

Acerca de la narrativa francesa más reciente

Ramón Suárez Mardones

Ex-Profesor del Departamento de Lingüística
Universidad de Chile

ABSTRACT

With a panoramic study, information about the basic characteristics of a literature which is almost unknown in Chile; the French novel from 1970 to 1990, is offered to the general reading public. This is presented by a systematic comparison with the immediately preceding generation, and by contrasts and analogies the basic outlines of the period are described.

Si entrevistamos, y lo hemos hecho, a grupo de alumnos de alguna Facultad universitaria donde se enseña Literatura, acerca de los clásicos de la prosa francesa del siglo XX, más precisamente aquellos cuya vigencia es aún indiscutida, la respuesta se da al unísono: Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Ahora, si abrimos los suplementos literarios de los diarios capitalinos, encontraremos referencias –y laudatorias– a Marguerite Yourcenar y a Marguerite Duras. Se trata, como se ve, de cuatro escritores nacidos en los primeros años de este siglo; pertenecientes todos, hecho un corte generacional, a la generación de 1938. ¿Y la narrativa francesa desarrollada a partir de 1953, durante una veintena de años, conocida por el equívoco nombre de *nouveau roman*? Completamente olvidada, si es que no desconocida por las generaciones más jóvenes de lectores en nuestro país. ¿Y la narrativa más reciente, que empieza a desarrollarse en el decenio de 1970 y sigue hasta nuestros días? Completamente ignorada, a no ser por un pequeño grupo de habitués de la Librería Francesa, quienes gustan de estar al día en lo que a lectura de Premios Literarios franceses respecta.

Hablar, en lo inmediato, aquí, de esta última generación, es invitar a los fantasmas a corporizarse. Y, para que resalten mejor las cualidades de los nuevos –o no tan nuevos– narradores, confrontan su obra con la de otros fantasmas: los que algún día fueron los discutidos autores del *nouveau roman*. Previo a ello, algunas notas sobre lo ya adquirido: las características de la novela llamada tradicional. Después de este estudio global, reflexiones sobre los narradores más destacados de las más recientes promociones de escritores franceses. Demás está decir que los nombres obedecen a una selección personal, susceptible de modificaciones por parte de toda persona convertida en eventual lector del período que nos ocupará.

Consideraremos, pues, en una primera parte, el estudio panorámico de la situación presente de la novela en Francia a través de los puntos siguientes: i) Narrador y Visión de Mundo, ii) Narrador y Naturaleza del Mundo, iii) Narrador y Personaje, iv) Narrador y Espacio, v) Narrador e Historia.

I. NARRADOR Y VISIÓN DE MUNDO

Es para nosotros un hecho establecido en la historia literaria la ubicación del narrador tradicional por encima del mundo novelesco, su tendencia a dar cuenta en forma más que parcial, en algunos casos total, de la realidad. El grado extremo de esta situación del narrador es la adquisición, por parte de éste, de la omnisciencia épica: *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes* de Honore de Balzac. De ésto, nace un acuerdo tácito entre autor y lector. La historia narrada, por intrincada que sea, es aceptada como verosímil, pues el narrador, con mano segura, pasea a su lector por el pasado, presente y hasta por el futuro de sus personajes, afirmando y esclareciendo motivaciones y causalidades. Historia verosímil tanto en el caso de la "crónica de 1830", como la llamó su autor, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, como en el caso, pasmoso y delirante, de *L'Homme qui rit* de Victor Hugo.

Con el *nouveau roman*, el narrador deja de ser una figura digna de fe. Pierde categóricamente la dimensión vertical de su perspectiva, toda trascendencia, con lo cual una visión se instala, *ipso facto*, por un período de la evolución literaria francesa. El narrador no es ni portador ni poseedor del conocimiento del mundo presentado. Se limita a los hechos dados ante sí, no conoce los antecedentes, no supone siquiera adonde esos hechos conducirán. Su posición es la de un *cameraman*; su campo visual, el de un lente fotográfico. Su conocimiento no es sino lo que se está desarrollando en el instante preciso de la captación: razones de este tipo explican que el narrador del *nouveau roman* no puede adentrarse en la intimidad de los personajes; le está vedado. Solo tiene ante sí los contornos del mundo, la presencia de un espacio con ciertos objetos que él puede censar, catalogar. El resto es fabulación gratuita. Buenos ejemplos de todo esto

