

## UNA EXPERIENCIA NARRATIVA RECIENTE: MAURICE ROCHE

*Ramón Suárez*

Nacido en 1929, Maurice Roche ha publicado en Seuil libros como *Compact* (1966), *Circus* (1972) y *Codex* (1974), del primero de los cuales ofreceremos aquí el estudio. Al parecer, la relación de Roche con el grupo Tel Quel es muy estrecha: *Compact* es introducido por un verdadero panegírico a cargo de Philippe Sollers.

Desde el punto de vista de la fábula, *Compact* es un fragmento de la historia de un personaje, "encarnación efímera de un pasaje entre la vida y la muerte" según Nadeau<sup>1</sup>, personaje que responde apenas al nombre de tal. Está ciego, en cama, insomne, con un absceso en su mejilla derecha y otros males, como el *Malone* de Samuel Beckett (1951). Su piel de próximo cadáver es solicitada por un médico japonés, coleccionista de tatuajes, incluso de la piel de los quemados en Hiroshima. Todo sucede en Mnemópolis, ciudad mítica forjada por la conciencia del personaje, ubicada en realidad "en pleno centro de París", ciudad obliterada en beneficio de la primera.

Encontramos en el libro diecinueve divisiones, ordenación que a muchos puede parecer ilusoria, espejismo de una lectura. Dentro de ellas se producen diversas voces. Para analizarlas, seguiremos libremente el esquema de lectura propuesto por Philippe Sollers, en el prefacio:

Relato	Persona	Tiempo
hipotético	<i>tu, vous</i>	futuro, condicional
hablado	<i>il</i> ("japonés")	presente
narrativo	<i>je, on, nous</i>	presente / imperfecto
descriptivo (modulación de la narración)	impersonal	imperfecto; presente

<sup>1</sup>Maurice Nadeau. *La novela francesa después de la guerra*. Editorial Tiempo Nuevo, 1971, pp. 156-157.

*La narración impersonal* se verifica, como se ha dicho, en imperfecto y en presente. Predomina en ella la descripción: de un amanecer interrumpido por *On*, de un tañer de campanas y relojes, de un interior oriental, de una puesta en escena oriental, de una mujer de apariencias míticas y también devaluada de un paisaje urbano nocturno, una foto, una ciudad arrasada.

La narración es predominantemente objetal, entregada en estilo modalizante. Se entregan precisiones que son negadas luego, para concluir en un cuestionamiento de lo afirmado anteriormente. Se pone en relieve, como sucede en las novelas de Sollers, a *elle*: ¿criatura?, ¿objeto?, ¿dolor? Nunca ella es aprehendida totalmente. Se ofrecen también propósitos varios, vueltos inteligibles por su intercalación dentro de los cursos de otras voces, con los que se les asocia. Se reproducen lugares comunes, se discurre sobre técnicas de impresión, fenómenos científicos, catástrofes atómicas. Las figuras que aparecen aquí como los lugares son extraños, inciertos. Se alude a estados de ánimo, sin referentes precisos, y se ironiza sobre un escrito que puede ser el que tiene ante sí el lector:

“EN PROFONDEUR PAGE NOIRE A TROIS DIMENSIONS EVIDÉE PAR ARTIFICES OPTIQUES - POUR TYPOGRAPHIE SPATIALE D'UN POÈME FUTURISTE ET DÉMODÉ”

escrito que también puede ser una metáfora del espacio de una conciencia donde se inscriben heterogéneos pensamientos.

