

UNA MIRADA SOBRE LA NARRATIVA DE CLAUDE SIMON

Ramón Suárez M.

A Martín Cerda

El Premio Nobel de Literatura de este año ha vuelto a sorprender. Y es que Simon no es un autor ruidoso. No sucede con él lo que con Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor, por ejemplo: la obra acompañada de ensayos, algunos voluminosos, que la complementan. Se nos enseña en nuestros claustros a no buscar la *intención* del autor, en conformidad con el postulado crítico que los teóricos especialmente anglosajones han denominado falacia intencional. La paradoja es que suelen ser más buscados, tratados, publicados los escritores que hacen públicas sus pretendidas intenciones.

Nacido en 1913, Simon pertenece a la generación de André Malraux, Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Dentro de los límites de esta generación está su período de gestación con obras como *Le Tricheur* (1945), *La Corde raide* (1947), *Gulliver* (1952) y *Le Sacre du Printemps* (1954). Pero es entre 1957 y 1971 que madura su talento creador, entroncado con la generación siguiente, aquella de Robert Pinget, Robbe-Grillet, Claude Ollier, Michel Butor entre otros. Entre esos años publica Simon *Le Vent* (1957) *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962), *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969), *Les Corps Conducteurs* (1971). Sabemos que entre 1971 y 1985 el autor ha publicado tres novelas más. Consideramos, en todo caso, que las obras del período 1957-1971 nos proveen de elementos suficientes para examinar su narrativa. Con esta limitación anunciada realizamos pues el trabajo.

Nos parece conveniente citar un trozo de Simon para adentrar al lector en esta creación. El texto está tomado de *Histoire* (1967) y la traducción es nuestra.

(pero es salsa picante lo que ustedes me han dado En fin quiero decir terriblemente picante Este tipo de historias abren el apetito tendrían que haberme advertido ¡puse cuatro cucharadas de salsa!). Sí a lo cual llegó una especie de galla en fin no exactamente una galla ven lo que quiero decir con piel de naranja de grandes ojos azules muy bellos y con vestido exquisito de un gran modisto porque parecía que ella sólo

se viste allí es él quién paga tiene con que decora todas las boutiques de la calle Saint-Honoré pero muy chic tú sabes diciendo por ejemplo a Pascal Tengo plata ahora quieres que te preste y naturalmente adivinas muy bien que el otro siempre tan Corso con mucho desplante no quiso Muy chic además también en un gran coche azul reloj pulsera en camisa de seda Entonces nos invitó a todos a comer pero sabes esos restaurantes son extremadamente cursis me serví croquetas de lucio y bien eran croquetas de agua de lucio precisamente y el precio Adivina lo que pagué o más bien lo que Daniel pagó por mí en ese hotel el otro día sabes en Toulouse Tres mil seis por una piececita Conveniente pero bueno con un baño por supuesto pero que había que buscar al fondo del pasillo Solamente él es así Al salir dijo a la niña que estaba en el vestidor toma creo que hace harto tiempo que no te doy una propina y entonces le desliza un billete de cinco mil Así no más y bueno dirás lo que quieras pero un hombre así Yo mira Un hombre así me da lo mismo que no sea lindo o incluso fuerte o incluso sano. Pero lo que quiero es que sea inteligente y tenga un mínimo de distinción y finura porque...”.

(tratando de imaginarlo preguntándome sin confesármelo qué cara pondría Corina cuando ella lo supiera trueno en el cielo azul una mañana por ejemplo en una terraza un balcón asoleado cubierto por un quitasol, rompiendo el sobre que él debió escribir o más bien rasguñar rechazando la avalancha de facturas para dejar lugar en ese cuero verdinegro de la oficina sembrando también de lunas babosas cabalgándose dejadas en las bases de las probetas pero estas amarillentas, y ella extendida ante un mar resplandeciente e italiano y encojiéndose cuando más de hombros sencillamente picada llamándole quizá apareciendo en el balcón con todavía espuma blanca en las mejillas o agarrada al borde de ese duro tieso pequeño bigote o quizá juzgando que eso no valía ni siquiera la pena molestarlo diciendo distraídamente al desayuno Adivina lo que papá me escribió y él levantando la cabeza levantando gentilmente los párpados y ella Este idiota partió para España y ya imaginas de qué lado)