son *La jalousie* y *La maison de rendez-vous* de Alain Robbe-Grillet. Con un margen mayor de hipótesis narrativas y de enriquecimiento relativo del mundo: *La mise en scène* de Claude Ollier y *La modification* de Michel Butor. En breves palabras, se trata, en este período de la novela francesa, de olvidar deliberadamente los atractivos y las necesidades de la *mimesis*, castigada por excesiva y engañosa, por ilusoria, ante un mundo que, honestamente, es demasiado estrecho para ella.

La novela francesa posterior al *nouveau roman*, o sea la de los escritores más recientes, se sitúa en una línea media entre lo propio del relato tradicional y lo característico del relato experimental francés. También prescinde de la omnisciencia que caracteriza al narrador decimonónico, pero conoce y practica una sabiduría relativa, suficiente como para situar, explicar sucintamente el juego de motivaciones y causalidades en una historia dada; hace incluso de la parquedad explicativa una constante, trátase de *Voyage de nocces* de Patrick Modiano o de *La place* de Annie Ernaux. Variante, y no contradicción de esto, es la explicación infinita, que no agota, después de mucho discurrir, el qué y el por qué de un hecho, del conjunto de hechos de un relato: *Femmes* y *Le coeur absolu* de Philippe Sollers, *Désert* de Le Clézio, los propios cuentos de este autor, reunidos en *Mondo, La ronde, Printemps et autres saisons*. ¿Por qué no es contradicción? Porque al final de ambas modalidades explicativas, el narrador acepta con humildad que la complejidad o la maravilla del mundo sensible son tan grandes que su discurso esclarecedor siempre tocará algunas zonas del fenómeno, no logrando nunca encerrarlo en categorías lingüísticas. Este reconocimiento de lo fragmentario como unidad narrativa ya se encuentra en el *nouveau roman*. Una diferencia es que ese trozo aislado del mundo se convierte, magnificado, en el centro de la consideración del narrador cameraman, con exclusión de otros datos. Los novelistas más recientes, en cambio, pacientemente, van uniendo los fragmentos que su mirada descubre, de un hecho complejo, hasta urdir una visión que entrega sentido suficiente sobre el mismo. Sentido suficiente quiere decir aquí, ni más ni menos que restitución de la vivencia común del narrador quien, por dos decenios, estuvo preso en un mundo cuyas claves había completamente perdido, o no le interesaban.

Los nuevos narradores franceses aceptan que se puede conocer la realidad en sus íntimos detalles. En lo ínfimo exterior o interior, del personaje, del propio narrador personaje, encuentran un punto de partida para ir abriendo, gradualmente, el panorama de la representación. Irlo abriendo, que no es sinónimo necesariamente de profundizarlo con la galanura del narrador balzaciano. Por buscar referencias, este sentido del espacio susceptible de ser representado y la prudente profundidad a la que llegan están más cerca de la agudeza discreta de un Maupassant que de los trazos gruesos y definitivos que dan en sus obras los colosos franceses del siglo pasado.

Por otra parte, estos nuevos narradores sí se atreven a conjeturar, sino a anticipar. De dos modos, a lo menos: por los giros lingüísticos propios del caso, en *Le chercheur d'or* de *Le Clézio*; por la estructuración misma de la obra. Procedimientos de montaje permiten conocer, en un primer momento, escenas que, en un transcurrir lineal deberían corresponder al fin de la historia. Así sucede en *La place* de Annie Ernaux que empieza *in extremas res*; en *Une femme* de la misma autora y, de un modo más sutil, en numerosos textos de Patrick Modiano.

Parquedad explicativa o explicación infinita, el narrador, por fin, emite juicios nuevamente sobre acontecimientos y personajes, asegurada por la capacidad, que le es devuelta de anticipar, de conjeturar sobre todo. Habilidad usada con discreción, con cierto sentido del misterio, lo que facilita desenlaces a veces sorprendidos: *La ronde de nuit*, *La rue des boutiques*, *Quartier perdu*. *Dimanches d'août* de Modiano. El estilo usado en ambos casos es torrencial –Philippe Sollers–, lírico y enumerativo –Le Clézio–, aleatorio y lírico –Patrick Modiano–, maniqueo, lleno de agudezas –Annie Ernaux–.