*El narrador en tercera persona* corresponde precisamente al médico japonés. En un tiempo presente constante, su lenguaje es un pintoresco remedo de francés. Sus propósitos, su obsequiosidad, su humildad fingida lo tornan, a menudo, caricaturesco. El parece tomar con ligereza la agonía del paciente. Le interesan más los tatuajes de éste. Sus palabras, recortes de diario introducidos en su discurso y que hacen las veces de caracterizadores, lo muestran ávido y meticuloso en su labor macabra. La muerte, para él, es una rutina que el médico trata, con su arte, de volver grata. Es obseso, y rector de una confradía con motivaciones semejantes. Los seres son objetos cuya sola piel vale, en cuanto elemento de colección. Una piel bellamente tatuada es para él una “obra maestra”. Es también obseso respecto del dinero, defecto sublimado en, disfrazado de generosidad. Sus palabras están teñidas de un constante humor negro:

“*Voilà pourquoi, tout en souhaitant la mort d'honorable ami, il peut lui verser misérable pension-le second tiersjusq'a épuisement...*”

Todo el tratamiento al que somete al enfermo está subordinado a la preservación del tatuaje. Y en su labor, tiene un “secretario” dócil que le acompaña, con perversiones que no esconde y que son alegremente descritas por el narrador-médico. Este secretario manipula una grabadora que registra, entre muchas otras cosas, la “historia” del enfermo. A medida que se desenvuelve el texto, se va revelando el contenido de la cinta, suerte de Biblioteca de Babel condensada y grabada: multiplicidad de códigos culturales que son objeto de irrisión.

El discurso de este narrador introduce a otro personaje: una vecina que no cree en el doctor, que se muestra hostil hacia él. El narrador en primera persona (*Je*) la precisará mejor: es una americana de lengua franca y provocativa. Frente a ellos, el japonés despliega grotesca, progresivamente su saber. Sus palabras relamidas no alcanzan a ocultar cierta agresividad latente que parece propia de su ser.

*El narrador en segunda persona (tu/vous)* se expresa en futuro y, más exactamente *vous*, en condicional. Dirigiéndose al personaje —no— necesariamente —es una especie de Super Yo. Advierte sobre la disminución de los signos vitales, no sin paradojas: “Tu perdras le sommeil au fur que tu perdras la vue”. Es sentencioso. Efectúa preguntas, a la manera del coro griego, sobre los desafíos que el enfermo debe enfrentar: el descubrir, por ejemplo, qué es la vida en medio del dolor. Expone una anomia— que lo es en relación a los “otros” que son nada. Lo patológico es vida, lo es ausencia. Y el narrador hace que el personaje tome conciencia de todo ello. Es también implacable: “Mais tu ne dormiras pas”. Pinta las limitaciones del enfermo, acentúa sobre su condición de solitario, su falta de dominio sobre la naturaleza, extranjera. A ratos, su tono es incluso amenazante; apunta sobre lo ineluctable del estado del enfermo. Al dirigirse a él nos dice los sufrimientos del personaje —que pueden también ser aquellos del lector; consecuencia de la ambigüedad del vocativo. Además, retoma constantemente el hilo de lo dejado de decir por el personaje narrador. Cuando habla de la “noche”, puede estarse refiriendo indistintamente a la noche del exterior o a aquella de la ceguera.

Este narrador advierte también sobre lo ilusorio de la motivación del enfermo: ser conciencia viva, fundar un mundo en ella, encontrar un equilibrio aunque sea crepuscular. Insiste en que lo logrado por el personaje es aleatorio, y no es la marca que recibirá de muerto anónimo, en la nada, en el silencio. Enfrenta al personaje con su palabra, hace ver lo problemático de la permanencia de la significación de ésta, la posibilidad que sólo queden dentro del mundo sonidos vacíos, pronto olvidados, confundidos. Cuestiona incluso la capacidad del enfermo para retener y comprender, ironiza sobre su remedo de identidad. Le

hace ver la muerte como algo propio y de extraño a él, pues el personaje es y no es al mismo tiempo, es cuerpo, sin nombre. Y el ciego quizá puede salvarse, encarnándose en otro ser, en el mundo que es Nada, de la cual parece hacer la apología:

“Médamothi, par exemple, sera pour toi l'endroit revé: tu y attendras la mort, composant de cette quelque chose dont le début et la fin coïncident, se déclenchant a perpétuité dans des espaces nuls...”