El inicio es impreciso. Se pasa de la consideración de un objeto a una conversación sin transición. Los pronombres personales, que remiten a personajes, la indeterminación entre seres humanos y animales, todo está dentro de una general ambigüedad. Los adjetivos abundan, punteando lugares comunes, insinuaciones, trozos de historias. La actualidad aparece a retazos: se puede fechar la historia, las historias, según lo que dice un personaje en las últimas líneas del trozo.

Estamos ante un parloteo —*bavardage*— con puntuación quizás arbitraria, donde la realidad cotidiana se pierde en meandros infinitos, donde hay seres frívolos, generosos, dispendiosos, enfermos, un personaje familiar, Corinne. Cuando vienen los “por qué” el texto queda

inconcluso; el segmento más bien dicho. Se escamotea entonces la causalidad. Algunos términos vuelven referidos al caballo, a lo equino. Del conjunto desprendemos que los, las hablantes son de grandes medios económicos, pertenecen a familias, la palabra abunda en la novela, *chic*.

Una de las cosas que llaman la atención son los giros del ojo-cámara. El o los narradores circundan acontecimientos en un intercambio permanente de puntos de vista. El o los narradores buscan una orientación en el mundo, tratan de dominar el presente, establecer perspectivas. Lo que recogemos, como lectores, es una experiencia breve en el tiempo expresada en momentos particulares. El o los narradores están expuestos al efecto de los acontecimientos sobre ellos, lo que elimina las posibilidades de comprensión de éstos, de interpretación de éstos, o, por lo menos, las reduce considerablemente.

En un tejido narrativo como el de las novelas de Simon son numerosas las narraciones enmarcadas, con sus correspondientes narradores. Estas narraciones brotan de las circunstancias que los envuelven a ellos mismos, en cuanto personajes. Las motivaciones de estas narraciones son indefinidas: compartir, consolar, apreciar lo insólito inserto en lo trivial. Son asumidas con incertidumbre, con inseguridad, con dificultad para pensar coherentemente, para recordar con orden. De este modo, los hechos narrados son ambigüos en cuanto verdad; los sucesos evocados pueden ser pura fabulación.

Las alteraciones de la narración suponen inconexiones en la distancia del narrador y en el conocimiento que éste tiene del mundo. Domina la experiencia existencial, se proyecta, con muchos tanteos, a una comprensión más general de la misma existencia y de su inserción en la sociedad.

De estas características se desprende el por qué de la disposición llamémosla desordenada del conjunto. Una fábula lineal es redistribuida con motivaciones tanto estéticas como ontológicas. La disposición de estas fábulas revela el mecanismo de la conciencia que reitera, fluye continua o discontinuamente, apunta hacia una estructura circular del conjunto. Es frecuente que él o los narradores nos cuenten acontecimientos sin revelarnos el origen del conocimiento que tienen de ellos. Las rememoraciones son más bien yuxtaposiciones de escenas y situaciones según como se dan en la memoria de estos narradores. La verdadera fábula de estas novelas se define entonces como un esfuerzo por reconstruir, ordenar fragmentos de una historia cuyo misterio es materia a desentrañar. Georges, el narrador principal de *La Route des Flandres*, en un encuentro final con Corinne intenta salvar el mundo de

lo pasado, del tiempo y del olvido. En esta evocación, lo imaginado se funde con lo realmente vivido.