II. NARRADOR Y NATURALEZA DEL MUNDO

En lo relativo a las relaciones entre el narrador y la naturaleza del mundo, es sabido que, en otro momento de la evolución literaria, la gran preocupación del narrador consistía en presentar una realidad categorizada y cerrada, en cuanto tal. Testimonio de esto son las numerosas *escenas*, los *estudios*, términos que encontramos en la clasificación hecha por su autor de los textos que componen la *Comédie Humaine*; los *casos* de los hermanos Goncourt y del mismo Flaubert; las *fisiologías* de Zola. Todo ello obligaba al narrador a preocuparse acendradamente del contenido de la obra más que de la organización exclusiva de los recursos técnicos y lingüísticos.

Para el *nouveau roman*, los fragmentos, las hipótesis, son más importantes que la realidad categorizada. La representación orgánica del mundo se torna imposible. El experimentalismo de la forma, en esa narrativa, tiene su secreto fundamento en que, el multiplicar los asedios, los puntos de vista sobre un sector del mundo, podrá aproximarse a su misterio, pues se trata de un mundo que ha logrado un alto grado de hermeticidad. ¿Qué descubre el *nouveau roman* en el intento?. Un interior donde las relaciones humanas se han reificado, donde las cosas mismas proliferan y son más fuertes, en presencia, que las hasta ayer personas; donde la sociedad es una maquinaria de movimiento regular y eficaz. Sin especiales pasiones, se trata de un mundo neutro y confortable, donde todo grito se ahoga o no es escuchado.

El arte de narrar se convierte, por todo ello, en una empresa audaz, dificultosa. Si al narrador decimonónico le sobraban proyectos en su carpeta, al narrador del *nouveau roman* le parece que nada hay en el mundo

lo suficientemente significativo para ser contado. Una solución es insistir en una temática: la del empleo personal y colectivo del tiempo en *L'emploi du temps*, *La modification* y *Degrés* de Michel Butor; la de la búsqueda de sí en *Le maintien de l'ordre*, *Eté indien* y *L'éche de Nolan* de Claude Ollier; temática variada y multiplicada en sus potencialidades significativas gracias al tecnicismo formal. A pesar de todo, los narradores vacilan, dejan abierto el texto a todas las interpretaciones que, con los datos suministrados, pueda armar el lector, llevan a finales decepcionantes, en cuanto son reconocimiento de una impotencia cognitiva y de la chatura de lo circundante.

Si la realidad, en esas novelas, está desintegrada es por el hecho que las relaciones humanas perdieron significación, la anécdota en la ficción pasa a ser un objeto más; la novela, un pedazo de lenguaje o una masa de lenguaje para agregar al montón, como lo expresará un soldado en *La route de Flandre* de Claude Simon.

El arte más reciente de novelar francés reinicia un comentario, interrumpido por casi veinte años de experimentalismo seductor, confesémoslo. La palabra del narrador deja de ser meramente señalizadora. El narrador lucha por recuperar la fe en lo narrado, lo que significa recuperar cierta fe en el mundo. Los escritores recorren una actitud de respuestas, en esta confrontación yo y mundo, que van desde una matizada declaración de fracaso –Patrick Modiano–; matizada, pues algo o mucho se ha rescatado en una búsqueda concluída, hasta el hedonismo vitalista de Philippe Sollers, quien arroja a su narrador personaje al gran mundo social y al gran mundo de las sensaciones exultantes o perversas. Actitudes polares, acompañadas por la captación distanciada y crítica que hace Annie Ernaux de las máscaras del mundo, sin condenarlo, hay que hacer notar, y por la franca fuga que asumen los héroes de Le Clézio, evasión de cuño romántico, entregada en un lenguaje de parecido metal, a veces castigada por un sector dominante del cuerpo social: así sucede en casi todos los textos de *La ronde*, uno de los mejores libros de cuentos franceses de los últimos quince años. Ya no podemos decir que el narrador no conoce suficientemente el mundo. Sí lo conoce, pero oculta, escamotea, es selectivo en la presentación de éste, en la consideración de los personajes que se mueven en él. Lo más importante quizá es que estos nuevos narradores buscan los intersticios y los espacios a los que dichas fisuras abren para iluminar por dentro, parte de esta armazón monolítica contra la cual lucharon, la cual condenaron los narradores del período anterior. Espacios que hablan de crimen y persecución, de tortura y delación, de cambios de identidad en pro de la sobrevivencia; de sordas luchas individuales y finalmente en pro de un más adecuado modo de vivir, el que no siempre responde a las expectativas en él cifradas; de un erotismo que lo invade todo, sustancia pegajosa que aproxima, en la promiscuidad, a los seres menos compatibles entre sí. Y, frente a todo ello, una nueva, pero entre-

