

NOVELAS DE PHILLIPE SOLLERS

A la amistad de Carmen Foxley
y de Pedro Lastra.

Ramón Suárez M.

Nos proponemos entregar al lector el análisis de tres novelas de Phillipe Sollers (n. en 1936). Se trata de *Le Parc* (1961), *Drame* (1965) y *Nombres* (1968). Intentaremos señalar a través de estas obras cómo puede darse el paso de una función referencial (representativa) en el tramado del texto a otra, restringidamente literal. En nuestro medio, el autor es más conocido como estudioso de problemas de lingüística, líder del grupo reunido en torno a la revista *Tel Quel*. A través del análisis de las obras citadas, se podrá vislumbrar en qué medida Sollers es tributario de las técnicas propias de la generación de Alain Robbe-Grillet, y en qué medida las supera e innova en el terreno de la creación novelística.

I. ESTRATO DE LA FABULA.

En *Le Parc*, un hombre, solo, mira atentamente el contorno desde el balcón de su departamento, siente, baraja hipótesis, recuerda, escribe en un cuaderno de tapas color naranja y considera, al mismo tiempo, su escritura. Una mujer, un hombre, un niño son los objetos predilectos de su acto de recordar, durante una noche, durante todo el día siguiente.

A lo largo del texto empieza a generarse una tensión entre la presentación del esbozo de una historia, de varias historias, y la importancia concedida al acto de escribir, preocupación que absorbe finalmente a la primera.

La novela está dividida en secuencias que pueden encerrar, dentro de cada cual, varios fragmentos, con distintos seres enfocados y evocados. Hay dos divisiones mayores: las secuencias que corresponden a la noche y aquellas establecidas a lo largo del día posterior.

En *Drame*, la fábula no hay que entenderla tanto como la relación del conflicto del escritor enfrentado a su propia creación. Ella corresponde mejor al sentido etimológico del título: *drao*, historia, acción; la acción de escribir válida en sí misma como asunto, vaciada de toda circunstancia, de todo tender preferentemente a representar, con sentido de causalidad, seres, lugares, acontecimientos. Es un texto más radical, por ejemplo, que *Entre la vie et la mort*, posterior en tres años de Nathalie Sarraute. Como en *Le Parc*, aparece también *elle*, compañera de itinerarios nebulosos, signo gemelo de *il*.

El texto está dividido en sesenta y cuatro secuencias, correspondientes a las divisiones del tablero de ajedrez.

Para definir la fábula de *Nombres* nos parece apropiado recurrir a la tercera acepción que da el término *relato* Gérard Genette en su *Discours du récit* (1). "Relato designa aún un acontecimiento: ya no es aquel que se cuenta sino aquel otro que consiste en que alguien cuenta algo: el acto de narrar tomado en sí mismo".

II. ESTRATO DEL NARRADOR.

La narración en *Le Parc* está hecha en primera persona. Los índices de ésta aparecen entregados desde el principio. Del narrador conocemos su consciencia, donde se reúnen captaciones puntuales y seres del pasado, a menudo en fundidos, y algo nos informa él mismo acerca de su vestuario.

El narrador efectúa periódicamente una presentación minuciosa de su acto de escribir. La relación va simultáneamente en el interior del yo como en las irregularidades de la escritura efectuada en el cuaderno escogido. Se produce un juego de espejos entre ambas dimensiones de una misma actividad: la recordación. La frase del narrador conlleva un ritmo ora fluído, ora caudaloso, entremezclados en fin, en secuencias de extensión y duración variables en el tiempo. Abundan las reiteraciones expresivas, las modificaciones de los tiempos verbales dentro de una misma frase, los paréntesis, las enumeraciones, juegos con giros y locuciones hechas.

El hablante capta los matices del mundo que le rodea, y, por medio de sensaciones auditivas nos entrega la actividad del entorno. Opera incluso una fina captación de olores, estableciendo diferencias sutiles entre ellos. Por momentos, dicha captación

(1) Figures III, Seuil, pp. 71 y 72

sensorial se exacerba. La luz, por ejemplo, es motivo de obsesión. Faros, semáforos, señalizadores de autos, luces de posición de los aviones son mostrados reiteradamente por el hablante, el todo sugiriendo un tráfigo dentro del cual se desearía estar.

Son frecuentes las descripciones pormenorizadas de exteriores y los trazos objetivos que muestran ambientes y acciones de otros personajes. El narrador adivina los efectos de una rutina: imagina propósitos de seres a los que realmente no escucha, por ejemplo una pareja en un departamento del edificio de enfrente. Los seres son mostrados, sin metaforismos preferentemente, en sus más imperceptibles movimientos, como una sucesión de tomas. De cuando en cuando, fugaces términos hacen referencia a una interpretación de gestos y conductas, la cual es siempre dubitativa. Escasamente, se coloca el narrador en el lugar de los personajes enfocados, asumiendo sus reacciones. Adivina, por lo demás, algunos gestos de los seres, anticipándose a ellos.

En la dimensión del recuerdo, por ejemplo de la mujer, diversas posibilidades se ofrecen para considerar los movimientos, las actitudes de esta. A través de giros característicos — “peut-être”, “ou bien”— el narrador corrige constantemente su discurso. A ratos, va lejos en la suposición de actos y pensamientos atribuidos a la mujer. Pero no es una real omnisciencia la que está presente aquí, sino sólo la ensoñación. Por otra parte, el narrador presta a las figuras evocadas una posibilidad de desdoblamiento: “se revoit-elle”. El es *voyeur*, y convierte a esas figuras en *voyeurs* de sí mismos. El propio narrador conoce este desdoblamiento. Primero se presenta, luego viene un brusco cambio temporal que hace que ese yo sea otro ser.

A lo largo del relato, diversos elementos ajenos al mundo inmediato son integrados a éste por el narrador, produciéndose un efecto de dilatación espacio-temporal sin fronteras precisas. Sucede, en un *flash-back*, con el análisis de los cuadros de su residencia, adoptando el punto de vista del niño, presente en el lugar; con un film bélico pasado a la televisión que se confunde con la evocación del amigo; con un relato de aventuras en tiempos fabulosos leídos por el niño; con una foto de jóvenes, en su lenguaje donde se combinan narración objetual y abstracciones; consideraciones en torno a algo que el lector no puede percibir.

Se distinguen, en la rememoración, la evocación propiamente tal y la intromisión del desear del narrador personaje, que agrega actos-hipotéticos- a los pertenecientes de suyo a la evocación mencionada. La indiferenciación de los seres permite que un

personaje lleve a otro en rápida asociación. También el lenguaje parece moverse solo: una noción encuadra con otra vecina y se discurre, hasta que el narrador vuelve a atrapar el valor representativo, débilmente, del idioma. Con alguna frecuencia, los puntos suspensivos al final de la frase aparecen cuando la interpretación se hace aleatoria, amenaza con convertirse en delirio. Por otra parte, el empleo de paréntesis acentúa el carácter objetual de una descripción que escapa pausadamente a dicho modo de narrar. Se dan dentro de ellos precisiones, esbozos de caracterización; se aclaran combinaciones temporales, el pasado del sueño, el presente del acto del narrador. Este llega hasta a considerar la escritura de los otros. El análisis le revela rasgos de ellos, habla por un retrato en bloque o un diálogo.

Amenazas, sospechas aparecen en la relación narrador personaje y mujer. No se define claramente esa relación, el interés que otros pueden tener en ella, el papel que otros pueden jugar respecto a la mujer.

El paso del presente recuerdo—mujer, amigo, niño— se efectúa por medio de asociaciones. Otras veces, una secuencia entera está dedicada al recuerdo. Algunas secuencias, por lo demás, son o sueño o realidad, no hay indicios precisos, inequívocos. Se confunden los planos y las figuras del presente y del pasado. Y, curiosamente, el recuerdo parece siempre más intenso que la vida en el presente.

En la dimensión del recuerdo se escamotean hechos. De ahí que el paso de una frase a otra puede producir extrañeza en el lector. El narrador omite acontecimientos y muestra reacciones temples anímicos de las figuras, cierto modo de actuar. A veces, el lenguaje se torna muy denso. Se intuye un drama un peligro, pero no se dan mayores explicitaciones. Se perfilan trozos de un acontecer por efecto de asociación con otros seres u objetos. Lo único que queda claro es el movimiento rutinario, cotidiano de las existencias en el presente. El hablante intenta reconstruir su relación con la mujer, pero no pone mucho esfuerzo en ello. Las asociaciones frecuentes y poderosas, el espectáculo del presente anulan el intento.

