

**[T1] Percepción del mundo, representación del mundo: el “realismo” de Claude
Simon**

Lorena Panche

Université Lumière Lyon 2, Francia

Lorena.Panche@univ-lyon2.fr

Artículo de reflexión. Recibido: 03/09/14; aceptado: 25/11/14.

T2 El sujeto frente al mundo

De forma similar a *La modificación*, de Michel Butor, y a *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet, *El viento*, primera novela de Claude Simon publicada por la editorial Minuit, en 1957, fue calificada por la crítica como un texto “difícil” y “denso” que, debido a su complejidad en cuanto a la forma, representaba un verdadero desafío para el lector habituado a los códigos y las convenciones de la novela “tradicional”.¹ Las oraciones largas y “enredadas”, las construcciones sintácticas complicadas, la ausencia de una estructura narrativa basada en la sucesión cronológica —y lógica— de los episodios, las descripciones interminables que interrumpen el flujo del relato, el carácter poco fiable de un narrador, que parece ignorar todo sobre el protagonista y su historia, son los rasgos constitutivos de un “formalismo” que, en principio, opondría de forma irreconciliable la obra de estos autores y la novela realista, concebida desde el siglo XIX como reflejo, como retrato fiel del mundo y de la sociedad.

No obstante, esta búsqueda de nuevas formas de expresión, esta exploración audaz que emprendieron los “nuevos novelistas” de los límites y de las posibilidades del lenguaje narrativo, lejos de confinarlos al espacio de la pura abstracción o de conducirlos a los terrenos áridos de la simple experimentación formal vacía de todo contenido, los pone frente a la realidad física, palpable, frente a un mundo percibido a través de la consciencia y de la razón, pero, fundamentalmente, a través de los sentidos. Las innovaciones formales presentes en la obra de este grupo de escritores (a quienes también se asoció el apelativo de “escuela de la mirada”) no son un simple divertimento estilístico sin relación alguna con la experiencia concreta del hombre; antes bien, dichas innovaciones se encuentran al servicio de la representación fiel y realista del conjunto caótico de fenómenos de carácter material, afectivo y social que se ofrecen a la percepción del individuo.

¹ La consolidación del grupo de escritores franceses cuyas obras fueron publicadas por la editorial Minuit a lo largo de la década del 50, y al cual los críticos comenzaron a referirse como el movimiento de la “nueva novela”, se dio, primordialmente, a través de la oposición entre el deseo de estos autores de operar una renovación estilística y formal del género novelesco, de un lado, y el modelo de la novela realista del siglo XIX, del otro lado. Dicho modelo, al que estos escritores llaman en sus textos críticos y teóricos “novela tradicional” o “novela balzaquiana”, fue erigido sobre tres pilares fundamentales: el análisis psicológico, el desarrollo de una intriga alrededor de la cual giran todos los elementos de la estructura del relato y el personaje, concebido como un individuo con una identidad bien definida, coherente y determinada de forma directa por su pertenencia a un grupo social.

En lugar de una intriga que se desarrolla a partir de las acciones del protagonista y de la sucesión de aventuras a las que este se enfrenta, lo que ocupa el primer plano de los relatos de Claude Simon es la manera como los personajes perciben y aprehenden la realidad que les rodea en su manifestación concreta. Impotentes y reducidos a la pasividad casi absoluta frente a fuerzas de orden natural y social que los sobrepasan —y que siempre se manifiestan de forma tangible, sensible—, dichos personajes no hacen otra cosa sino observar minuciosamente todo lo que les rodea, pues esta es la única actividad que pueden emprender, el único recurso al que pueden apelar para intentar comprender la realidad, así como su propia existencia.

El viento, *El palacio* y *Tríptico*, novelas representativas de los tres diferentes momentos que es posible identificar en la obra de Simon,² podrían describirse como la representación de una mirada ávida que intenta asir la realidad en toda su complejidad; en otros términos, la percepción, y especialmente la percepción visual, constituye la única acción que narran estas novelas, cuyos héroes no son actores, sino espectadores de un mundo inestable, cambiante. El crítico Bernard Andrès, quien interpreta esta concentración de todas las capacidades de acción de los personajes de Simon en el acto de mirar como una suerte de afirmación de la subjetividad y de la existencia misma de estos en tanto que personajes (41), al igual que Sthépanie Orace, quien afirma que la representación del sujeto en estos relatos se construye a partir de los objetos de la percepción (49), entre otros autores, insisten en el rol preponderante que cumplen la vista y la representación visual de los fenómenos en la obra del nobel. *Video ergo sum* podría ser el lema de estos personajes, quienes, frente a la ineficacia de la razón para explicar el mundo, se entregan a la contemplación, al examen detallado de todo lo que aparece frente a sus ojos como pura apariencia carente de todo sentido.

