegre desorden afectivo; una discusión interminable entre Jorgensen y el investigador acerca de los misterios de Nolan y de los textos que se atribuyen, a través de la cual se configura, sorprendentemente, una estética abreviada del arte de novelar. Por último, un juego de insinuaciones eróticas, deslizamientos, roces, que culminarán con la relación sexual entre el investigador y la hija de Jorgensen, cuya presencia se ha ido paulatinamente revelando como objeto de la atención del encuestador.

Seducción, goce y separación sin conflicto son instancias recurrentes en tres de los cuatro informes que constituyen la novela. El erotismo aparece siempre como un valor de compensación del fracaso, del desaliento, de la precariedad de existencias y valores, de la imposibilidad de establecer mejores vínculos entre las personas. Un refugio hecho de sensaciones exasperadas.

La progresión del acto amoroso es referida por la situación, uso o desplazamiento aparente de los objetos dentro del campo visual del investigador. Su ubicación respecto de los cuerpos entrelazados informa sobre ellos. Los cuerpos son formas agregadas indiferenciadamente a las del ambiente de la seducción. Un primer plano destaca fragmentos de esos cuerpos unidos, en una panorámica posterior, a los fragmentos del mundo. Sus movimientos son referidos también indirectamente, por los juegos de luz y sombra en las superficies de las cosas, destacados y elaborados por el discurso del narrador, por la designación de una proliferación de formas aprehendidas en sinuosos recorridos de la mirada, por palpaciones que nos enseñan la inmediatez de contornos sedosos, mullidos, porosos, duros, piel de mujer, cojines, baldosas. El desorden provocado por el frenesí del acto aparece encubierto por estos tipos de nominación que sugieren al lector un juego de insinuaciones y sustracciones sin tiempo ni límites. El hechizo de este lenguaje es roto por la misma nominación referida a un objeto que encierra, ahora, un contenido propio, un valor emblemático e irónico respecto del acto sexual. Un grabado, por ejemplo, donde se ve a una bella muchacha víctima de King Kong.

Estas situaciones son entregadas siempre con un particular sen-

tido de la composición. En el informe tercero se suceden la presentación de los elementos básicos: espacio natural, seductor y seducidas (dos hermanas); la preparación —acicate de la hora crepuscular en la disposición anímica del grupo, insinuaciones y entrega de las partes, juego del velo; el estímulo dramático—caminata junto a un desfiladero profundo, ideas de muerte, afirmación instintiva de la existencia por medio de la reproducción; escamoteo de elementos de transición entre las secuencias, hasta que seductor y seducidas se confunden en una vertiginosa complicidad.

Pero dentro del erotismo aparece también la sospecha. Las jóvenes pueden ser instrumentos utilizados para satisfacer, distraer y alejar al intruso. Cualesquiera sean las reservas del narrador, en *L'Échec de Nolan* el erotismo es complaciente; en *La Mise en Scène*, perseguido y castigado. Y aunque estos devaneos no sean sino un sueño —interpretación favorecida por la relatividad del discurso del narrador—, sobrepuesto a una realidad que defrauda, cuyos secretos quizá una cortina de tentaciones contribuyen a ocultar, no es menos cierto que constituyen un curioso desquite que el investigador se toma por la muerte de Lessing, asesinado presumiblemente por el padre de las gemelas, y por las penalidades e incertidumbres vividas por Lassalle - Nolan. A menos que el investigador sea el propio Nolan...

Como en las novelas anteriores, el lenguaje del narrador se eleva a excepcionales niveles de abstracción y pertinencia para designar lo inestable, lo fugaz, lo desmesurado y lo molecular. Alternan en este esfuerzo el lenguaje científico y la metáfora continua. Se trata, como siempre, de establecer geometrías, categorías; de buscar a través del acto de la nominación una afirmación de sí, una tranquilidad relativa respecto del lugar del Yo que habla en el mundo. Ese Yo puja por distinguir sensorialmente su inscripción en el medio, por hacer resaltar las formas de un ambiente cultural frente a las del ambiente natural. Incluso, dentro de la homogeneidad más abrumadora de un espacio, el narrador se empeña en encontrar signos distintivos, relieves, jerarquías. Notable resulta, por ejemplo, el establecimiento de un correlato lingüístico para el acendrado cromatismo de una partitura de Grieg, ejecutada en la novela por una hija de Jorgensen. Esfuerzo que, en conjunto, debería desembocar en una plenitud interpretativa indefinidamente escamoteada al lector, diluida con espíritu lúdico.