La descripción objetiva genera equívocos, especialmente cuando el narrador enfoca a una figura con insistencia. Los gestos de aquella nos parecen hostiles, amenazantes, llenos de ironía. Consecuencia del no poder profundizar en la organización del mundo, del no poder develar motivaciones y causalidades.

Al terminar la primera división mayor del texto, el lenguaje es agitado, con una superposición febril de tiempos y seres, el propio narrador personaje incluido en ella. Se alude a la escritura que corre, por sí misma, antes que la alcance un hecho: "Il est cinq heures du matin". La frase queda inconclusa, como la narración de estados de vida. El hablante está consciente, en plena agitación, de lo pasado, lo recordado, es ante que nada lenguaje puro. A los límites del espacio donde se deposita la escritura deben corresponder los límites del recuerdo, de la divagación, del deseo. El mismo piensa que hay que dominar la agitación con una "phrase courte, évidente", como lo es aquella que indica la hora.

El narrador reflexiona sobre su escritura, y esta reflexión apunta al fenómeno de la creación literaria en general. El hablante comprueba cómo el lenguaje se maneja a sí mismo, dominando a aquel. Y el término de la creación es incierto, es diferido periódicamente.

"Sans qu'il soit possible de revenir en arrière, de recommencer ce travail minutieux et inutile qui réclame d'être mené jusqu'au bout; jusqu'à la dernière page encore lointaine où il cessera de lui-même, un jour".

El hablante resalta el carácter de artesanado de dicha creación, su liberación de todo compromiso fuera del espacio literario; la lucha que brota entre el creador y la escritura misma.

El acto de escribir es mostrado en la novela con morosidad. Entrega el narrador las características del cuaderno, de la lapicera, nos señala la posición de las manos, de los dedos, de la hoja, las peculiaridades de la caligrafía. Y al ver a una mujer leyendo un libro, el *voyeur* comenta que en ese libro el discurso oblitera la historia. Ejemplo de *mise en abyme* que aparece, también, a propósito de una carta del amigo. Analizando la carta, se descubren algunos problemas que plantea la narración. Por ejemplo, la relación entre discurso convencional y *écart*; la generación de sobreimpresiones temporales; la aprehensión desordenada del mundo, en la cual juegan un papel destacado las sensaciones; el reconocer en el lenguaje escrito los fantasmas de lo imaginario; el carácter problemático, poco convincente de la ficción contemporánea. En ella, en efecto, la escritura llega a niveles elevados de abstracción, a través de consideraciones sobre un posible hecho, una opinión, un estado de mundo, no revelados en sí mismos al lector. Hay como un deseo que lo recordado y lo visto se fundan en

una sola e indiscutible realidad. Y la narración objetual interrumpe un discurso donde se genera un sentido de existencia, una valoración de existencia, una preocupación ontológica. Esto es particularmente patente en algunas secuencias donde la figura central es el niño.

Se esboza en las consideraciones del hablante la visión de la novela futura: sucesión de series, combinaciones de secuencias, predominio del significante. Y se plantea el conflicto: ¿qué es más real, la ficción novelesca o la existencia en sí? Se tratará de hacer de la primera la verdadera realidad; no con anécdotas, proponiendo "une surface", "un volume", "un poids". El hablante descubre cómo combinaciones de palabras distintas apuntan a una misma realidad, organizándose un juego de series paralelas, o mejor convergentes.

Hacia el término de *Le Parc*, una descripción, en el parque, es como una imagen de lo que será esa novela futura. Un "dessin compliqué", aleatoria, desilusionante con deliberación por parte del creador, compleja en la relación de las partes, con significados alterados por efecto de la disposición de ellos. Da simultáneamente el discurso mencionado una idea de la novela y del mundo.

El término de la novela está centrado en el término de la escritura en el cuaderno—la que puede reanudarse indefinidamente después. Y el hablante hace una distinción que califica su escritura: ésta se mueve entre la mecanicidad—lapicera untada "machinalement"—y la debida aplicación.

El narrador llega a ser enfático para subrayar su capacidad de conocimiento del mundo; no de una totalidad sino del campo que sus sentidos captan. Del mundo gris, de la monotonía, el narrador extrae una estética de consuelo y, al mismo tiempo, de defensa. En su lucha con la escritura se da ánimo, tiene confianza, y consciencia de sus límites.

En la ensoñación, el hablante se mueve entre el abatimiento y la agitación, optimista y desesperado sucesiva e indefinidamente.

El gusta de creerse importante para la mujer. Se preocupa discretamente por la vida sentimental de ella. ¿En quien se interesa verdaderamente la mujer? La pregunta corre a lo largo de la novela. El narrador se contradice, se inquieta un poco. Su consciencia imagina diversos matices posibles actos susceptibles de ser llevados a cabo por ella.

A través de giros o de breves apelaciones, el narrador quiere orientar al lector en su doble actividad de *voyeur* y de soñador,

tranquilizarlo respecto de los límites del mundo presentado o evocado; asegurarle lo objetivo de su discurrir sobre el mundo, los seres del recuerdo, las figuras y las cosas al alcance de su vista o de otras sensaciones. Asegura que está en una posición privilegiada, tanto para la descripción como para la rememoración. El "vous" con que se dirige al lector es una invitación a que este participe de los vaivenes de su consciencia.

En lo que a las funciones del narrador concierne, podemos decir que en la novela dominan igualmente la función testimonial y la metanarrativa. El hablante hace una proposición sobre un estado de mundo y un estado del ser. Paralelamente, efectúa una demostración del ejercicio de la escritura, marco que encierra dichos estados, y realiza una reflexión sobre el acto de escribir.

Encontramos en *Drame* de Sollers a un narrador básico que enfoca el espacio donde *il* desarrolla su escritura, la consciencia de éste, sus movimientos anímicos variados, su posición frente al acto de escribir: interés, decisión, curiosidad, malestar. Práctica, este narrador básico, una especie de estilo indirecto libre.

"... il devra commencer au hasard, réduire ce hasard par la ruse. Problème: pousser la reconnaissance le plus loin possible, supprimer le malaise (. . .) Problème: avoir vu le piège mais perdu ses limites".

Este narrador conoce hasta los sueños de *il*. Ellos están relatados en presente, integrados a lo inmediato del acto de escribir. Puede afirmarse que el mencionado hablante posee cierta omnisciencia, pero si decimos cierta es porque ella es diametralmente opuesta a la omniscencia espacial decimonónica. Aquí todo gira en torno a un acto creador. Todo problema, toda otra vivencia se subordinan a él, son secundarios. Al referirse incluso a los comportamientos de *il* y *elle*, el juicio del hablante permanece suspendido; se verifican aproximaciones nunca definidas inequívocamente a la interioridad de ambos.

El narrador básico muestra al lector lo escrito por *il*. Este se transforma en narrador enmascarado. Ambos discursos están inter-relacionados, se produce un entrecruzamiento, una amalgama de parcelas significativas, brotadas de dichas dimensiones del texto.

El primer hablante va siguiendo la progresión de la escritura, desde las primeras gestaciones, inmediatas en la consciencia, hasta

elementos más rebuscados. Sigue también los vaivenes de la consciencia de //, la evaluación que éste hace de los datos que se convertirán en escritura. Percibe las sensaciones del mismo // y las entrega, así como sus sueños, no transcritos automáticamente sino elaborados. Los sueños son reiterados en la obra, aparecen también en la narración enmarcada. ¿Son series marcadas por la obsesión o se trata de un solo y mismo sueño, desmontado por decirlo así, a lo largo del texto? Sobre esto, no hay mayores datos. Pero, de por sí, el o los sueños entregan elementos que pueden vincularse con el acto de escribir. Vemos en // la tentación de la omnisciencia, la comprobación de que es imposible evitar la decepción de lo narrado. El relato es, antes que nada, un *intento de*. Por extraño que parezca, el mostrarlo de este modo es la única posibilidad de darle vida y credibilidad. Por otra parte, un presente riguroso controla los fantasmas que la escritura expresa. Ella los disciplina en dicho marco temporal. La obra es, al mismo tiempo algo “durable et changeant”.

El estilo indirecto libre, cuando aparece, pone en evidencia las dificultades que experimenta el narrador enmarcado: esfuerzos por lograr, una cohesión entre su existir para sí mismo y su existir para el otro, por ordenar su consciencia, entre malestares y sensaciones de impotencia.

Lo escrito por este narrador, //, se identifica con lo captado por él mismo en su consciencia. Se produce entonces una indiferenciación que afecta al mundo exterior como al mundo de la escritura. No se sabe si algunas descripciones, entregadas de paso, son tales o corresponden a lo concebido ya por //, en una escritura que sólo ve en lo real movimientos, volúmenes y sombras.