La fisiología intensa desplegada en otros lugares de la narración, perteneciente al enfermo, es negada. “La vie n'est là que pour mémoire” se dice en un fondo negro de la página. La frase resume la situación del personaje: todo acto es falaz, el pensamiento es salvación hipotética mientras llega el momento límite.

El *vous*, que aparece en la página 113, podría dirigirse más directamente al lector. Adivina la probable identificación de éste con el personaje, el deseo del lector de tornar inteligible al discurso polifónico por las vías tradicionales, en una palabra de salvar al personaje. Después, *vous* diríase adopta un término medio: está entre la apelación al personaje y aquella al lector. Se introduce el tópico “*Quis pulvis est. Vous* induce terror sobre la muerte, imagina la reacción del personaje: retornar a la posición fetal en una imposible matriz. Deseo de evasión frustrado por la evidencia de la cercanía del instante fatal. Se opone a lo expuesto por *Je/on/nous* sobre la muerte, entendida no como evaporación sino como tránsito. Como hipótesis, *vous* sugiere la defensa contra la muerte en el cultivo del arte, y sugiere que el personaje busca y encuentra un nombre para sí, una continuidad. La máscara del padre lo acompañará en su tumba, el agonizante se sentirá formando parte de una línea de vida, será una generación dentro de otras. Buscará traspasar su pensamiento a la máscara, revivir a ésta por medio del pensamiento, sólo en él. Pensamiento y existencia tenderán a convertirse en sinónimos. Tal como lo dice el epígrafe de *Drame* de Sollers: “Le sang qui baigne le coeur est pensée”. Pero el crítico puede afirmar que, al fin y al cabo, todo esto son suposiciones.

La noción de hablante básico es problemática en esta novela. El relato propiamente tal es llevado por tres pronombres personales, *je, on, nous*, supuestamente pertenecientes a un mismo emisor. Los fragmentos, donde se combinan estos narradores, no dejan de tener semejanza con la escritura automática superrealista, con sus connotaciones de misterio y enigma, humor inofensivo o negro. El paso de un pronombre a otro se verifica sin transiciones. Siempre es el mismo enfermo quien profiere su(s) discurso(s).

Este insiste en dar información de sus sensaciones, las que le permiten tener una aproximación mental de su entorno. Por momentos,

estas sensaciones son riquísimas, y la percepción del mundo por parte del ciego adquiere un evidente sesgo impresionista.

El personaje narrador tiene plena conciencia de sus malestares, de su dolor, de las causas de estos. Muestra lo inevitable de dicho dolor, su acción lenta y cruel sobre su cuerpo disminuido. Hace, además, referencias precisas a su espacio inmediato. Entrega precisiones sobre los mapas clavados en el muro del cuarto. El los conoce bien; ubicarse en ellos es como ubicarse en el mundo exterior. Con todo, su memoria es más bien errática; entrega mundo a medida que las representaciones vienen a la conciencia, sin organización temporal. Descubre, dentro de este modo narrativo, contradicciones en el espacio y en el ser: “On se sent de plus en plus étriqué à mesure que le monde s’élargit”. Por momentos, su divagación genera combinaciones insólitas de palabras, términos raros, onomatopeyas:

“Je sentais que cette callimyche me faisait lambder de l’y grec”.

Expresa el personaje narrador deseos básicos de hambre y de fatiga; de recorrer el mundo exterior. En sus ensoñaciones muestra una conducta extraña, gestos sin razón. Su idea del exterior hace pensar en algo abigarrado —“barrio chino”— luego deshace toda posibilidad de existencia en esa dimensión del mundo.