gada de una manera deliberadamente ingenua, ansia de infinitud. Releyendo estas líneas podemos captar cómo, asordadamente, se pueden caracterizar las obras novelescas respectivas de Modiano, Annie Ernaux, de Philippe Sollers posterior a 1980, y de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Características dominante de cada uno de ellos, pero también colectivas, lo que configura realmente una generación literaria.

III. NARRADOR Y PERSONAJE

En lo que concierne la relación entre narrador y personajes, sabemos que, en el marco de la novela tradicional, el narrador era capaz de establecer una verdadera ficha de identidad del personaje, con sus parientes próximos y lejanos, su situación social presente, los antecedentes de ésta y sus perspectivas a futuro; la representación completa y cabal de su físico y apariencias ante el mundo y la no menos absoluta representación de su vida interior. Un carácter o un temperamento, según los casos, quedaba de relieve en el tramado del acontecer. El narrador podía, además, justificar las acciones de los personajes en el transcurso del acto; ser juez, incluso más y mejor que los magistrados eventuales de la ficción —como lo vemos en *Le Rouge et le noir* de Sendhal y en *L'envers de l'histoire contemporaine* de Balzac.

Con el *nouveau roman*, a menudo no conocemos el nombre de los personajes, ni siquiera el del personaje principal. O bien, el narrador nos presenta una profusión de nombres, vértigo que termina por confundir o maravillar, según los casos; una manera de recrear el motivo tan característico de esta novela de la indeterminación de la identidad. *L'inquisiteur* de Robert Pinget, y el estudio estereofónico de Michel Butor, *6.810.000 litres d'eau par seconde*, son ejemplos acabados de ello. Por otra parte, el narrador nada dice del carácter de la figura, de su pasado, del tipo de relaciones que mantiene con otros personajes dentro de la anécdota. El aspecto físico, los ademanes, las sensaciones, los sentimientos que él experimenta están entregados como a regañadientes por el narrador. Se trata de darle al personaje un encuadre mínimamente humano, no más; en cualquier momento, él puede hundirse en las zonas inferiores de la jerarquía biológica —como es la norma en las novelas de Nathalie Sarraute. Más que una persona, el personaje es una clave gramatical. Las relaciones que estas figuras mantienen entre sí son tan arbitrarias como las cambiantes perspectivas con que el narrador las considera, tratando o de extraer algo más de ellos o de confirmar su inanidad existencial. Son, en general, personajes chatos, estáticos, viviendo en un grado rudimentario de existencia.

Los narradores más recientes se interesan nuevamente en el acto de resaltar nombres y condiciones, en apuntar al menos un rasgo de carácter dominante en cada personaje; en devolverle una consistencia, un cierto dinamismo. Hasta cierta contradicción enriquecedora de la personalidad.

Ante el semi-hermetismo del mundo y las amenazas de éste. los nuevos personajes viven, de distinta forma, un proceso de reivindicación. Reclamo de la libertad individual, al disponer de un tiempo y de los movimientos posibles dentro de ese tiempo. De volver a conocer el amor por el prójimo, por la creación (novelística de Le Clézio), sentimientos frenados en el laberinto anterior. De saber disponer de su individualidad y afirmarla contra modas, señales y terrorismos intelectuales y políticos, no sin antes haberlos desenmascarado (novelística de Sollers). De descubrir el valor de la memoria como elemento alimentador y renovador de existencias (novelísticas de Annie Ernaux y Patrick Modiano). Del sentido de la vida como una búsqueda permanente, que descubre su nutriente precisamente a través de la búsqueda misma, cualquiera sea el resultado final (novelística de Modiano).