El lenguaje de // es errático, modalizante; busca la fórmula definitiva que nunca se da. Y esto permite distinguir el relato de // de cualquier otra novela. La verdadera novela es aquella de la ausencia —de personajes, objetos, acontecimientos— forma indefinible y válida porque la ausencia es un estado de mundo que no puede esconderse. Todo es y no es. Está, pero no tiene sentido en su movimiento o en su mera presencia.

Hay un manierismo acentuado en la percepción propia del narrador enmarcado:

“...intervalles, distances, différences entre lesquelles et malgré lesquelles je continue à t'écrire, avec comme unique sujet la proximité où nous sommes pris, où nous avançons en silence, dans le bruit silencieux au fond qui attend de se renverser sur

nous, et c'est là notre sol, c'est là que nous marchons proches et séparés en portant une nuit commune, chaque geste échouant à l'effacer mais la désignant pour finir en nous..."

En una forma abierta —*intento*— menudean las paradojas, las contradicciones asumidas, los gestos enigmáticos en un espacio hermético; se da una relación compleja con el cosmos, se niega el mundo exterior como posibilidad de lugar de comunicación.

// cuenta, en un momento, su creación de un ente en el escrito que podría llevar el rango de personaje. // adopta una posición de neutralidad frente a él, una vez rechazada la perspectiva omnisciente. Al surgir en cuanto personaje, conlleva algo de la existencia del narrador creador. Esto es presentado por // como inevitable. Y éste hace alusión a la novela moderna, de categorías bien delineadas: "âge d'or". Reconoce que ahora es tiempo más de suprimir que de ofrecer plenitud vital. Su ley es el azar, su preocupación el mirar gratuito; la intención posible de su escritura permanece difusa. La "biblioteca", el "diccionario" aparecen como tentaciones —cultura, nominación—rechazadas por la necesidad de darle coherencia, si se puede, a un espacio carencial, vivido como carencial. La exigencia es fuerte: un término. un "verbo simple" supone, para ser aceptado, dificultades que vencer; asociaciones que lo alteran en su pureza, vivencias entremezcladas ligadas a él que conduce hacia otras direcciones no deseadas por el hablante enmarcado. Otras veces, // se sorprende ante lo inevitable de un término metafórico: "ville musicale".

Curiosamente, un fragmento en monólogo interior echa luces sobre el existir de // y *elle*, de los demás. Esa información está entregada a través del modo narrativo más caótico; efecto de irrisión, instante excepcional que es completado por el narrador básico cuando, más adelante, ofrece una visión de il sumido en el tráfigo cotidiano; visión que encierra la proposición de un sentido para la existencia (p. 120).

Posee el narrador enmarcado una sensación de perfección antes que sea la palabra escrita emitida. Una vez proferida, escrita, se plantean los problemas del sentido, su complejidad, su devaluación por no corresponder dicho sentido a un mundo ya de por sí devaluado. El cuestionario de las cosas que pasan a ser las palabras pronunciadas se hace imprescindible, necesario.

Todo "saber", todo "conocer", todo "ver" son cuestionados por //. Y él se cuestiona a sí mismo, sujeto de esas tres acciones.

Junto a la tentación de la omnisciencia y de la metáfora está aquella del simbolismo. En uno de los cuadros se nos dice que el mar arroja a la playa diversos objetos, entre ellos, al final, una flor. El lector puede considerar simbólicamente ese espectáculo, ese contraste. Pero ahí está el lenguaje del narrador para convencernos rápidamente que hay que "brûler" la representación, superarla.

El lenguaje, para el narrador enmarcado, es algo deseado, ausente, bruscamente presente, borrado de manera inopinada, buscado en un ciclo de esfuerzos y tanteos. Se lucha, más allá de lo convencional, en pos de la palabra rara, nueva, incontaminada. ¿Cómo aplicarla en el acto, con su novedad sin mancha? Está el problema del sentido, al que nos hemos referido ya, el de la sintaxis también subordina términos a estructuras más amplias, rítmicas, lógicas. Y estos asuntos, que parecerían estrictamente de índole lingüística tienen una derivación política inesperada. Quien tiene, quien atesora más palabras es quien lleva el hilo de las existencias, en un virtual conflicto hasta ahora no resuelto.

En uno de los últimos cuadros, el narrador enmarcado nos propone una alegoría: lo que parece ser el martirio de San Sebastián, reflejo de la situación del escritor. Las flechas son las palabras que acometen. El mártir es el artista quien es en sí mismo una palabra diferente de las otras, una palabra que resume y supera todo un lenguaje. La explicación de este procedimiento figural está dada en el texto mismo. Ella nos remite a nociones sobre la palabra poética ya encontrables en Mallarmé.

// avanza en su escritura, pero el hablante básico nos lo muestra constantemente enfrentado al problema del origen de la misma. La imagen del despertar está unida a dicho problema. Despertar no tanto de un sueño en sentido estricto como de aquello que, comprendemos ahora, es arrancarse a la pasividad del que está "en el mundo" para cumplir con su único acto de libertad posible: escribir; sentir la "vibration", término recurrente asociado con la disposición para escribir con el encuentro del o de los signos precisos.

Al final, se insiste en el motivo de la decepción de lo narrado.

"le livre échoue ici- (brûle) (s'efface)".

El *intento*, rasgo de por lo menos dos generaciones de escritores franceses, puede continuar indefinidamente en el acto de pensar del narrador.

En *Nombres*, se presentan alternadamente cuatro series de secuencias provocándose el efecto —posible— que la novela tenga cuatro hablantes. La proposición de lo que son en realidad los números—*nombres*—como se verá más adelante, inserta en el texto, fortalece esa suposición. En esta novela no hay principio ni término definidos, como sucede, por ejemplo, en las obras de Claude Simon. Los puntos suspensivos y signos chinos abren y cierran ilusoriamente la obra.

A continuación, entregamos características de cada uno de los hablantes, tratando de evitar ser repetitivos, pues no son pocos los rasgos que tienen en común.

Hablante 1. Para él, escribir es en realidad vivir. En ese acto se vierten sus pulsiones inconscientes, las figuras de lo imaginario, expandido, libre. Alude a sí mismo y a *otros* no explicitados, mostrándose y mostrándolos “sans corps”, “sans défense, brisés”. Su estado es de penuria: “je voyais mes yeux mais diminués”; “la dèrive dont j'étais l'objet”. Emplea con frecuencia el pronombre personal *nous*, el que se confunde con los signos del discurso sin parecer aludir a existencias. Y es que las palabras son más reales que toda existencia. Al avanzar en las secuencias, *nous* indica una masa indiferenciada de seres, viviendo un proceso de transformación política.

El discurso está próximo a la escritura automática superrealista. Pero no encontramos en él imágenes en cascada sino más bien una divagación según los estímulos que recibe y que generan escritura. Una secuencia modelo puede encerrar las siguientes instancias:

- a) obsesión de la palabra justa;
- b) ausencias misteriosas comprobadas en el mundo de los signos;
- c) alusión a *otros*, a *elle*,
- d) diversos movimientos de existencia realizados sin justificación o explicación;
- e) sensaciones;
- f) destrucción de presencias (vidas, objetos) tras haber sido sugeridas.

El lenguaje es ambiguo: “je ne voyais plus que par moments ce que je voyais.” En los términos empleados hay como una flotación del significado. Este se va haciendo, va apareciendo a medida que el hablante avanza en su discurso; luego, una palabra, una sensación, un fenómeno hecho palabra lo detiene. Todo lo anterior queda entonces cuestionado. Permanece sólo un ritmo,

que puede ser cubierto por nuevas palabras. Algo es “transferé de rien à ici”, hacia el lugar de las palabras.

En medio de la divagación se esbozan imágenes de conflicto, de relaciones viscerales, de crisis, de erotismo; de muertes crueles, un sexo, una cabeza cortados, bocas, estados patológicos, detritus, excrementos, humores, venenos, todas recurrentes. Está la cabeza separada del propio hablante, convertido en pura palabra. El lector puede componer con los elementos suministrados y proseguir *ad libitum*, prolongando la actividad de lo imaginario.

Encontramos también causalidades difusas: “la coupure sur laquelle on ne peut passer qu'en sautant, et c'est bien là ce qui rend la vue”. La idea de contradicción está superada en el relato, como aquella de muerte, propia más bien del no-mundo exterior, ajeno al lenguaje del hablante.