Tiene el recuerdo preciso de una sesión de música, con especificación de notas, valores, alteraciones, matices, tiempo, silencios, letra. Más adelante, en un vértigo creativo, agrega acordes y efectos instrumentales diversos. Su cultura implica, pues, un conocimiento minucioso del lenguaje musical occidental, oriental, —como también de latín, japonés, inglés, italiano, alemán, polinésico, español, portugués. Su discurso es como un receptáculo donde se encuentran y depositan los códigos más variados del mundo exterior. A los idiomas, hay que agregar la heráldica y las numerosas reminiscencias literarias: *La Chanson de Roland*, Villon, Rabelais, Michaux, Pitágoras, Pascal; las jintanjáforas, los *calembours*, las invenciones, las citas de epigramas orientales, la asunción breve y locuaz de otras personalidades: Homero, Tutankamón, Don Enrique el Navegante. Diversos episodios, tiempos, rostros de la historia aparecen también entremezclados. Se suceden las fórmulas einstenianas, los propósitos de Nelson, del general Custer, de Richelieu en una verdadera euforia verbal.

Por otra parte, el personaje narrador insinúa un desdoblamiento, se observa en sus funciones respiratorias, pensante, circulatoria. Su fisiología recreada relevantemente hace pensar en las danzas macabras medievales; ella cubre lo que debería ser el mundo exterior; es un sustituto, ante la imposibilidad de que éste sea representado.

Como se ha insinuado, estudiando otras voces de esta novela, el enfermo busca *su* identidad, hurga en el pasado, examina sus percepciones presentes; busca llenar el cuerpo de "cualquiera" en el difícil mundo exterior. El es todos y nadie, al mismo tiempo. Lo pasado y lo presente se dan para él en una sola dimensión.

"J'étais seul a présent et je cherchais ce nom —immémorial— qui sitôt exprimé —une seule fois— s'effacat, s'évanouit, un nom a jamais perdu dans la nuit des temps".

Es difícil hacer resaltar un nombre perdido entre los signos de muchas escrituras, de muchos alfabetos.

Promediando el libro, el personaje desea concluir su *rapport*, lo cual es imposible. La existencia es palabra, que sólo enmudecerá con la muerte del agonizante. La historia permanece abierta. Y promediando el libro, además, enuncia él inequívocamente sus motivaciones:

"...J'étais une sorte d'archéologue, de spéléologue de poche (mes fouilles profondes!) —la mise en boîte ("de omni re scibili et quibusdam aliis") de ce monde en conserve s'agitant a faire un inventaire détaillé de sa mémoire avant que de la perdre á jamais"

Hay en esta actitud una irrisión que recae sobre el enfermo y sobre el mundo, acompañada de un simultáneo esfuerzo de valoración de sí, por contradictorio que parezca. Recuerda en ello a los hablantes de "*L'Inquisiteur* de Pinget (1962) y de *Histoire* de Simon, esta última publicada un año después de *Compact*.

El sufrimiento disminuye la intensidad de las captaciones; las embrolla, las diluye. Triste compensación es una mujer de plástico inflable —para *On*— y la mujer americana —para *Je*— de movimientos imaginados como lascivos. Los discursos de *On* y *Je* se encabalgan, produciéndose una fantasía erótica hecha de una multiplicidad de formas y estímulos, desembocando en el vacío.

El personaje, con sus carencias, parece ser una alegría de la humanidad. Nos muestra un resto de la vida en estado doloroso, tortuoso, sin sueño y sin vista, entregado como está a todos los fantasmas del pasado, de su conciencia y de su inconsciente. En esos fantasmas se aloja toda una mitología hecha de culturas, ciudades, deseos, imágenes diversas. Mnemópolis es la reunión heterogénea, en un espacio mítico, de todos aquellos elementos. Y en la perspectiva del ciego, la ciudad mítica está hecha ante todo de sensaciones. Como los personajes de Beckett, éste es un ser nostálgico de luz, deseoso de inscribir su identidad en el lenguaje.

Cual muñeco, puede inspirar compasión y terror; no se distingue, exteriormente, de un animal. Sus movimientos son torpes, se agita, se consuela en una reiterada posición fetal. Esto no quiere decir que él no

haga un esfuerzo de adaptación a su estado. Sobre la muerte, tiene el temor y la esperanza combinados que ella sea un despertar. Por el momento ella está presente en sus recuerdos: de niño escuchó y no olvidó un Requiem; toda su existencia es un ser para la muerte, según la visión de Heidegger.