El pasaje inicial de *El viento* presenta, a través del discurso directo, la mirada del notario de la ciudad sobre Montès, el personaje central del relato. Al hacer referencia

²*El viento*, si bien marca una ruptura considerable en cuanto a la forma con respecto a los primeros relatos de Simon, es su obra más cercana al modelo decimonónico de la novela. En *El palacio*, que cuenta a la vez la revolución y la imposibilidad de narrar la Historia, la intriga se simplifica considerablemente y pasa a un segundo plano, mientras que la reflexión sobre la escritura y sobre los mecanismos de la narración comienzan a cobrar importancia. *Tríptico*, catalogada por los críticos como la novela más “formalista” de Simon, es precisamente el texto de este autor en el que la ficción narrativa y los principios constitutivos del género novelesco son cuestionados de la manera más radical.

a la opinión completamente parcializada y reductora que este personaje tiene del héroe, el narrador pone en evidencia la imposibilidad de llegar a la verdad sobre los hechos narrados y de penetrar la apariencia de los acontecimientos hasta hallar sus causas últimas. Estas reflexiones también dan cuenta del carácter opaco de la realidad, la cual solo puede ser aprehendida de manera fragmentaria por medio de los sentidos y de la memoria:

[El notario no tenía] de los hechos que se habían desarrollado durante los últimos seis meses, como cada uno, como sus propios héroes, sus propios actores, sino ese conocimiento fragmentario, incompleto, hecho de una suma de breves imágenes, ellas mismas aprehendidas de forma incompleta por la vista, de palabras, ellas mismas mal captadas, de sensaciones, ellas mismas mal definidas, y todo eso vago, lleno de agujeros, de vacíos que la imaginación y una lógica aproximativa se esforzaban en llenar a través de una serie de deducciones azarosas. (Simon, *Le vent* 10)³

Pese al carácter fragmentario de la percepción, que solo puede proporcionar una imagen distorsionada del mundo objetivo, esta constituye el único medio de interacción entre los personajes de Simon y ese mundo que les resulta extraño e ininteligible. Aunque el notario, al igual que los otros habitantes de la ciudad y que el héroe mismo, solo tiene acceso a una versión incompleta —y, en consecuencia, imprecisa— de los hechos, basada en todo lo que ve y escucha, la aprehensión sensorial es la materia fundamental del conocimiento que tiene del mundo. No obstante, se trata de un conocimiento precario y cuyo valor es relativo, puesto que son las facultades racionales —también limitadas— las que le confieren un sentido arbitrario, artificial, a lo que perciben los sentidos. Para responder a la pregunta “¿cómo fue?” (134), que obsesiona al protagonista de *El palacio* y que subyace a toda la empresa narrativa de Simon, estos personajes solo pueden recurrir a esas “breves imágenes” captadas de forma incompleta, a esas palabras que no son bien oídas, a ese cúmulo de sensaciones “vagas” e informes a las que el narrador de *El viento* intenta dar, justamente, una forma por medio del relato.

Pese a que el mundo aparece frente a los ojos de los protagonistas de estas novelas como un cúmulo de fenómenos impenetrables y carentes de significado, como un

³ Todas las traducciones de las novelas son mías.

lugar en el que ellos son extranjeros, este no es para ellos, de ninguna manera, una abstracción sin relación alguna con su propia experiencia vital. Por el contrario, la existencia de estos personajes, expuestos constantemente a una sobrecarga de estímulos de orden físico, podría definirse por medio del “ser ahí” heideggeriano, “proyectado en el mundo” y en comercio permanente con él. Enceguecidos por la luz ardiente del sol que se filtra a través de las ramas de los árboles, sacudidos por el viento furioso que parece querer doblar su figura, aletargados por el calor y la pesadez de una atmósfera viciada por toda clase de olores nauseabundos, fascinados por la exuberancia de formas y de colores del paisaje que contemplan, los protagonistas de las novelas de Simon no tienen otro conocimiento del mundo sino el del cuerpo y los sentidos.