El realismo decimonónico nos muestra una multiplicidad de personas en sus ficciones; ahora, estas personas son sólo signos, múltiples también, con vida propia.

El hablante oscila entre la negación de sí: “... ou je serai sans savoir ce que je suis en réalité, exactement en ce moment où “je suis” ne signifie rien de précis...”, y las apelaciones periódicas al lector que son indicio de vida propia. Estas apelaciones buscan integrar al lector al desfile de signos convencerlo —a menos que estén dirigidas a sí mismo, al propio hablante.

Elle es inmovilidad y dinamismo, al mismo tiempo. El hablante ve en ella una afirmación de vida, nunca completamente conocida, abarcada, asimilada. *Elle* puede ser después de todo la misma escritura.

Permanentemente, este hablante corrige los términos de su discurso. La noción clave de pensamiento es sentida por él como extranjera, la acepta con reticencias. Entre comillas entrega fórmulas inmediatamente inteligibles o paradójicas. Es un lenguaje basado en la tradición, de significación unívoca, es sabiduría heredada o reciente, contemporánea. Este alude al trabajo escritural y al cambio en las condiciones de vida en la sociedad. Explica lo presente. Otras veces, aparece como modelo de escritura lograda, y exhibida como tal.

Tiene este hablante, la obsesión de la pluralidad; pluralidad de emisores, de tipos de signos. Y desea identificarse con ella, fundirse en ella. Un juego de participios pasados y gerundios acumulados nos muestra al ser-en-el-signo, constantemente en proceso de reafirmación, de re-creación. Se mueve el hablante entre la libertad y la sujeción, la memoria y el olvido, el acerca-

miento y el distanciamiento, todo respecto de su escritura, por el momento zona única de vida, aunque los llamados del no-mundo exterior son fuertes, tentadores. Pero esa es zona de extravío, de ausencia.

Al final, aparece una tensión entre el lenguaje que se busca, entrecortado, y la fórmula agil que implica leyes de la existencia. Se alude a una pluralidad: "nombres"; término genérico que abarca a todos los seres, todos los objetos naturales reducidos a una uniformidad.

Hablante 2. El es cifra y consciencia de ser escritura. Entrega mayores alusiones al no-mundo exterior, sus obsesiones son más precisas; por ejemplo, ejecución de un rey y crueldad de la muchedumbre, no juzgada eso sí por dicho hablante. Se destruye la singularidad simbólica—rey—y adviene el predominio de lo plural: gritos de la masa. Tiene también este hablante una mayor corporeidad, recuerda a aquel de *Drame*.

En un momento dice:

“j'avais maintenant a saisir et a orienter des événements non représentables et qui, pourtant, ne pouvaient être négligés, niés”.

Paradoja y definición de una motivación. Trata de hacer patentes las posibilidades más extremas del lenguaje, en la frontera con lo inefable. No se habla de comunicar, sino de captar y manejar. Captar virtualidades antes que ellas sean acto impuro. Darles un sentido insólito que descubra lo que hay en nuestros aparentes silencios.

El problema mayor de este hablante es asumir en la escritura la vida de los otros. Nos señala la relatividad de perspectivas y sentidos que nacen de esa perspectivas: las de “ellos mismos”, las de él. La historia de los otros es ante todo suma de gestos mecánicos, atávicos en el no-mundo exterior.

“Me transmettant une à une leurs pensées et leurs maladies, leurs langues, leurs calculs et leurs intérêts...”

Lo mismo podría haber dicho un narrador décimonónico, pero nuestro hablante niega la veracidad de los actos—ilusión en un vacío—hasta que el lenguaje condense las presencias de los seres y al *decirlos* los haga realmente vivir en el único espacio posible: el de la escritura.

Como en *Drame*, alude también el hablante al tablero del juego. Cada emisor es una pieza con movimientos específicos, determinados y limitados. El esfuerzo escritural busca destruir esa

situación, manifestando al mismo tiempo la evidencia de ella. Se entremezclan los ámbitos del no—mundo exterior y de la escritura lograda, nueva: “une grille dont les barreaux (murs, lignes, mots) étaient placés contre mon visage désormais sans fin, sans repos...” Hay una historia que urge referir, la de la descomposición de los seres en la descomposición exterior. Historia primaria e ineludible, frágil y evidente al mismo tiempo. Historia germinal: en ella se atisba la renovación en la escritura y la apertura que realiza ella al mundo de lo plural: la sociedad igualitaria, de masas. En este contexto, cuando el hablante se refiere a los “otros”, debemos entenderlos como los detentadores del poder, en el no—mundo, a los que y que hay que suprimir.

Hacia el final, la escritura de este hablante se torna exaltada, su lenguaje es lírico, entusiasta. Pero se trata de *otra* escritura, de *otro* lirismo, de *otro* entusiasmo. El de *nous* la sociedad que brota de la revolución.

Hablante 3. Es voz proferida que se abisma en la escritura. Pronto se convierte en “nosotros”, viviendo la aventura del cambio de la vida en los signos. Y la escritura es dibujo—“dessin”—, son signos que se representan, vitales, a sí mismos.

El hablante va de la consideración del no—mundo exterior a la escritura sentida como ensoñación. Y descubre, maravillado, los signos rescatables del exterior: letras inscritas en una superficie, formas arquitectónicas leídas, entendidas como signos. Descubre también una oposición en las nociones de oeste y este, discernida según la función cumplida en cada ámbito por la escritura. El oeste es el no—mundo: sexo, propiedad, individualismo proliferan, devaluados. La escritura se vuelve pesada, con todos los reflejos, los aportes que hay en ella del pasado. El este es vitalidad, violencia entrevista positivamente, fuerza creadora, acción eficaz, escritura transformada, agresiva, constantemente rehecha, perfeccionada.

En la escritura es posible vivir la creación, la génesis del mundo, reiniciada. Se vivencian primeramente las partes del cuerpo y su fisiología; luego se pasa de la soledad al reconocimiento y a la unión de y con los otros. El hablante revela el esfuerzo que hace por dejar su vida anterior a la nueva escritura, para rehacerse y rehacer el mundo de ella. Este esfuerzo adquiere dimensiones cósmicas por lo visto, y es acompañado por sensaciones de dolor y sentido de la urgencia. El hablante comprueba la re—conformación del mundo en la escritura desde la célula hasta las organiza-

ciones más complejas. Y él está en medio de ese proceso, agente y paciente al mismo tiempo. Su pasmo, su admiración recuerdan un antecedente literario: el de Maurice de Guérin en pleno éxtasis panteísta (*Le Cahier Vert*).

Planos y volúmenes se reforman, aparece una cuarta dimensión. Los números reemplazan el concepto de persona en otro orden de relaciones humanas. No es sólo una cifra el ser, es una fuerza que construye un mundo nuevo.

Hablante 4. Su escritura se anticipa a hechos inevitables. Busca asumir la nueva realidad.

“Fonctionnement difficile à saisir dans ses glissements, ses coupures, ses rapprochements, son absence de centre et de but, son tissu ramifié de lois,”

Busca modelos geométricos para dar una idea del funcionamiento de la escritura. Propone diversos diseños, irregulares. Emplea los términos “teatro” y “escena” para designar el hilvanarse de la escritura. Especialmente, interpela agresivamente al lector. Le reprocha cierto modo de vida, en una sociedad de consumo, le invita a abandonar convencionalismos en la representación de su espacio. Adivina las reacciones, las resistencias del lector; le aporta pruebas para su convencimiento. Le señala la ilusión de la máscara—término que designa el modo representativo habitual—, la ilusión del cuerpo, del reencuentro consigo mismo en la escritura convencional; del privilegio de existir en medio de la creación, de la profundidad. Al aceptar la *otra* escritura, el lector sentirá de modo distinto su fisiología, su corporeidad. Estará en una serie rigurosa de mecanismos que regulan la existencia de la masa. Vivirá un juego dialéctico de asunción de la personalidad y de despersonalización, de ser—débilmente—para sí y ser —fuertemente—para los otros. El hablante demuestra lo irreversible del proceso. El lector está entonces entre dos mundos: el que pasa, el que accede.

Los números serán y son ya el único *logos* válido. Implican el equilibrio entre teoría y práctica, la reducción del pensamiento a concreción, una fisiología en acción permanente y creadora, la superación de la noción de lugar y del efecto del tiempo: una renovación total.

El hablante enumera actividades humanas inmemoriales, “conduire, alimenter, faire croître, élever, protéger”... La escritura de *Nombres* reúne lo mítico y lo puntual, enfrentándolos al

nuevo movimiento que viene de oriente. De ahí saldrán modificaciones, supresiones, invenciones que *digan* al nuevo ser.