Frente a la divinidad y a lo religioso su actitud es compleja: escéptica y sumisa al mismo tiempo. Emplea para referirse a Dios términos peyorativos, como si quisiera dar la idea de que la preocupación por Él es una preocupación inútil. No quiere ser presa de la tentación de orar, en medio de su angustia, su enfermedad, su agonía. Pero, así y todo, lo hace.

Este personaje efectúa esfuerzos vanos por dejar una huella, encontrar una dimensión vital de permanencia, una obsesión subterránea del tiempo lo carcome. Comprueba cómo los objetos son presencias más perdurables y concretas que él. El término “ausencia” es frecuente en su discurso. Se aplica a Dios, A *ella*, a los otros. ¿No están ahí? ¿No existen ya? Dios, sin embargo, es afirmado implícitamente. Los demás sí están muertos, él está vivo, con su conciencia en febril funcionamiento.

Tiene representaciones mórbidas de sí mismo, es visitado por la tentación de la autodestrucción. Y el fantasma de su madre lo persigue, en cuanto cuerpo que da origen, que despide un falsa existencia, que acoge el despertar en la noche del más allá: ¿aquel de la conciencia hiperactiva, no provista por el sentido de la visión?, ¿el del encuentro con Dios?

El encanta sus sufrimientos mediante la palabra, el recurso al lenguaje musical. Así, hay tema y variaciones sobre un dolor, sobre un grito. Se constituye una melodía imaginaria a partir del carácter de éstos (algo “agudo”, “puntudo”, “nervioso”). Y él recurre también al retruécano, al *cadavre exquis* superrealista —crea un Kardex de dolores susceptibles de ser escogidos—, a la irreverencia: “Montjoie Sainte Bitte!”. Como el hablante de los poemas de Jules Laforgue, ejerce una mordaz ironía sobre sí mismo:

“Vieux dados pour sempiternelles quetes intérieures, mes errances synthétiques, mes passions en comprimé— drames de temps jadis, trames d’outrages ourdies”.

El está consciente que el juego es un alivio provisorio. Pero permite soportar la no-vida previa a la muerte —posible despertar. La ceguera es ya un anticipo de ésta. El ser limitado se autoestimula para separarse de los “otros” en su poblada noche. “Ellos” no tienen tan paradójal privilegio.

La ironía, el juego son prolongados hasta tal punto que hacen

olvidar al lector la condición del personaje narrador. ¿No será acaso este último también un espejismo dentro de los muchos que establece la manipulación de un lenguaje? Algunas palabras recuerdan, sin embargo, el drama: “*volonté de survivre á em clamser*”.

Un trozo de *Compact* elegido casi al azar nos muestra en cierto modo la constitución de los micro-unidades dentro de los diecinueve capítulos: juego de palabras, sensación, grito, onomatopeyas, lenguaje de esgrima, de guerra, términos intercambiables —operación en la que se agotan posibilidades—, explicación farandulera.

Tiene conciencia el enfermo de que es un verdadero almacén de creaciones y disquisiciones humanas amontonadas. De un mito puede nacer otro, por el simple juego de combinaciones de términos. La cultura es una producción ininterrumpida de formas, sentidos, y la conciencia del personaje se torna impersonal en la medida en que esta explosión verbal es virtual en todos, personajes y lectores; vertida por una multiplicidad de voces, dentro y fuera del texto. El mundo exterior pasa a ser a la vez ausencia y repertorio. Es aspirado por la conciencia del no vidente y reexpresado en una rica fabulación que deshace las categorías habituales.

El lenguaje musical es base para recrear el mundo. Los valores musicales son pilares de una nueva representación del espacio: sonidos, colores, formas, desplazamientos se suceden, desprendidos del y retornando al estímulo musical.

“Je sculptais patiemment un totem musical que j’étirais dans l’espace jusqu’á le rendre transparent”.