Por esa razón la obra del escritor francés podría ser abordada desde una aproximación fenomenológica y, específicamente, poniéndola en relación con las teorías de Maurice Merleau-Ponty acerca de la percepción y la consciencia. Para este autor, quien además mostró siempre un interés considerable por los textos de Simon, al punto de citarlos durante sus cursos y conferencias (Duffy 92), la existencia del hombre se encuentra determinada fundamentalmente por su condición de sujeto sensible. De manera anterior a toda aprehensión intelectual de los fenómenos, la relación primaria entre el individuo y el mundo se da por medio de la interacción entre el cuerpo y los objetos, durante el acto de la percepción sensorial. En “El filósofo y su sombra”, Merleau-Ponty afirma que la dimensión sensible es “l'être qui m'atteint au plus secret mais aussi que j'atteins à l'état brut ou sauvage, dans un absolu de présence que détient le secret du monde, des autres et du vrai” (215)⁴; en uno de sus últimos textos, el filósofo insiste en el hecho de que “l'œil accomplit le prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas l'âme, le bienheureux domaine des choses” (*L'Œil et l'esprit* 83).⁵ La anterior podría ser una definición precisa y pertinente de la manera como los personajes de los relatos de Simon se apropian de la realidad por medio de los sentidos y, de forma especial, de la vista, la cual es el fundamento mismo de su consciencia.

⁴“El ser que me alcanza hasta lo más secreto pero que yo también alcanzo en estado bruto o salvaje, en un absoluto de presencia que guarda el secreto del mundo, de los otros y de lo verdadero”.

⁵“El ojo realiza el prodigio de abrir al alma aquello que no es el alma, el bienaventurado dominio de las cosas”.

En *El viento*, *El Palacio* y *Tríptico*, incluso las entidades abstractas como el tiempo y la historia, así como los sentimientos, poseen para los personajes una dimensión física, sensible, y parecen estar compuestos de una materia densa, palpable. El pasaje de *El viento* en el que Montès sigue a Jepp —el personaje que provoca los hechos trágicos narrados en esta novela— hasta un gimnasio en donde este último practica el boxeo, y en el que se muestran el decorado y los actores de dicha escena desde el punto de vista del héroe, constituye un ejemplo elocuente de esta materialización del tiempo y de la forma en que las sensaciones físicas le brindan al protagonista del relato la base para comprender los fenómenos, si bien se trata de una comprensión precaria y, literalmente, limitada a las apariencias:

[Montès] me dijo que era como si pudiera sentir el sudor, el de los dos hombres, así como el que impregnaba la ropa de los espectadores, ese sudor triste, melancólico, enfriado, que era como el olor mismo del local, del cemento bruto, de los afiches violentos y rasgados, y al final de la pequeña calle [...] uno podía ver las luces brillantes [...], pero en el local solo estaban el silencio y el sudor: solamente esa veintena de tipos con su ropa impregnada de sudor y que, sin decir nada, veían correr las gotas de sudor a lo largo de los miembros desnudos y morenos del gitano (él solamente llevaba una pequeña pantaloneta color violeta y un esqueleto gris azulado y roto), y *todavía era como si se pudiera percibir el tiempo brotar, escurrirse junto con el sudor, el zumbido del tiempo confundido con el de la sangre que se precipitaba bajo la piel morena del gitano y aquella demasiado blanca del otro, abalanzándose y mugiendo en las ramificaciones ingeniosas y complicadas de las arterias [...]*. (111, énfasis añadido)

Para el lector de la obra resulta evidente que las palabras claves en este fragmento son “sentir” y “percibir”. Al dar cuenta de todas las sensaciones que experimenta Montès, el narrador recrea no solamente una escena, una acción —el combate entre los dos boxeadores—, sino también una atmósfera tangible en la que las facultades físicas del personaje reciben toda clase de estímulos. Esta atmósfera es representada a partir de la descripción de los fenómenos que el protagonista percibe a través de todos sus sentidos: el color del atuendo de Jepp y la intensidad de la luz en la calle, que contrasta con la penumbra del interior del gimnasio; el silencio denso, que reina en el lugar; el olor concentrado de sudor que emana de los espectadores y que parece adherido a los muros... Todas estas sensaciones convergen en la representación de la

experiencia compleja que tiene Montès de la realidad, y que bien podría ser calificada como sinestésica.