Consideremos el tiempo. Nos encontramos con un elemento que es motivo, temática, factor determinante en la disposición del tejido narrativo. De las novelas de Simon se desprende que todo pasado está perdido y conservado a la vez en la marea del tiempo. Esto explica la atmósfera crepuscular de estas novelas, con valores y existencias degenerados, prostituidos. Una tradición se extingue, nuevos modos de vida aparecen rápidamente cuestionados. La tradición es captada tanto en acontecimientos rememorados —*La Route des Flandres*— o en testimonios artísticos e históricos: *La Bataille de Pharsale*, *Les Corps conducteurs*. Es válida para esta narrativa una afirmación de Scott Fitzgerald: “Todos los dioses han muerto, todas las batallas fueron libradas, toda fe en el hombre quebrantada está”. Tenemos que matizar. Esta puede ser la conclusión del lector, pero dentro de las novelas de Simon se dan, desesperadamente, la apelación a Dios, las batallas, el buscar apoyo en una fe.

En el fluido de la experiencia interior, los contenidos de consciencia del ser confluyen con los de la humanidad. Las fronteras se diluyen en la relatividad del espacio y del tiempo. Nombres y acontecimientos se confunden, muchos episodios permanecen temporalmente indeterminados.

Frente a todo esto, la actitud del narrador, de los narradores pareciera ser negar el tiempo y recobrar una interioridad que supere los determinismos físicos. En un momento un hombre, una mujer experimentan cosas que pueden ser opuestas, inconexas, diferentes. Y hay hombres y mujeres en distintos lugares que experimentan lo mismo. De la unión de todas estas perspectivas nace un sentido de la totalidad que puede —podría— vencer el tiempo: *Le Vent*. El presente es enriquecido por la infinita expansión del instante, por una multiplicidad que concurre a tornar perenne el instante —sueño de Goethe cumplido—. El tiempo se inmoviliza dentro del punteo del participio presente, tan característico del lenguaje de Simon; se cristaliza en los objetos. Pensamos en la descripción de una gota de agua que se escurre, en *La Route des Flandres*, descripción que llegará a ser célebre.

Veamos ahora los personajes en las novelas de Simon. La obra que ofrece un mayor espesor en la configuración de éstos es la mencionada *Route des Flandres*. De ella sacamos muchas de nuestras observaciones.

Se da en estos personajes el juego de la voluntad y el destino, confundido en el caso de De Reixach, aristocrático jefe del escuadrón en retirada, en verdadero absurdo. La oposición mítica está amenazada. Simon es, en esto, “hijo de su época”. El sentido del absurdo, la

ironía, la problemática del lenguaje tienden a disminuir la trascendencia de los conflictos planteados.

Los personajes sobreviven, acosados; expresan una protesta íntima exteriormente vana. Terminan por ser destruidos o inmovilizados en un mundo sin apertura, con muy débil esperanza. Georges, Blum, otros actualizan el motivo de la fraternidad, nunca tan fuerte como aparece en Malraux y en Camus. Motivo que hace contrapunto a aquel otro del linaje. Es la historia de la casa señorial de De Reixach, con sus bajezas y heroísmos. Ambos motivos desembocan en el de la destrucción, autodestrucción. Los personajes actúan en un mundo donde las relaciones interpersonales están marcadas por la crueldad, el sadoquismo que provoca angustia, en cuyo origen hay prejuicios, que se expresa a través de agresiones a las que no escapa el mismo acto amoroso.

No hay una ciencia, un código que guía de otro modo a estos personajes. De Reixach es, desde este punto de vista, todo un tipo. En él se encarnan la soledad, el desamparo, la vacilación entre un refugio materno imposible, el del mismo lejano terruño, y un sustento paterno problemático: las figuras de sus antecesores, la figura y el sentimiento de Dios. Huérfano, De Reixach carga con una culpa que no es otra que la de su propia existencia, ser desfasado, por su clase dirán algunos, suerte de Meursault de alto vuelo, encarnación de todo ser en un período sumamente crítico de la historia francesa y europea, dirán otros. Esta culpa es tan fuerte que De Reixach experimenta el deseo de liberarse de ella a través de un ajuste de cuentas con ese Alguien desconocido pero actuante. Como ese ajuste nunca se producirá vienen las compensaciones, en el terreno de la relación despótica amo-servidor, en el propio terreno amoroso: Corinne. Ese Alguien mina, poder aciago, compulsivo, tiránico, proyectado en conciencias y mundo.