IV. NARRADOR Y ESPACIO

Esto nos lleva a reconsiderar un aspecto del análisis ya sugerido, la relación entre narrador y espacio. ¿Pues, en qué espacio se dan esta sucesivas frustraciones y renascencias?

En el *nouveau roman*, el espacio es limitado pero presentado con minucia hasta obsesiva. El objeto hipertrofiado introduce, en medio de lo cotidiano, una irrealidad imprevista, una alucinación demasiado presente como para obviarla en el análisis. Pero, de un momento a otro esta ilusión desaparece y volvemos a otra dimensión o a otro estado del acontecer, igualmente imprevisto: el caso de *Dans le labyrinthe*, la opresiva novela de Alain Robbe-Grillet. Que lo objetivo se transforme en fantasmagoría es fenómeno recurrente en estas obras: el lavado de manos descomunal, en *Le maintien de l'ordre* de Claude Ollier, una gota de agua a punto de caer de un grifo, en *La route de Flandre* de Claude Simon, los seres revestidos de caparazones, élitros, antenas y otras pesadillas bestiales, en *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute, sin olvidar la más famosa fantasmagoría del período: el milpiés de *La Jalousie* de Robbe-Grillet. En un espacio así, reificado, rarificado, hostil, ¿qué posibilidad de libertad queda a los personajes?

Los novelistas recientes recuperan, pueden decirse así, el espacio. Las condiciones sociales, la topografía, la religión, la división del trabajo, el esquivar el trabajo, son algunas de las muchas jerarquías de las que se valen para reordenar el mundo novelesco. Y los narradores describen, con predilección por un aspecto: erotismo (Sollers); lirismo del acto cotidiano, del objeto cotidiano devuelto al hombre (Le Clézio); aspectos para un análisis sociológico (Annie Ernaux); espejeos entre el pasado y el presente (Modiano). Y, digámoslo, todos estos narradores conservan más de alguna reminiscencia del período de escritura del *nouveau roman*: cierta fijación de la mirada en un objeto, cierto recurso a innovaciones técnicas, arduas en el tiempo del *nouveau roman*, más fluidas y simplificadas ahora.

V. NARRADOR E HISTORIA

Llegamos así al punto final de este primer análisis del asunto. La relación entre narrador e historia.

En el *nouveau roman* la historia no es propiamente íntegra. Lo que interesa es un fenómeno, el tedio por ejemplo, representado en sí mismo, en el aquí y en el ahora.

Si del tedio se trata, los nuevos narradores mostrarán a sus personajes luchando dentro del mundo del tedio. De este modo, vemos al narrador de Modiano avanzando dificultosamente entre evidencias nuevas y el canto de sirena de las fijaciones del pasado. A la narradora de Annie Ernaux acometiendo la verbalización de una saga familiar. Al narrador de Philippe Sollers hurgando, y no indistintamente, entre el sector del mundo que encierra las perversiones y el otro sector, abierto a la trascendencia. Al narrador de Le Clézio con sus personajes juveniles, enigmáticos, que se van convirtiendo en emblemas de una actitud colectiva propuesta para ser asumida: actitud de libertad en los límites que no ofenden la libertad del prójimo.

La ambición mayor del *nouveau roman*, en el terreno de la relación entre narrador e historia, fue la de hacer coincidir el tiempo de la escritura con el de la lectura: que el lector deje de lado la anécdota y centre su atención en la figura del narrador; haga surgir la extrañeza, la enajenación de éste, sus combates contra la materia lingüística para dar forma a un texto. Verdadero solipsismo narrativo.