III. ESTRATO DEL MUNDO

Iniciaremos el estudio de esta categoría de la novela partiendo del epígrafe. Podemos compararlo con aquel de *Palace* (1962) de Claude Simon:

Révolution: mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. Dictionnaire Larousse.

En aquel de *Le Parc*, leemos:

Parc: C'est un composé de lieux très beaux et très pittoresques dont les aspects ont été choisis en différents pays, et dont tout paraît naturel excepté l'assemblage.

Littré (J.J.Rousseau: *La Nouvelle Héloïse*).

Se busca fijar con objetividad una noción; esa misma objetividad provoca extrañeza, por estar acostumbrado el lector a otra acepción, aún más convencional. Y hay cierto grado de escepticismo implícito en esta postura (notorio en Simon), y también de provocación. En *raccourci* el epígrafe de *Le Parc* señala alguna de las características de la novela: la materia es extraída del fluir de la consciencia; el narrador opera una selección y se produce una tensión entre la captación espontánea que hace el sujeto del mundo y su estilización inevitable en el acto de escribir.

Sugerimos ya que los acontecimientos están cuestionados como tales en la novela. El mundo es un misterio de sonidos, luces y actividad sin cesar renovada. En la realidad urbana la ciudad está como personificada, es "sensible". A pesar de la humanidad neutra que la habita, ella ejerce cierta fascinación. "Grondante", "lumineuse" son términos que la realzan. Hay entre ciudad y personaje una doble relación de integración y extrañeza. Es ella una realidad sucesivamente dominable e inasible. Como sucede en numerosas novelas francesas de nuestro tiempo, el mundo que se presenta es aquel de la incomunicación y la sospecha. Está última se establece por ejemplo en la relación entre el personaje y la mujer, en la posibilidad que el amigo se pierda en una guerra sin

referentes precisados. El mundo está esquematizado: el "ici" es el lugar donde el narrador escribe; noche, día y soledad. El "là-bas" es el lugar de actividad, indeterminado, donde todas las aventuras son posibles. Hay también contrastes agudos. La noche implica quietud, vida fantasmal. El día, deslumbramiento, animación. Se desprende de ambos momentos un sentimiento contradictorio de aislamiento tanto como de estar cabalmente en el orden del mundo.

Los transeúntes, seres de distintas ocupaciones y condiciones son presentados en su quehacer habitual. Los diarios en sus títulos e imágenes aluden a la, violencia, a una guerra inconocible con sensacionalismo. No se da una explicación del verdadero estado de cosas. Se recrea en esos diarios un fusilamiento, desde la aparición del condenado, pasando por sus actitudes, hasta el tiro de gracia en la sien. En este contexto, la descripción de la naturaleza es excepcional y celebratoria. Ella va asociada al recuerdo del niño, ¿imagen posible de un paraíso perdido?

En general, el mundo del recuerdo (mujer, amigo, niño) posee más calidez; los contactos interpersonales están, pese a los enigmas, mejor establecidos. Se comprueba en él la existencia de una atmósfera de hogar, de fiesta incluso, animación y aproximación de seres destruída en el presente. Dos términos son reiterados: "habitude" y "fatigue", en boca de las figuras, en el discurso del narrador. Ellos ocultan una causa posible de la modificación del mundo, de la pérdida de los vínculos, de la destrucción del hogar. La acción del mundo sobre la figura femenina conlleva también, pese a todo, en la rememoración, un rasgo de agresividad; la misma que afecta también al amigo y al niño. Una nota patética se da al término de la novela, con la imagen de un personaje agónico (¿del amigo?) y con la verificación de que el mundo es más inaprensible que nunca.

El laberinto del mundo—recuerdo y presente entremezclados—corresponde al laberinto de la escritura—refacciones, correcciones, caracteres ilegibles—en el cuaderno de cubierta naranja. En el mundo jerarquizado sin causalidad el personaje experimenta desazón; en el espacio geométrico de la hoja del cuaderno, se desarrolla una escritura irregular que traduce los estados de ánimo cambiantes del personaje escritor, luchando por dar el sentido de sí y de lo otro. Se está ya anunciando lo que será el acto de escribir en las novelas posteriores.

Pese a la tendencia a la destrucción del acontecimiento, el personaje como tal se mantiene aún por estar confundido con el

narrador, emisor de las ensoñaciones y de los recuerdos. Otros personajes tienen sólo apariciones periódicas; en ellos hay intensidad y también falta de causalidad; de ahí lo esquemático de sus representaciones. Seres, construcciones, objetos están todos en un mismo plano de importancia.

El personaje del narrador es todo proyecto: “je sortirai”, “je marcherai”, realizado tan sólo a través de la escritura. Toda la vida de la mujer, salvo unos pocos datos concernientes a su presentación, es hipótesis. Adivinamos una intimidad existente en un pasado indeterminado entre ella y el narrador. La abundancia del artículo definido nos hace sentir lo posible de esa familiaridad en el pasado. La tensión que se establece a ratos entre la descripción objetiva y las imágenes líricas nos muestran a un personaje femenino entre la rutina y la revelación de vida propia, inconformista.

A través de introspecciones, el personaje del narrador confiesa deseos de realizar actos poco comunes. Lucha por encontrar un sentido en la heterogeneidad del mundo. Hay un verdadero descubrimiento del inconsciente que aflora sin que el sujeto lo sienta como tal, al principio. Percibe lo infinitesimal, los *tropismos*, en sus inclinaciones; percepción acentuada por la irrupción de fenómenos climáticos suscitadores: frío, lluvia, calor. Por encima de toda contradicción, él está entregado a sus sensaciones. En medio de la introspección surgen los recuerdos, del hombre, de la mujer. Estos se muestran con liviandad y aparente seguridad; el narrador personaje vacila, en un errabundeo fáctico y mental. El se desdobra, —como lo hacen los otros también. De esa confrontación entre el yo y su autocaptación consciente pueden nacer la extrañeza, la pesadilla. Como lo afirma el hablante de las obras de Maurice de Guérin, el narrador personaje es “une âme livrée à tous les vents”. Al definirse a sí mismo se ve como una “simple forme”, indefenso, frágil. Tiene la obsesión de poseerse y de poseer: una porción de mundo, una porción de sentido; drama ontológico y gnoseológico a la vez.

Aparte de la señalada anteriormente, hemos encontrados otras *mises en abyme*, vinculadas con las figuras del niño y del amigo. Lo que hace el niño, en un momento dado, su tarea, es un eco de lo que hace el adulto en la esfera del presente: “c’était la même encre, la même effort.” dice el narrador. Y el “non, ce n’est pas fini” con que responde el niño a la solicitud de las pequeñas es un eco de la posición que adoptaría el narrador personaje frente a su texto: consciencia de lo inconcluso por estar he-

cho el escrito de impresiones y recuerdos que se producen y vienen espontánea, rapsódicamente.

La figura del amigo provee otra *mise en abyme*: este escribe una carta, de escritura irregular, y manifiesta cansancio, desánimo. En fin, el análisis de la carta que él recibe, le permite al narrador considerar lo peculiar de su propio discurso.

La abundancia de este procedimiento en una novela relativamente corta no es sólo un rasgo de época. Permite eficazmente producir la unión racionalmente inexplicable de los espacios del presente y de la rememoración. La mujer está asociada a nociones e imágenes de voluptuosidad, coquetería, intimidad sonriente, tranquilidad, reposo, espacios amables como el de un balneario. Por ella también aparece en actitud de sufrimiento, acompañada por un // que la retiene, vestida de negro hacia el final.

El amigo está vinculado a imágenes y nociones de comunicación, alegría, mundo muy poblado, guerra y tensión en un puesto de avanzada.

Por su parte, el niño es tibieza, armonía con la naturaleza, juego, ensoñación dentro de la ensoñación, aprendizaje gozoso de las cosas del mundo, libertad en un medio ambiente natural. Hay también inquietud por su salud, diligencia en torno a él.

El narrador personaje hace ostentación de una curiosa e ilusoria libertad; la de ir y venir en el departamento, jugueteando a veces a expensas de otros. Pero, en medio de esta irrisión, él mismo parece no engañarse sobre la estrechez de su existencia. Su esperanza está en la escritura: que ella se desenvuelva, sola, mágicamente, abarque todo. Por mientras, no puede controlar ni siquiera las partes de su cuerpo, esa mano, por ejemplo, que tiene vida autónoma. En una escena situada en el cuarto de baño, el personaje muestra su inconformidad consigo mismo, el deseo de una renovación. El lavado es un ritual según las apariencias —del cual él no quiere ser víctima.