IV. LA NOVELA EN LA NOVELA

Interesa destacar que en *L'Échec de Nolan* a través de la encuesta misma, el diálogo, las memoraciones de los entrevistados, las

reflexiones en torno a los informes de Nolan manejados por el encuestador y presentados a los que deberían contribuir a aclarar el enigma, se va realizando una mimesis del proceso creativo de una novela. Esto resulta particularmente explícito en la escena de la San Olaf, Jorgensen y el investigador discuten la organización de los informes. El noruego se siente interesado y algo molesto por ciertas particularidades de ellos. Emite una serie de juicios que terminan por tipificar tanto al lector medio como al creador conformista. Distingue "forma y contenido", se incomoda ante la narración objetival, la desarticulación de la historia, de los diálogos y del tiempo; recalca la arbitrariedad de un relato que parece definido *a priori*, las digresiones y descripciones que parecen no cumplir ninguna función, no llevar a parte alguna. Hay que hacer notar que en el discurso de Jorgensen aparecen paréntesis intercalados, que encierran las objeciones y correcciones del narrador respecto de esa interpretación. El narrador ironiza retomando los mismos términos empleados por el noruego; niega sin fundamentar. De esta manera el diálogo se convierte en una parábola de los problemas de la creación literaria; sus dificultades técnicas y su capacidad de representar adecuadamente la singularidad profunda de un estado de cosas vigente en el espacio real.

Vemos entonces que el relato aparece sutilmente estratificado: encuesta, fenomenología del narrador y de los personajes, mimetismo progresivo entre el narrador básico y el personaje desaparecido objeto de la encuesta, dificultades del proceso de elucidación policíaca que corren paralelas a las dificultades inherentes al proceso de organización de una novela. El presente perpetuo, el empleo del montaje y de la corriente de conciencia son medios que permiten acentuar el desarrollo de un juego de espejos donde la aventura policíaca y la aventura estética terminan por resultar mimesis la una de la otra. Ejemplo contemporáneo del "*roman qui ne se fait jamais*", tal como lo definió Gide medio siglo atrás. Calificación que puede hacerse extensiva, por lo demás, a los tres textos anteriores de Ollier. El propio narrador de *L'Échec de Nolan*, se refiere al acontecer de esas obras definiéndolo como "*faits de couverture*", meras aproximaciones, máscara o superchería. El verdadero "dossier" de Nolan es sustraído al lector, la verdadera y acabada novela queda como suspendida, encerrada en el terreno de lo posible. Y la interrogante queda, claro, sin respuesta. En el tercer informe se señala incluso la existencia de otros "*rappports*", otras aventuras de Nolan; se sugiere la evidencia de una proliferación de textos, de un discurso desatado, de discursos potencialmente intercambiables y complementarios que terminarían por destruir las escasas certidumbres rescatadas por la investigación. Puede afirmarse, además, que existe cierta

complacencia de parte del narrador en mostrar la falacia del intento elucidatorio y del texto que lo representa, dada la posición ideológica dentro de la que él se mueve y que condena necesariamente todo esfuerzo gnoseológico al fracaso. Provisionalmente, el lector adoptará un punto de vista que le satisfaga, será una suerte de narrador ulterior que trabaja con un material dado, por el placer de confirmar o recomponer una construcción lingüística y una hipótesis ontológica. Su empeño le permitirá concluir lo que aparece como fragmentario o bien robustecerá la evidencia de un fracaso, de una caída que exceden el marco del solo discurso, de la sola anécdota y se proyectan inquietantemente sobre el espacio extraliterario.

La búsqueda y la decepción de Nolan son la búsqueda y la decepción de la rehabilitación del concepto de persona. La novela es el instrumento de esa aventura, producida en un estado de exaltación intelectual, cuando todo puede suceder, cuando algo trascendente puede revelarse a través del fluir de las palabras. También *L'Échec* recrea el mito del viajero en busca del origen, la aventura de Telémaco o de Edipo que concluye aquí con la destrucción aparente de la condición del viajero-investigador y de la posibilidad sorprendente de la identificación progresiva y total entre éste y el enigmático objeto de sus desvelos: Nolan. A menos que sea el propio Nolan quien emprenda el descubrimiento de sí mismo... Al fin y al cabo, su cuerpo no ha sido recuperado. Tal sería el corolario de una obra que multiplica los juegos intertextuales consiguiendo con ello un grado significativo de apertura interpretativa.