En cambio, los narradores de los últimos dos decenios invitan deliberadamente al lector a unirse a él, para rastrear un mundo nunca totalmente conocido pero de recorrido apasionante. En este punto, es necesario hacer resaltar la importancia que adquiere la dimensión autobiográfica en la novela nueva francesa. A través del decorado provisto por la vida colectiva, una vida individual adquiere un espesor que apunta hacia un destino; destino que da a esa vida el sentimiento de haber asumido, o de estar en vía de hacerlo, una experiencia caracterizada por su unidad, toda contradicción vencida. No es coincidencia que todas las novelas de Philippe Sollers del decenio de 1980, que todas las de Annie Ernaux, y una abundante cantidad de relatos de Patrick Modiano contengan la estructura, tan apta para vivir este acontecer, del narrador-personaje en primera persona. La autobiografía hace, de un modo u otro, la crónica de una época, pone en evidencia las mitologías que la atraviesan. Aquellas que van del delirio destructor a la pasividad nostálgica expresadas temáticamente en los puntos extremos que llevan de los inicios de la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación subsiguiente al estado rigurosamente actual de la nación francesa. Por otra parte, estructural y temáticamente, la autobiografía se enriquece cuando el individuo viaja hacia su infancia para encontrar allí, en el umbral de lo inconsciente, la explicación de su

ser actual, de sus odios, deseos, ansias, de sus fantasmas. La autobiografía es historia y exorcismo (Annie Ernaux), o puzzle que no hay que reconstruir, pues siempre hay vacíos, sombras, imbricaciones no resueltas de lo pasado en lo presente. Lo más nítido que se rescata es la historia de los primeros pasos en la vida, dentro de determinado círculo social, con la amenaza constante, cual un bajo continuo, de la ausencia y el olvido (Patrick Modiano).

En este punto, quiero destacar una obra publicada y premiada en 1991: *Les champs d'honneur* de Juan Rouaud, editada por Minuit. Una vez más, tras Annie Ernaux, la epopeya familiar, contada en tono menor. La relación sabrosa de los *petits faits* de la vida en provincia, acompañada por un hálito, inesperado, de violencia: una treintena de páginas que recrean emotivamente episodios de la guerra de 1914 y el destino de varios miembros del grupo familiar, diversamente comprometidos en ella. Con ironía y con ternura, con escepticismo sonriente que hace lugar a la creencia, con una técnica refinada puesta al servicio del lector, el texto, también narrado en primera persona, nos recuerda que *campos del honor* son, por convención, los de la guerra, pero también aquellos donde se repite, incansablemente, el ciclo vital de siembra y cosecha; el ciclo de las vidas que siembran con abnegación, con devoción, con miedo, con obsesiones, con lágrimas, con odio, confiados en la solemnidad de las primicias que vendrán; solemnidad de las primicias mismas y del enriquecimiento y superación vitales que ellas traen consigo.

Hablemos ahora, a manera de recapitulación, de cuatro escritores que destacan nítidamente en la creación novelesca de los años 1970-1990, y a los que, de paso, en la sección anterior del estudio, hemos aludido.

PHILIPPE SOLLERS reúne en su obra lo esencial de la experimentación narrativa del siglo actual: multiplicidad de los puntos de vista narrativos, irrupción de todos los niveles de lenguaje urbano y rural en la ficción, sintaxis dislocada, narrador que no logra, a partir de una teoría o de un sistema *a priori* establecidos, organizar las infinitas capas que conforman lo real, personajes de contornos imprecisos o simples presencias, inmóviles en un mundo de objetos que devoran lo propio de lo humano. Pero Sollers orienta todo este tumulto de lenguaje, después de 1980, hacia una muy clásica función utilitaria. Tantos juegos esconden una trampa. Y emprende la denuncia de un Eros enfermo, de un mundo sometido al diablo y al instinto de muerte. Invitación a reconsiderar lo real, practicando una apertura, aún en un modo irónico, para que redescubramos el sentimiento de lo divino, nuestro enraizamiento cultural y cristiano, una jerarquía necesaria que se oponga, en las relaciones humanas, a los poderes maléficos de las metrópolis de hoy.