La precariedad de la existencia, la dificultad de vivir acarrearán una mayor dificultad en el morir. Parece raro, pero el personaje se aferra a los valores aristocráticos que, lo sabe, son una comedia. Terminará arrebatado por ese Alguien —¿un azar?— al mundo sensible. Lo mismo sucederá con el Jefe revolucionario español de *Le Palace*.

Como sucedió en su momento con el personaje de Zola y después con el de Céline, aquel de Claude Simon siente el imperativo de abandonarse a las necesidades primarias. Un intento de reanudar contacto con las fuerzas ancestrales torpemente heredadas. La mujer. Corinne, es núcleo, figura equidistante, tan deseada por el aristócrata como por los servidores. El amor a la tierra, motivo escaso en la novelística francesa, renace en una recreación fragmentaria pero intensa. Menor en todo caso que aquella de las novelas del gran Jean

Giono, publicadas entre 1928 y 1937, de *Colline a Que ma joie demeure* especialmente.

¿Estamos con la narrativa de Simon en el reino de lo preindividual de la individualidad gastada, de lo inadulterado? las tres respuestas son posibles, gracias a las peculiaridades de un modo narrativo al que nos referiremos más adelante. Como es frecuente en los libros de la generación de Robbe-Grillet, más que con personajes nos encontramos, en la mayoría de las novelas de Simon, con voces. Las figuras prácticamente no tienen semblante, las formas están monstruosamente cuestionadas. Algunas línea-fuerza se mantienen dentro de todo: carencia de un sentimiento amoroso que supla las debilidades del existir; aceptación de una doble insuficiencia, lo individual, axiológicamente agotado; lo temporal, inasible y en lo estético en vías de agotarse. Los personajes no quieren reconocer el tiempo, lo harán tardíamente. Otra línea-fuerza: la coquetería del autoengaño en cuanto a las posibilidades de realización de los seres.

Hemos estado hablando de mitos, de fuerza instintiva. Como Giono, como Céline, Simon está en la línea de quienes resuelven las oposiciones entre naturalismo y simbolismo, menos notorias que lo que muchas publicaciones han querido hacernos creer. Elementos naturalistas se convierten en materia prima de composición simbólica, por momentos fantástica. Objetos, fenómenos, signos del tiempo que se escurre, acciones, muertes son potenciados simbólicamente. Encontramos en sus desarrollos equivalentes arquetípicos: Sagrada Escritura, descenso a los infiernos, bautismo, unión ritual, extinción del sufrimiento, regreso al claustro materno, llamado de la tierra, diluvio, nacimiento, llama. Todo lo cual enmarca pulsiones, exaltaciones violentas en las voces-personajes. Los arquetipos de búsqueda están dados en la rebelión del hijo frente al padre, al Padre, con mayúscula; en el erotismo, la fecundidad deseada, prolongadora de vidas y linajes. Estos se resuelven en los arquetipos de caída, simbolizada en *La Route des Flandres* por la imagen del caballo, retorno a la tierra pero carne en descomposición. Una tensión se crea: el tiempo recortado en la *novela dentro de la novela*, tan propio de la generación de Robbe-Grillet y el tiempo mítico, que vuelve los elementos del mundo *casi* trascendentes. Subrayamos el *casi*; es la distancia que va de Giono-panteísmo-a Simón- devaluación o, cuando menos, dificultad de lo sagrado en el mundo contemporáneo. Es, entre ambos autores, un salto de treinta años.