V. LEYES DE ESTRUCTURA

Puede afirmarse, vistos los estrechos vínculos que se establecen entre las distintas narraciones de Ollier, que el conjunto de las ficciones se estructura en torno a la oscilación, elevada al rango de ley de existencia. En *La Mise en Scène*, oscilación entre la ilusión gnoseológica y el hermetismo del mundo que no provee necesarios puntos de referencia para una adecuada o siquiera parcial comprensión de éste. En *L'Échec de Nolan*, oscilación nunca resuelta de un ser entre un estado de reificación y otro de individuación, conflicto discernible ya en la primera de las novelas nombradas. En *Le Maintien de l'Ordre*, quizá la más lograda de las tres novelas, oscilación entre el peligro y la calma, la rebelión y el cansancio, la resolución y la indecisión del acosado; la impersonalidad y la fantasmal subjetividad del mundo mostrado; el ruido y el silencio urbano, entendidos como proyección del drama individual y, especialmente, el flujo y reflujo oceánicos,

movimientos de bonanza o de preludio a la borrasca, que parecen hacer eco a los esfuerzos del acosado por reconstruir y comprender la situación en que está comprometido, al tiempo que experimenta los sobresaltos propios del acoso. Por último, anotemos el carácter intelectualista del acoso, su suspensión en la virtualidad y, por otra parte, los escasos arrebatos del acosado y de los individuos comprometidos en la lucha que revelan la posibilidad de una mayor visceralidad existencial.

CONCLUSIÓN

A través de las obras comentadas, la narración objetival ha aparecido como el único medio de expresar un estado de sociedad donde la fragmentación, el relativismo y el equívoco en torno a nociones ayer convencionalmente aceptadas han alcanzado un desarrollo pánico. Es también un medio de contener el necesario estallido del lenguaje, incapaz de expresar con coherencia toda la maraña de signos que fulguran, se imbrican y desaparecen en el mundo. El narrador no posee elementos que le permitan domar y superar esa realidad; más bien se adhiere a ella, se disuelve en ella, a ratos parece comprenderla, y su discurso traduce esas intermitencias.

Las novelas de Ollier nos muestran una culminación posible del motivo de la indeterminación de la identidad. Los personajes de *Nolan* corresponden, en cierto sentido, a los lectores varios que pueden dar diversas interpretaciones a los enigmas de la búsqueda, así como ellos, personajes de ficción, entregan diversas interpretaciones y retratos de las hazañas y los rasgos del hombre desaparecido. Culminación también de la ambigüedad temática. Muchos sentidos se superponen, permaneciendo "ahí", sin resolución. El lector tal vez descubra un determinado sistema de preferencias del narrador observador. La relación más insignificante siempre sugiere algo, pues ese "mundo ahí" no es un mundo necesariamente inocente, como lo hemos visto en los estudios de las tres novelas. En todo caso, no descubriremos en las cosas un efecto, un resultado, no obtendremos el reposo que sigue al análisis estimado satisfactorio: sólo formularemos una pregunta, o varias, acerca de ellas.

¿Adónde puede llegar una construcción hecha de sucesivas negaciones? Queda únicamente la posibilidad de un goce estético presente y literal; una satisfacción nacida de la victoria sobre una restricción formal que el creador se impone a sí mismo; la aceptación incondicional casi de un discurso elíptico que expresa la intensidad y la exigencia de una impotencia, a la espera, quizás, de una nueva convención ontológica, de un nuevo y poderoso ciclo de formas apenas hoy adivinadas. Puede que ya se haya

dicho, pero consideraciones de este orden nos llevan a proponer que el *nouveau roman* en sus grandes rasgos no es sino el equivalente narrativo de la aventura poética vivida casi un siglo atrás por Stéphane Mallarmé.

Los procedimientos ya estructuralistas del creador del *Coup de dés* y, con mayor razón, los de un *nouveau romancier*, suponen un distanciamiento nihilista respecto de la cultura inmediata o legada, el reconocimiento de la ilusión de profundizar y proponer una totalidad y la consolución en una suerte de sobrepujamiento formal. La escrupulosidad excesiva del creador, la insistencia en la iluminación del detalle, fragmento perdido en el espacio, son, al parecer, compensaciones logradas ante la carencia de un sistema gnoseológico satisfactorio. Se trata de operar una refutación de lo real, patética a menudo en Mallarmé, entre humorística y dramática en el caso del narrador contemporáneo, según el ejemplo provisto por el *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert. O bien se acepta aquel legado cultural, pero sólo para mostrar su arbitrariedad y para convertirlo en fárrago, materia de exquisiteces, lugares comunes e incoherencias abismantes, tal como se presenta, por ejemplo, el ciclo narrativo de Samuel Beckett.