Por su parte, LE CLEZIO insiste en que la vida no puede bastarse de lo maravilloso, dentro de esas mismas relaciones humanas, los signos que vienen de lo desconocido. Es ese maravilloso vivir el que provee un

conocimiento más estable del lugar que ocupa cada uno en el mundo, y no los sistemas racionantes. La maravilla, además, hace feliz la vida cotidiana. Todo nihilismo, todo escepticismo son expulsados de este territorio novelesco. De un modo modesto, tímido, vuelve la idea multiseccular del individuo en proceso de realización a lo largo de la historia contada. Pero los puntos de referencia de éste ya no son económicos o sociales; son más íntimos, ligados al motivo de la búsqueda de una creciente armonía entre ser y universo. Si Sollers propone un enraizamiento cultural, Le Clézio nos muestra la posibilidad de un enraizamiento conductual. El ciclo novelesco sabe del dolor, de ciertos fracasos de los personajes lanzados en búsqueda de esa realización. Sin embargo, la impresión de conjunto es la de una obra moderadamente optimista, inquebrantable en la celebración de lo cotidiano y lo mediano —que no es incompatible con el conocimiento de prodigios antes reservados a príncipes descarriados o piadosos.

El ciclo de ANNIE ERNAUX supone una reflexión previa sobre el acto de memorizar. ¿Cómo organizar una sucesión de hechos a partir de una existencia que parece negar la sucesión, que es pálida, neutra, deslavada? El impecable esfuerzo de la escritura-narradora deshiela los bloques de rutina, les da una continuidad. Si ella vacila, luego, un poco, es al preguntarse sobre el alcance de su empeño memorístico; literatura demasiado íntima y despojada, al mismo tiempo. El resultado de todo es la energía de un estilo único en su sencillez, en su búsqueda incisiva y espontánea de causas y motivaciones, determinismos e intento de subversión en la vida de la mujer de este tiempo.

PATRICK MODIANO captó muy joven la necesidad de recuperar al personaje y al mundo, dentro del contexto literario francés. Escogió su terreno: lo vulgar y los misterios que, paradójicamente, se desprenden de esa misma trivialidad. Sus personajes conforman toda una galería de seres marginales, desclasados, errantes. El narrador descubre, en el origen de esa marginalidad, una secesión entre el individuo y su comunidad de origen: familia, raza. Dicha secesión, el esfuerzo del narrador por investigar y aclarar, el empeño del personaje en esconderlo todo o casi, contribuyen a intensificar, en peculiar interrelación, el misterio.

Siguiendo la pista de esos seres, el narrador nos hace recorrer la loca topografía de París. El abstracto laberinto de la *nueva novela* tiene nombre, latitud, un peso real. Definámoslo como policial o existencial, este modo de novelar está también fundado sobre hechos históricos dolorosos: la Ocupación, el anti-semitismo en Francia y cuanto todo ello implica. De novela en novela, una excursión se precisa, de una periferia urbana a otra periferia, de cabaret en cabaret, de fiesta a fiesta, de turbia alcoba a otra tanto más turbia. El narrador interroga, quiere ver claro, ayudarnos a ver claro. Tres decenios después, la Ocupación encuentra su gran recreador. La búsqueda de sí, del padre, del lugar ameno, del amor compartido son

algunos de los motivos de esta melodía cerpuscular, esta sombría pero tranquila elección argumental de Modiano.

Y el autor reencuentra a Sollers, Le Clézio, Annie Ernaux en este punto: los perseguidos y desclasados se transforman en seres que conllevan una parte de claridad que niega el espectro, un núcleo íntimo de energía y de fidelidad a una tradición que les permite sobrevivir, francesa, europea, hebrea, árabe también.

Para concluir, digamos que si hubo una tiranía de la forma, en el contexto narrativo francés, entre 1950 y 1970, la que sucedió a una tiranía del testimonio, entre 1930 y 1950, nos encontramos ahora con un redescubrimiento del mundo, de la necesidad de nombrar, de recensar, de conceptualizar. Un equilibrio, si se quiere, entre forma y sentido. Esta novela reciente recibe la triple alimentación, para gestarse, del existencialismo, de la *nueva novela* y de la ineludible obra proustiana. Con todo ello, otros renuevos pueblan, de tiempo ha, el espacio literario en Francia.