En una actitud extrema, él está tentado de auto—disolverse en los objetos, como el San Antonio de Flaubert. En ese momento aparece la asociación que evoca al amigo en la guerra, en la vanguardia, expuesto. Se plantea el problema de la presencia humana en el mundo, entonces. Es patente la devaluación de los seres; por lo mismo, se impone un "il faut" una tarea: devolver al mundo presencias plenas, lo que resulta imposible. La vida sigue siendo una consciencia de masas, volúmenes, desplazamientos. El sentimiento de existir es aquel de ocupar un espacio en un tiempo, sintiendo la relojería del organismo propio hasta que ella

cese. Los objetos rodean todo, el ser es un obstáculo, para ellos, y no inversamente.

Al final de la obra, la mujer se aleja, durante un día lluvioso; en el parque. El niño lee en la biblioteca; el amigo está desaparecido en la guerra. En una última secuencia aparece como el recuerdo agradable de un encuentro fugaz en la calle. Todas estas no son situaciones que se perciban como definitivas, claro está. Incluso aparece un enigmático "elle" al término de la escritura ¿es la mujer? ¿otro personaje?

En su soledad, el narrador sopesa el silencio. Esto trae consigo fantasmagorías, reflexiones sin continuidad, consciencia de un estar en el mundo. El no nos da la motivación de su conducta: permanecer toda una noche y todo un día en reposo, en movimiento, escribiendo. Esfuerzo de auto-conocimiento o traducción de una situación límite puede ser motivación, sustraída, en su orígenes, al lector.

"Il fait beau", "il fera beau tout le jour" dice—o escribe—el narrador. Es un darse confianza, concederse una esperanza, impulsar una fe, frente al parque, "centre du soir", lugar de amor y felicidad compartidos, frente al cual, frente a otro, la mujer tiene, tenía, un departamento que él frecuentaba.

El diálogo en la novela está hecho de cortas réplicas, en el presente, en el recuerdo. Es más frecuente el estilo indirecto. En general, no se señala la identidad de los locutores. El lector infiere. Las réplicas son a menudo herméticas, debido a la carencia de un referente, de un acontecimiento que las explique.

En cuanto al tiempo, el narrador hace indicaciones precisas de él: "C'est la nuit". "Il est cinq heures du matin". Las secuencias del pasado son otros tantos tiempos paralelos al básico de la narración objetal. Cada figura evocada se mueve dentro de una cerrada disposición temporal. Se producen entonces efectos de superposiciones de tiempos. Cuando ella se abre hay sobreimpresiones, conforme a la mejor tradición literaria de Chateaubriand a Proust.

A veces, el recuerdo da pábulo a una recreación en la consciencia del narrador quien reconoce explícitamente el paso sensible del tiempo a través de seres y cosas.

Aunque no se logra totalmente, podemos decir que hay una tendencia al paralelismo entre el tiempo de la narración y aquel de lo narrado. El hablante comprueba por sí mismo la dificultad y la solución de y para lograr lo dicho. La escritura dilata al instante, permite compensar las carencias del ser.

El epígrafe de *Drame*—“Le sang qui baigne le coeur est pensée”—está anunciando las características del mundo, de la preocupación del problemático *il*, la orientación del narrador. Podemos relacionar dicho epígrafe con el siguiente pasaje:

“Il me semble que je suis à la frontière des mots, juste avant qu’ils deviennent visibles et audibles, près d’un livre se rêvant lui-même avec une patience infinie, renvoyant à lui même par une réflexion passive et trop riche ...”

El mundo es ante todo aquí el acto de escribir, lúdico y comprometedor a la vez: “le jeu commence”. Y la escritura es un artificio, nacido del vacío, del azar ilusoriamente dominado, orientado; liberado, como dice Robbe-Grillet, de “los viejos mitos de la profundidad”. El mundo de la significación es un “museo” el que, paradójicamente, reduce aún más al personaje. Pero el museo está animado, de él se desprenden imágenes cambiantes, otros tantos estímulos. El personaje debe entonces aceptar ese enpequeñecimiento para aprovechar dichos estímulos, generadores de escritura. Ciertamente, no se da una seguridad existencial suficiente como para establecer *el sentido*. El mundo exterior parece no interesar más que en la medida que es un estímulo agregado al acto interior de la creación.

La relación entre el ser y el mundo es, según el texto, una ecuación vivida en un tablero de ajedrez. Todo es serie cifrada de encuentros programables, de combinaciones tan aparentemente inesperadas como rigurosas, una vez que se dan. Pero también este es el mundo del sueño, con la aparición y desaparición caprichosa de figuras, objetos conceptos. De todo esto queda un residuo; una sensación de algo escondido, algo sustraído. Ese algo innombrable pasa a ser, paradójicamente, materia de la escritura.

En el mundo de *Drame*, la animación es transformada en ausencia y en detención. La noche es casi un símbolo, filtrado a pesar de las precauciones de *il*. Ella está unida a ideas de vacío, de declinación, de perecimiento. Las estrellas, en un momento dado, la inundan. Es la existencia que accede —muy brevemente— a un plano de concimiento. Todo tiende hacia la noche, es imposible librarse de ella. Entonces se tratará de conocerla a través de la escritura, de absorberla, sin violencias. En este mundo, donde los dos narradores se cuestionan mutuamente, se busca hacer coincidir la vida—como texto—y el texto, verdadera vida donde está

lo únicamente real. La empresa es calificada en términos negativos: "impossibilité", "absurdité", "difficulté", "inutilité"; el narrador es víctima de "stupidité". Se niega afrentosamente el esfuerzo para rehabilitarlo casi de inmediato. Hay ciertamente en esta perspectiva un desengaño de sí y del mundo y se busca expresar ese desengaño. Las categorías negativas son realidad indiscutible para el narrador; por lo mismo, la novela no puede evitarlas, debe integrarlas.

La novela posible, como *La Modification* de Butor, estaría hecha a partir de "un homme, une ville, une femme". Pero se debe evitar este fundamento. El narrador básico amontona elementos del espacio exterior para negarlos después. La novela estará hecha de lenguaje y vacío. Los acontecimientos, los seres, salen fugazmente, periódicamente de ese vacío para volver a él.

Un cuadro modelo de *Drame* está conformado por las siguientes instancias:

- a) escritura siempre al borde del silencio;
- b) problemas de la escritura, decir lo impalpable;
- c) *elle*, enfocada, presente y ausente, forma y sensación;
- d) mundo exterior fragmentado;
- e) autonomía del lenguaje;
- f) entrecruzamiento de *b*, *d*, *e*; percepciones;
- g) dato imprevisto, sin explicación que concierne a *elle*, a *il*, a otros (probablemente).

En el mundo que genera esta escritura, la visita a una catedral es la visita a una forma entre otras que sugieren la idea de ciudad. Interesa más al hablante el jardín adyacente a dicha catedral. En ella ni siquiera encuentra sugerencias de mitos, de órdenes escondidos, como los que descubre el narrador de *L'Emploi du Temps* de Butor. Una imagen de apocalipsis se desprende, con todo, de términos que hacen alusión a fenómenos de descomposición de podredumbre, pero nada es seguro. Queda, solamente, una comprobación de no correspondencia entre el ser y los espacios del mundo. Algunas preguntas, en apariencia inocentes, que se hace *il* implican un cuestionamiento de todo:

"... à la place de quoi vient ce Mot à la place de quoi l'incendie? (est-ce qu'il ose penser: à la place de quoi, le monde?)"

El mundo nacido de la acción de escribir, que es en el fondo esa misma acción, está presentado como "décor", "scène",

“panorama”, écran”, como sucede en las novelas de Ollier y más imperiosamente que en ellas. O también es puro colorido: “jaune” “marron”, “vert”, “bleu”, “gris”, en lugar de las formas en las que se supone está inscrito el color. Y cuando se produce en el narrador enmarcado un “vide de la pensée”, los signos se destruyen, y con ellos *elle* misma, el esbozo de mundo logrado. Lo escrito es sucesivamente exaltado—transformación, testimonio de una presencia y una existencia—y refutado—aparición de la mecanicidad, del hábito, de lo convencional.

El acto de escritura se confunde con la vida entera, con el mundo, con sus seres. Cuando *il* piensa en estas tres categorías está pensando en realidad en los modos de abordar su relato. Las inmensidades como el mar y la noche son objeto de una especulación que hace, después de todo, de ellas, entidades del espacio concreto donde se desenvuelve un lenguaje; cuaderno, libreta de notas. Todo ello pese, como hemos visto, a la notoria carga semántica de la noción de “noche”. Su simbolismo es reducido al final a mera denotación. Estar en el mundo es para el narrador:

“De nouveau le commencement, les profils, les voyages rapides à l’intérieur de chaque signe, rejeté, choisi”.