La narración de Simon es objetal. Así se ha dicho de la narrativa francesa posterior a 1950. Pero los objetos en Simon son menos ajenos al hombre que los de sus amigos de los *Editions de Minuit* o de *Gallimard*. Fácilmente se convierten en símbolos. Estos nos lleva a considerar la

situación conflictiva del autor: creador de una epopeya deliberadamente inconclusa, buscador de certidumbres dentro de mitos nunca totalmente asumidos como tales, fluctuando entre períodos oratorios y formas lingüísticas en disolución. Visto de este modo, Simon es un Faulkner francés que deja su comarca y sus habitantes en la paradoja de la representación o demasiado compacta o demasiado deshilvanada. Como Faulkner, Simon es un narrador lírico, si se nos permite el término. Entrega la materialidad de las cosas con inesperadas proyecciones simbólicas.

En *La Route des Flandres*, se oponen la guerra y la historia caballeresca de De Reixach, quien va tras la muerte por la frivolidad de Corinne y el estigma de su origen: suicidio del ancestro. Como casi todas las novelas de Simon, *La Route des Flandres* es una lenta rememoración y un lento presente. El caos, la derrota, el enemigo invisible y poderoso —Alguien, padre, Padre, alemanes—, el campo de prisioneros enmarcan la realización de un mito: aquel de la Pasión, Georges y los demás son los testigos asombrados, anonadados, embrutecidos a veces por sus sensaciones.

Las alusiones a Jesu-Cristo están dentro de las pasiones lamentables de los seres, condensadas, al concluir la novela, en una sola Pasión: la de De Reixach.

Como es usual, en Michel Butor, por ejemplo, el mito es búsqueda y, en una novela circular, la sola forma de ésta se confunde con la estructura mítica. La forma es la intriga.

La Bataille de Pharsale y *Les Corps conducteurs* reúnen un mismo mito correlativo: un cuadro de Nicolás Poussin, el más importante pintor del siglo xvii francés, titulado *Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant*. Título y forma del cuadro resumen el proceso de la fábula simoniana, con final imposible ¿o con débil esperanza?

Detengámonos ahora en el estudio del modo narrativo predominante en la obra de Simon. Ya se habrá advertido, en el fragmento de *Histoire*, la presencia de un tramado complejo, reiterativo y fragmentario de múltiples experiencias enunciadas. El tiempo de la memoria se especializa: hay profundidad y hasta complicación, como en Marcel Proust, pero el flujo es de por sí atomizado. El o los narradores experimentan lo que un poeta simbolista o superrealista llamaría la ebriedad de la palabra; palabra que es conocimiento y sensación, al mismo tiempo.

Temas, objetos observados son desarrollados hasta el agotamiento de las posibilidades representativas. El mundo objetivo es percibido en un relieve cambiante, en la movediza densidad de las apariencias. ¿Narración manierista, según la tipología de Hauser? Se puede respon-

der afirmativamente: las descripciones están enriquecidas por sobreimpresiones que provocan en el lector una sensación de agitación extrema de un mundo que, en sus objetos, está desesperadamente fijo. Estas contradicciones son otro modo de hacer *sentir* lingüísticamente el paso del tiempo, al que nos hemos referido como motivo conductor de estas extrañas ficciones. La descripción como en Robbe-Grillet, Ollier, Pinget es reconstrucción de una totalidad vacilante. Sólo los objetos, fuente y fin de nuestros deseos, temores, permanecen, desmesurados. La reconstrucción se opera de aproximación en aproximación, con toda precisión de datos, corrigiéndose, adicionando, nunca suprimiendo. El lenguaje busca agotar la doble simultaneidad mundo exterior-reflejos de él en un ojo, posiblemente en un espíritu. Ejercicio retórico y esfuerzo de revelación, aunque sea de lo trivial.

La frase es larga, a veces casi toda la novela: *Histoire*. Hay paréntesis dentro de otros paréntesis. Dentro de ellos, los elementos de lo real se esfuman y reaparecen. La digresión es de carácter sociológico, psicológico, fisiológico. Todo el gran realismo francés del siglo XIX, de Stendhal a Zola, está aquí asumido y pulverizado.