“C’est automatique donc ça ne marche pas” dice el personaje. El mundo es un baratillo, donde todo es comprable y desechable. Todo es “idéntico”, pero también diferente. Y, lo hemos dicho, es profusión, es una actualización de la Nada. El productor o inventor humano es desplazado por los objetos que él crea. Las mujeres, los seres en los que el personaje se puede encarnar son residuos, recuerdos, sombras. Pero el mundo exterior llega al agonizante el canto de un gorrión; única realidad sin ambigüedades, desafío al “inventario mental”. El inventario ha cuestionado lo exterior, el canto del parajito hace lo propio con la invención compleja de la conciencia. “On n’est certain ni de ses rêves ni de la réalité quand on est seul”, comprueba el enfermo.

La visita de su vecina americana y las actitudes y palabras de ella son para el ciego una tentación de existir-en-el mundo. El desafío de la sensualidad naciente lo corrige el personaje con el distanciamiento. Ella se aproxima, hay inminencia de una intimidad sexual, luego los registros verbales de la presencia de la mujer se desvanecen. Antes de ello, el no vidente ha hecho un estudio acucioso de la pronunciación de



la americana. La transcripción fonética reemplaza el testimonio de un penoso coito.

El adjetivo “compact” es aplicado al aparato de radio. Este es un objeto que le permite realizar un deseo: le ofrece un sucedáneo del mundo, de los más apartados lugares, entregados todos entre huecos de silencio, aquel que el personaje experimenta como insoportable en su estado, en su medio ambiente inmediato. La radio es el discurso desatado, la representación y el cuestionamiento de ella que la acompaña. La radio encierra sujetos, voces de presencias confundidas, intercaladas, inconclusas, torrenciales discursos sin fin posible. Nos encontramos entonces ante una *mise en abyme* del texto, del personaje narrador.

“—Je vais ouvrir un sexe juste là, entre les deux doigts; et ce a l'aide d'une lame de rasoir... un dépuçelage!”.

Agresividad, exasperación son amortiguados por esos discursos que le son consuelo, junto a la música mentalmente recreada.

Hacia el final se produce un renunciamiento, trae un intento de rebelión pronto soslayada. Ya no puede el agonizante dar razón de su escritura:

(“Ainsi, je me suis accoutumé aux ténébres, meme en songe les choses me sont invisibles et je ne reve que de sons”).

Ello indica además que la mejor lectura de *Compact* es la oral, como sucede, por ejemplo, con *Réseau aérien* (1962) y *6:810.000 litres d'eau par seconde* (1965) de Butor, inmediatamente anteriores a la novela de Maurice Roche.

*Nous* alude a los espacios mortuorios. Recrea la muerte como un juego mundano, como fiesta, como encuentro con la deseada *elle*, muerte-mujer. Reconoce que el ser es ante todo escritura, que se vive por ella, en ella. Y se hace realidad la hipótesis de *vous*. Lo demás se pierde.

*Compact* ofrece en su tramado tipográfico caracteres en mayúscula (narrador impersonal), en cursiva (*tu/vous*), redonda (*on*), blanca o fina (*Je*), mayúscula en cursiva, redondas espaciales (*Je*), redonda compacta (*Je*) cursiva fina (*il*), aglomerada (*il*). A veces, en una misma palabra, más frecuentemente en una misma frase, se combinan caracteres tipográficos diversos. Hay blancos entre unidades secuenciales, dentro de una frase. En general, la colocación de las palabras propone gráficamente un movimiento, dentro de un espacio poco precisable. O bien la frase está dislocada en segmentos que remedan un versículo. Mayúsculas y minúsculas están combinadas de modo de hacer resaltar realidades distintas. Otras veces, el discurso se divide en dos columnas, de lectura aleatoria. Entre ambas columnas se puede establecer analogías de motivos: pieza-calles; absceso-protuberancia en el mapa.