Las formas del mundo—“couloirs”, “détours”; son, en el fondo, características del lenguaje empleado para relatar: “répétitions”, “redites”. “Impossible d’aller plus loin” nos dice el narrador enmarcado casi al término de la novela. Queda insatisfecho un deseo; el encontrar un rasgo común a toda escritura.

Como se ha podido apreciar, en *Drame* el discurso enmarcado está encabezado por un morfema: pronombre personal, tercera persona del singular. Pero lo personal es devaluado en beneficio de una evacuación de la parte de existencia que contiene dicho pronombre. El ser es un signo más en la madeja; cuestionamiento radical del personaje, como en *Le Parc* había sucedido con el acontecimiento. Esto está prácticamente anunciado al iniciarse la novela. Más adelante el narrador básico nos dice de *il*:

“Il revoit, c’est aux mots de revoir pour lui”
 “il doit faire de plus en plus d’efforts pour se rappeler qui il est”

En el personaje, por llamarlo así, se confunden el físico con las imágenes del mundo. Su corporeidad relativa la obtiene *il* al

hacerse sujeto emisor de un relato, desde la sorpresa inicial—escribir una historia no es tan fácil—hasta los logros neutros, perfectos del final, parciales, con todo. Como su escritura, el personaje es en sí un proyecto, nunca llevado a cabo, con la obsesión de sus carencias, aislado, sin sentido preciso del vivir y del hacer:

“je suis là, déposé par hasard dans un brouillard lumineux, ignorant d’où je viens, où j’irai.”

Pero este ser es capaz de desdoblarse. Siente, a ratos, que otro cuerpo encaja en él. Esto sucede especialmente en el momento del despertar, del reabrirse a la vida —de signos en un papel. El sueño y la vigilia son respectivamente para él la anulación y el ensayo de existir. En el sueño, uno es fantasma de otro ser, y recíprocamente. En la vida diurna, la comunicación se encuentra en un grado cero. Cada uno está persuadido de la existencia del otro, nos dice. Si la existencia del otro está cuestionada, la comprobación de aquella de sí mismo sólo es posible gracias a las sensaciones. Todo lo demás es contradicción o error. De este modo, los seres se funden en un todo igualizador, uniforme. La historia de una pareja es la historia de todos. La pareja pertenece a una inefable unidad mayor. Paradójicamente, la comunicación sólo es posible a través de la evocación del otro, supone la ausencia obligada del interlocutor, un diálogo con su recuerdo fantasmal.

Elle es al parecer, un personaje guía. El narrador enmarcado se esfuerza por captarla. No logra efectos de caracterización en bloque, sólo acumula trozos de sentidos que se escurren. *Elle* está integrada podría creerse, indistintamente a la historia que se va haciendo y a la que podemos suponer de la vida propia, fuera de la escritura de *il*. Pero esta noción de vida propia resulta imposible en la novela *Drame*. Los movimientos de ambos, acercamientos, alejamientos, actitudes eróticas y sofisticadas, afirmadas y luego negadas están en relación de concordancia directa con la aventura del relato, donde es cuestión de armar y desarmar lenguaje. Casi siempre que aparece *elle*, *il* insiste en la peculiaridad de su relación, presencia yuxtapuesta a presencia; de su comunicación, fragmentos paralelos, aceptados sólo por convención, pero que, como hemos dicho, no son prueba de real intercambio. La relación entre *il* y *elle* prolonga aquella que vimos en *Le Parc*, pero ahora cada vez más equívoca y difusa. Y es el deseo de *il* que su relación con *elle* sea “sin significación”, como el conjunto

de su difícil escritura. Ambos se diluyen en la masa de signos, son ellos mismos escritura.

El narrador básico califica a // casi siempre negativamente: “sans pouvoir s’observer”, “il ne peut pas les penser”, “il ne sait plus penser”, “vidé de paroles”, “il ne pense pas ce qu’il veut”. // conoce momentos de subida extrañeza, y tiene tentaciones de suicidio, pero esto es imposible. Su identidad está abolida. ¿Quién es *quién*? podría uno preguntar. Sus movimientos de consciencia son sólo signos aleatorios. Su corporeidad, como se ha visto es a lo menos problemática. Un argumento ontológico destruye toda tentación de autodisolución. //, como narrador enmarcado, rechaza incluso la identidad. Es un peligro para su escritura, difícil ciertamente de evitar. Incluírse en el relato como mero signo, excluírse de él llevan a otros tantos modos de escritura. Su vacilación es de orden supraliterario: el individuo y el mundo como nociones están en juego. Sabemos ya por qué solución opta //, desde el inicio, fundiéndose en las palabras. Ese es, si se quiere, su suicidio.

“tu marches à travers eux comme un mot parmi d’ autres mots”

Vivir, estar vivo son expresiones que aparecen entre comillas en el texto. Todas las apariciones de // en un exterior: puerto, playa, ciudad, hay que verlas como imágenes alusivas a la actividad del escribir. El mundo verdadero está encerrado en los límites de una página. “Dedans et dehors sont réduits en cendres”.

Al concluir el libro, se esboza una separación: // en cuanto ser autónomo e // signo en el texto. Pero ella no es desarrollada como para darle al hablante enmarcado el estatuto de persona.

Abundan en la narración enmarcada los monólogos entregados sin diferenciación tipográfica respecto del discurso del narrador. A veces, estos adquieren un sentido de urgencia que permanece hermético:

“C’est à toi que je parle pendant qu’il est temps”.

Los trozos de diálogo van generalmente entre paréntesis. Dicho paréntesis anula, en cierta forma, al ser que pronuncia las palabras. Su propósito queda flotando dentro de la masa escritural, no modifica nada.

Aún más que en *Le Parc* se tienden a confundir el tiempo de lo narrado con el tiempo de la narración. Esto es explicitado por el narrador básico:

“S’il veut vraiment soutenir l’entreprise chaque jour, durant les courts instants qu’il coïncide avec son projet” (el subrayado es nuestro)

Pero viene un cuestionamiento del tiempo, dentro del cuestionamiento general del sentido de las cosas, la noción de “hoy”, por ejemplo, es desconcertante, carece de todo marco de referencia, de todo punto de apoyo.

Recordemos que el libro está dividido en secuencias correspondientes al total de los cuadros de un tablero de ajedrez: noción aceptada del tiempo proyectado en espacio; aquel de la escritura que se va haciendo.

El esfuerzo que hace // por recordar el pasado es vano. Este aparece como algo más confuso y más desarticulado que en el presente. Sólo hay formas que van inefablemente hacia ese presente, a converger, que lo marcan. Todo mito al que se alude está velado, no logra ser palabra articulada. El presente es dominador; da una ilusión de perennidad. // confunde sus indicios de existencia en ese presente, deja testimonio, diríamos, de eternidad; se confunde con lo milenario del proceso escritural. Hay entonces un esfuerzo por sustraerse al tiempo, inmerso // en un lenguaje sin fronteras, pese a la decepción final de lo narrado. Ella es provisoria, como se vio ya en *Le Parc*.

Sin duda, llaman la atención, en *Nombres* los signos orientales que el lector encuentra periódicamente dentro de las secuencias, así como el uso del alfabeto cirílico en la dedicatoria. En apariencia se trata de un juego gratuito —“l’alphabet pour nous dépassé”, dice uno de los hablantes—, pero poco a poco se irá descubriendo que ellos cumplen allí con una función.

Puede pensarse que es una incongruencia el pasar de un lenguaje a otro de significantes distintos y de significados más complejos. Pero esto mismo es una prueba de que, en primer lugar, toma cuerpo una *tendencia* en el escrito y, también de que el narrador está como tal prácticamente obliterado, visto que lo predominante es un discurso hecho de palabras surgidas del caos de lo imaginario; chocando unas con otras, provocando, gracias a quizá fortuitos encuentros, la aparición de mínimas unidades de significación, para desparramarse nuevamente en un espacio indeterminado, el de la escritura, abierta a todas las modificaciones y a todas las ausencias.

“la vue (. . .) semblait éclairer les nerfs au-dessous, très loin”
(. . .)

“la lumière (. . .) venait de beaucoup plus bas, d’une ligne d’horizon comme déployée pour une autre tête que celle apportée par moi et pour moi” (. . .)

“il n’y a ni haut ni bas, ni envers ni endroit” (. . .)