La materia proliferante invade la consciencia del lector; ella es en sí también motivo. En un doble paréntesis se describen los cuatro cascos del caballo muerto y se comparan con la gota que va a caer. Arte de lo momentáneo, dotado, sin embargo, de fuerza épica. Las cosas son vistas preferentemente en su estado bruto, inicial por decirlo así. A medida que la lectura avanza, la elaboración o el parloteo las va acercando y alejando del lector. Nacimiento y decadencia, correlatos en las cosas de lo que sucede en la ficción: *Le Vent*, *La Route des Flandres*, *Le Palace*. Parece no haber pretensiones místicas en Simon, como en Faulkner, pero el lector puede llegar a avizorar un semejante estadio a través del esfuerzo mismo del lenguaje reconstructor. Además muy superrealista, contenido, un siglo atrás, en la invocación final de San Antonio en *La Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert (1874).

Al igual que su compañera de generación Nathalie Sarraute, Simon estudia la huella que deja un trozo de vida en la memoria, en la sensibilidad, de modo menos sistemático cierto que la autora de *Le Planétarium*. Percepciones, asociaciones se mezclan sin transición. El conocimiento es incompleto, la imaginación va al rescate, junto a una curiosa lógica que deduce y deduce, frenética. Georges, espejo giratorio, refleja más en sus palabras de narrador la vida del linaje de De Reixach, de Corinne, la guerra en general, antes que su propia vida. Georges, como otros anónimos personajes de Simon, se convierte en esclavo de la materia; condenados en un torbellino de impresiones y obsesiones que objetos y fenómenos desencadenan en ellos:

“... Pero continúa: después de todo no está prohibido imaginar que el aire expulsado por las tripas llenas de buena cerveza alemana que fermenta en el interior de aquel centinela haga escuchar en el concierto general un minueto de Mozart...” y Blum (o Georges): “Se acabó”, y Georges (o Blum): “Yo podría continuar”, y Georges (o Blum) “Entonces continúa”, y Georges (o Blum): “Pero debo igualmente aportar con lo mío, participar, agregar al montón...”

La consciencia registra, almacena, transmite una realidad al lector, inagotable pero sumida en el *trabajo del tiempo*. El hombre desaparecerá, el objeto le sobrevivirá para borrarse en un futuro impreciso. ¿Imagen de la crisis de la civilización en Francia, en Occidente?

La narración va constantemente de la boca del hablante básico —es difícil encontrarlo— a la del personaje, sin transición. El relato empieza en un punto y se detiene en otro, sin justificación. Esta fracción, la novela, es presentada bajo el aspecto de una duración quebrada, con un presente rapidísimo o desmesuradamente retardado. Efecto del uso del participio presente.

Permítasenos una pregunta digresiva: ¿no encontramos en Pablo de Rokha los mismo procedimientos, desde *Los Gemidos* —década de 1920— hasta el famoso *Canto del Macho anciano*, década de 1960?

Como es propio de monólogo interior, modo narrativo pues de las novelas de Simon, alternan en el discurso descripciones opacas y vuelos líricos, herencia flaubertiana también. Piénsese sino en las páginas en estilo indirecto libre, umbral del monólogo interior, en que el narrador de *Madame Bovary* (1857) describe la vida escolar de Emma.

Una mención requiere el parentesco del monólogo interior con el cine. Como sucede ya en Faulkner, encontramos en el lenguaje de Simon por lo menos tres técnicas de acercamiento del narrador al objeto, a la persona-objeto; técnicas propias de la filmación. El *fundido-fondu*-puente entre imágenes heterogéneas; el *zoom*, alternancia de visión panorámica, detalle y nueva visión panorámica; el *ralenti*, proceso continuo, fijación, reinicio del proceso. El participio presente es un aspecto verbal aptísimo para entregar el equivalente lingüístico del *fundido*. El presente del indicativo y el pretérito perfecto presentan los otros dos procedimientos, al igual que el imperfecto.