Encontramos también paréntesis que permanecen abiertos, incisos sin frase principal concluida, paréntesis cuadrados, puntos suspensivos prolongados donde se interrumpe un discurso para ser retomado después, bruscamente, con una alteración sintáctica explícita. Hay términos tipográficamente invertidos, inicios de frase en minúscula, dibujos, como el de una calavera tuerta en inicio de frase. Una palabra está distribuida en varias líneas. Las notas no van al pie sino en medio de la página. Se reproducen escalas de medición cartográfica, fragmentos musicales, uno de ellos extremadamente rebuscado, *fantaisiste*. Los caracteres van también en braille, en alfabetos hebraico, heleno, cirílico; y hay hasta una transcripción fonética de términos ingleses. Todo corresponde a un discurso eufórico, donde se revela la variedad de estímulos culturales que se aglomeran en una conciencia.

El ciclo de las novelas de Maurice Roche es, guardando las proporciones, comparable, por la disolución progresiva de formas y funciones que se verifican en él, a aquellos de Samuel Beckett (*Molloy, Malone meurt, L'innomable, Comment c'est*), Claude Ollier (*La mise en scene, Le maintien de l'ordre, Eté indien, L'échec de Nolan*), Phillippe Sollers (*Le Parc, Drame, Nombres*). Y una vez más, el texto de referencia, el telón de fondo que posibilita las variaciones contemporáneas es *Un coup de dés* de Mallarmé, con sus juegos de significante, su tipografía insólita, sus significados flotantes. Por otra parte, la misantropía, el nihilismo y el esteticismo conjugados de las verbalizaciones de Roche son de clara filiación simbolista. Y el nexo cronológico se detiene ahí. Mucho de lo realizado por los superrealistas en los años veinte se apoya en la aventura poética de las generaciones post-baudelairianas y, a su vez, la manipulación del lenguaje que realiza el autor de *Compact*, por extraña que parezca la expresión, se emparenta con aquella que hace Henri Michaux y con las creaciones colectivas de otros poetas nacidos alrededor de 1900. En *Circus*, el hablante invita a *redescendre* en las zonas del inconsciente, tácito reconocimiento de lo efectuado por esos poetas en la primera mitad de nuestro siglo, confesión casi inadvertida de una continuidad. En efecto, el denominado *nouveau roman* y su prolongación en el grupo de escritores reunidos en torno a Tel Quel, más allá de etiquetas como "anti-novela", "novela objetiva" "novela estructuralista" es un modo de narrar también de espíritu francamente superrealista. Cualquiera de las tres novelas de Roche está ahí, entre muchas otras obras, disponible para que se compruebe la verosimilitud de dicha aserción.

Ciertamente, el recurso periódico a la intertextualidad se ha desarrollado en la literatura francesa de los años cincuenta para adelante, pero ella se encuentra ya en los textos del primer superrealismo. La

aleatoriedad, que es una de las consecuencias de la práctica intertextual, se vuelve, con escritores como Maurice Roche, obvia, generalizada.

El tramado del lenguaje en las novelas de este autor corresponde al del modo narrativo del monólogo interior, con unidades periódicas de sentido inmediato intercaladas y con utilización de signos o códigos no habituales en el espacio literario occidental; reconocimiento también de la evolución hasta la saturación de los medios de comunicación de masas. En cuanto al blanco de la página, este es "silence prononcé", lugar de encuentro de lector y hablante, donde los discursos, invisibles, se confunden, como lo vimos en el análisis.

Al hacer el estudio de *Compact* de Maurice Roche hemos tratado de rescatar, en la medida de lo posible, su función referencial: su capacidad de representar. Otros críticos pueden optar por centrar el estudio en la función literal: la novela como dispositivo construido conforme a una estrategia deliberada, un artefacto de lenguaje.

Cualquiera sea el camino escogido, no podemos dejar de comprobar la vitalidad asombrosa de la literatura narrativa. Un siglo atrás, a propósito de *Bauvard et Pécuchet* de Flaubert, podía hablarse ya de "crisis" "degradación" "ruptura". Las transformaciones se han sucedido y el género sigue, proteico.

RAMON SUAREZ M.  
Profesor  
Literatura Francesa