Si hay un espacio inequívoco en la novela, es una vez más aquel de la página, del blanco donde las palabras viven su vida. Estas aspiran, por decirlo así, los objetos del no-mundo exterior. Ellos son, más que nada, signos, y como tales tienen existencia propia.

La relación entre los *je* y *elle* provoca una ilusión de mundo. Se llega en ella a cierta condensación que hace pensar en la aparición de los sujetos. Con todo, el relato es algo activo, siempre desenvolviéndose, única manifestación de vida segura; es sinónimo de libertad en lo indiferenciado. Todo lo que sale al no-mundo exterior es equívoco, limitado. Este no-mundo tiene su espesor, pero él es capturado, transportado al lugar de la escritura.

Dentro de este espacio escritural se produce una subversión: la lucha, como vimos al estudiar a los hablantes, por la pluralidad y la identificación con opciones políticas de masa. El estallido de los signos implica la valoración de la pluralidad, único modo de verdadera vida posible. El problema lingüístico se convierte inesperadamente en postura política. Y el lenguaje de las matemáticas, producto de la actividad asociativa de los hablantes, en igual pie con los otros fantasmas de lo imaginario, permite comprender las bases de la nueva sociedad; el paso de la noción de “categoría” a aquella más amplia de “sistema”.

Los hablantes reconocen pertenecer a otro pasado, a otra cultura, así como conocer el problema que se les plantea de integrarse adecuadamente a esa nueva sociedad: Problema de vida o muerte. Simultáneamente, ellos se sienten insertos y perdidos en ella. Abrirse el futuro es actitud deseable, mantener trazas de un pasado, inevitable. “Je prévoyais ceci”, dice el hablante 1. Pese a todo, la renovación es posible, en lo próximo.

“Ce qui est courbé devient entier, ce qui est tortueux devient droit, ce qui est creux devient plein, ce qui est usé devient neuf”.

Aparece un valor nítido, que rescata de las falencias del pasado. Es el *trabajo*, base de la sociedad que se abre camino. Por etapas, se van aproximando los hablantes a un ideal marxis-

ta de vida. El hablante 1, por ejemplo, se presenta como un trabajador de los signos, un labrador de sintaxis. La búsqueda de una escritura universal es paralela al esfuerzo, a la tendencia dominante del movimiento político. La escritura es pasividad o descubrimiento, sueño o vigilia; lograda, es "vibration".

Por abolición de contrarios, la nada es vida en estado de latencia provisoria. Allí hay signos eclipsados, olvidados pero no por ello menos existentes, susceptibles de ser rescatados en cualquier instante. El espacio, en algunas secuencias, es apocalipsis con orientación precisa: ir hacia la vida plural. El apocalipsis en la escritura es acción sobre lo real engañoso. La revolución consiste también en adoptar otro código, otra comprensión de los signos. El lenguaje del hablante 2 muestra así la subversión:

"Soulevant le poids historique, dispersant l'accumulation des signes, vivant dans la geste de briser leur chaîne brisée..."

La revolución es una tentación de existir para los hablantes, de salir del espacio de la escritura y asumir el mundo exterior como tal. El hablante 2 cita escritos marxistas, tratando de evidenciar lo buscado a través de la escritura.

En 2.70, se revela como es la estructura de la novela en un lenguaje, entre comillas, que es aquel del conocimiento pasado y presente a la vez: "Le nombre est une traduction de l'espace." "La conception d'un ordre exprimé par des classificateurs numériques entraîne la représentation d'un dispositif spatial." El verdadero espacio de la novela estaría en la cifra, integrada a la escritura. El "dispositivo espacial" es la matriz cuadrada que forma el conjunto de las secuencias.

El mundo nuevo no es tanto de creación, término que remite al arte representativo, como de producción y rotación. Esto supone características de indiferenciación, multiplicación, mecánica, conformidad con lo visible, con la satisfacción de la necesidad. La idea de progresión está descartada. Ella conduce a los espacios engañosos de los ideales, de lo infinito. Se niega entonces una actitud intelectual —mediante otra actitud intelectual. . .

Los signos orientales, expresión de una cultura *nueva*, son respecto de nuestro alfabeto, ecos de la palabra escrita antes, reiteración; matiz agregado a una enumeración; definición de un estado del hablante; completación en una enumeración; relación asociativa con el enunciado inmediatamente anterior (1).

(1) Agradezco al profesor Gilberto Sánchez su preciosa colaboración prestada para la comprensión de estos signos.

De las cuatro series de secuencias, tres aparecen en imperfecto y una en presente, texto orientado hacia la construcción de un futuro posible. Puede decirse que se logra aquí el paralelismo buscado entre el tiempo de lo narrado y aquel de la narración.

El tiempo es considerado como energía independiente de la existencia. No existe subjetividad suficiente como para controlarlo. Es una noción que supera todo intento de precisarla, en la que el ayer y el mañana son relativos, sólo pasan a significar en la nueva sociedad. Pero la escritura permite forjarse una ilusión de dominio ejercido sobre él. Inscribe ella, lograda, el pasado y el presente; permite presentir el futuro.

Según lo visto en el análisis, podemos decir que Sollers en *Le Parc* rinde tributo a escritores de la generación inmediatamente anterior: Robbe-Grillet, Ollier, Butor. Pero también anuncia, en esa novela, “la chiffration de la pensée universelle en éléments concrets (fragmentations numériques données par une table de calcul)”, o sea *Nombres* (1).

Las novelas de la generación de Robbe-Grillet liquidan al personaje. La generación de Sollers encuentra e insiste en en la evidencia de un espacio en blanco en el no-mundo, que sólo una novela hecha de puro lenguaje, como soñaba Flaubert, puede compensar. La destrucción del personaje está precedida por la del acontecimiento, y la empresa nihilista se corona con la indeterminación del narrador, pilar del conjunto.

“... au réveil il est entièrement impregné ... par quelque chose qu'il a pu penser sans y penser (discussions) dans une langue inconnue? évidences sans formes?) (*Drame*).

Las obras de Sollers recuerdan ficciones de Maurice Blanchot. En obras como *Thomas l'obscur* y la más reciente *L'Attente, l'oubli*, éste se anticipa a la pulverización de las categorías narrativas. También podemos relacionarlas con la poesía de Yves Bonnefoy. En ambos casos encontramos un lenguaje para la muerte. Decirla, reconocerla, intimar con ella, integrarla al lenguaje productor es vencerla.

Por otra parte, el rechazo del mundo, la celebración velada de la obra de arte, el lenguaje escurridizo, las paradojas, los juegos de ocultamiento e irrupción de existencias inestables, las máscas-

(1) Puede encontrarse una conveniente información sobre Philippe Sollers y el grupo Tel Quel en la obra de Maurice Nadeau, *La novela francesa después de la guerra* Tiempo Nuevo, 1971, pp. 143-158.

ras, los contrarios superados, todas características de las novelas estudiadas, permiten considerar, como lo habíamos ya sugerido, esta literatura como profundamente manierista:

“Il n’y a plus de fin si nous cessons d’être une fin”;
 “joie envahissante, fluide, tendue vers la réponse qui n’existe pas”;

“Nous habitons cette ville (ce livre): parcours voilés, apparitions, chutes —on ne lit pas deux fois les mêmes mots—”

“Elle est donc en train de rentrer dans le fond —mais aussi d’affirmer ce qu’elle prend ici, n’apparaissant que pour disparaître.”

Como sucede, por ejemplo, en la *Description de San Marco* (1963) de Michel Butor, la cultura es forma sentida como vacía, no vivificante. Y ello hace que en *Drame* se presente la alternativa para los narradores, de conformarse con la supuesta vetustez de hechos y significaciones o bien de adoptar el lenguaje contestatario y desatado del monólogo interior. Se elige una “forma media” constituída tanto por la narración objetal como por las asociaciones indefinidas de palabras.

En este punto encontramos una diferencia sensible entre la novela hispanoamericana contemporánea y la narrativa francesa de la generación de Sollers. En ambos casos hay una expansión de lo imaginario. Pero, si en Hispanoamérica esto es fuente de aparición de fábulas portentosas, de a veces intrincados mitos, en el ámbito francés el resultado es más plano. El lenguaje se desparra- ma, mas no vemos en esa libertad la posibilidad de crear nuevas figuras. Podemos comparar *Nombres* con *L’Inquisiteur* de Robert Pinget, incluso. En esta novela, el lenguaje también es asunto, experiencia, personaje, pero la dimensión del relato es campo de una representación cercana a las fábulas de un García Márquez, de un Vargas Llosa.