Hemos dejado para el final algo que el lector espera siempre para el principio de estos trabajos: la fábula. Como se habrá podido colegir de las consideraciones hechas, ella no es lo más importante. Simon dice que *Le Vent* es “intento de restitución de un retablo barroco”, subtítulo de la novela; *La Route des Flandres*, “descripción fragmentaria de un desastre”. Las palabras *restitución* y *descripción* nos llevan a insistir en que la verdadera fábula de estas obras es un proceso de lenguaje: sus

limitaciones y conquistas, rasgos muy propio de la generación de Alain Robbe-Grillet.

Somos amigos de defender la *mimesis* en literatura. Que nos disculpen Jean Ricardou y sus amigos. Por lo tanto, entregamos algunos ejemplos que pueden dar una idea de lo que es la ficción en cuanto atañe a *seres*.

La Route des Flandres presenta en su inicio y en su término la muerte de De Reixach en el camino. Su centro es la descripción de la destrucción de la patrulla francesa en una emboscada. Los encuadres nos muestran especialmente la vida del linaje, las carreras de caballo vividas —y perdidas— por el mismo De Reixach, la historia del antecesor, Corinne.

Le Palace tiene en su inicio y en su término una recreación de objetos. Los capítulos se titulan respectivamente *Inventaire* y *Bureau des objets trouvés*. El centro lo ocupa el funeral de un jefe durante la guerra civil española; son *Les Funérailles de Patrode*. Los encuadres hacen la relación de un crimen, con narradores distintos en cada caso y con distinta aproximación a los hechos.

Histoire, *La Bataille de Pharsale* y *Les Corps Conducteurs* tienen en común que ciertos objetos se conviertan en *generadores de lenguaje*, la expresión la emplea mucho Jean Ricardou: fotos, tarjetas postales, un diario leído, en la primera; el cuadro de Poussin, *Orion avengle*, otros objetos, en la segunda; el mismo cuadro de Poussin, afiches, letreros, otros diarios, cuadros de Rauschenberg y Louise Nevelson en *Les Corps Conducteurs*. A medida que avanza en su carrera de novelista, Simon reduce cada vez más las fábulas. El título de una obra reciente, *La Leçon des choses*, resulta, en este contexto, transparente.

Acaso me amas, hablas qué más quería ella cuando yo no hacía sino pensar en ella durante cuatro años quizá calcetines también que ella le había tejido de todos modos debía ser pequeño porque los estribos eran demasiado cortos para mí me hacían subir las rodillas y las apretaban contra el arnés siendo que yo acostumbraba digo yo habitaba la actitud digo yo habitaba galopar a grandes trancos

Mirada en el contexto de la narrativa occidental, la obra de Simon se desenvuelve entre dos hitos, el primero norteamericano, el segundo colombiano: *The sound and the fury* (1929) de William Faulkner y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. ¡Y los tres autores son Premio Nobel! No nos referimos sólo a un decurso temporal, sino a la presencia en esos dos hitos de un modo narrativo familiar, de dos mitos básicos.

Glosando a Maurice Nadeau, diremos que, contra toda una tendencia generacional, Simon está a punto de —*sur le point de*— afirmar una

realidad del mundo, la lucha por *poder hacer, por existir*. La experiencia presente se volverá inteligible al transformarse en pasado. El hombre está integrado a la comunidad, tengan ambos las deficiencias que tengan, gracias a su memoria creadora. Esto nos remite a Marcel Proust, primer cuarto del siglo xx. La obra de Proust es la creación de un espacio equivalente narrativo del paisaje interior de la poesía simbolista francesa. La obra de Simon es la creación de un espacio equivalente narrativo de la poesía superrealista de Francia. Tanto en Proust como en Simon, se trata de escapar al abismo, en palabras de Cesare Pavese, *contemplándolo, midiéndolo, sondeándolo, descendiendo en él*.

Y estas palabras están en participio presente.