En esta experiencia, el tiempo, que “brota” de los cuerpos junto con el sudor, que “se escurre” y que “muge”, forma parte de las sensaciones físicas que el personaje experimenta. La relación que se establece en la narración entre el tiempo y las impresiones visuales y auditivas de Montès le confiere a este concepto abstracto una dimensión material, la cual es subrayada por el uso metafórico de los verbos que comparan el avance del tiempo con una corriente impetuosa que “se precipita” furiosamente en el cuerpo de los atletas. Esta concretización también es resaltada por la manera en la que el tiempo aparece en el relato como una entidad que, al mezclarse con el flujo de la sangre, se encuentra ligada indisolublemente a la fisionomía de los individuos y actúa directamente sobre el cuerpo de estos.

Tal y como asegura el crítico Patrick Longuet, las descripciones de las sensaciones de los personajes de Simon constituyen uno de los elementos centrales de la visión que la obra de este novelista presenta de la guerra y de la historia (17). Al ser representados como fenómenos desprovistos de todo significado y de toda finalidad, los acontecimientos históricos y sociales son percibidos por estos personajes como un conjunto caótico de fenómenos a los que la razón no puede dar ningún orden ni sentido; por tal motivo, la consciencia que los protagonistas de estas novelas tienen del mundo que les rodea no trasciende, en la mayoría de las oportunidades, el plano puramente físico.

Esta reificación de las fuerzas de la historia y de la sociedad aparece de manera clara en *El palacio*, relato en el que la guerra civil española es representada como una experiencia que el protagonista sufre con el cuerpo. Para el personaje central de esta novela, un francés que llega a Barcelona en 1936 para realizar sus estudios y que asiste como espectador a la revolución, el fracaso del movimiento revolucionario adquiere la forma de un malestar físico ocasionado por la imposibilidad de asimilar los acontecimientos. En el siguiente fragmento, esta especie de “indigestión” es provocada por la visión mórbida y, al mismo tiempo, superficial, que la prensa ofrece del asesinato de uno de los comandantes del movimiento revolucionario:

[Él decidió] sacar el periódico del bolsillo de su abrigo y tratar de leer, y entonces (como esos enfermos a los que la sola idea, ni siquiera de un plato, sino incluso de comer, masticar, deglutir, les resulta insoportable), su estómago sublevándose, rebelándose, invadido por una especie de náusea mientras que le parecía ver mezclarse los titulares en grandes caracteres:

**QUIÉN HA MUERTO QUIÉN HA ASESINADO QUIÉN HA FIRMADO EL
CRIMEN**

tragándose precipitadamente la furiosa náusea, de modo que se dirigió hacia el lavamanos. (162)

Al ser presentado en el discurso periodístico por medio de una serie de lugares comunes repetidos al punto de ser vaciados de todo contenido, este crimen inexplicable es banalizado y se convierte en simple material de la crónica judicial de los periódicos sensacionalistas. La comparación entre el malestar profundo que siente el estudiante frente a la sola vista de esta exposición casi que obscena del hecho y la manera en la que la comida produce una sensación de rechazo en el cuerpo de un enfermo (representación figurada que se vuelve literal al final del fragmento, cuando el personaje sufre, efectivamente, una náusea profunda) pone en evidencia la asociación que se establece en la novela entre los hechos históricos y los aspectos prosaicos y escatológicos de la existencia.

Al producir una especie de descomposición, de licuefacción de la realidad, la acción de la historia es representada en *El palacio* como un proceso de degradación de la materia cuyas exhalaciones malsanas hacen de la atmósfera irrespirable de la ciudad una masa densa y pesada. Es así como “las sutiles partículas de hedor [...] que se escapaban por las rendijas de las alcantarillas de las tinieblas subterráneas (en donde seguía descomponiéndose el cadáver del gran general, pudriéndose en medio de las permanentes y macabras emanaciones de letrinas, de pedazos de col, de sandía y de pescado podrido)” forman “una capa espesa, extendida, casi palpable” (186), verdadera materialización de esa sensación de asco que acompaña al estudiante a lo largo de toda su estadía en Barcelona. De forma similar a la imagen en la que se hace alusión a Franco como a los desechos de un cuerpo que se descompone en medio de otros desechos, el aire viciado y viscoso, las exhalaciones de la materia que sufre los efectos de la putrefacción, las aguas residuales y los fluidos espesos son, en este

relato, las únicas manifestaciones concretas de una sociedad de la que la orina, los escupitajos y la sangre son el símbolo perfecto, como lo hace notar con profunda ironía uno de los personajes del relato (Simon, *Le palace* 148).⁶

[T2] El mundo narrado en imágenes

Si los personajes de Simon apprehenden el mundo a través de los cinco sentidos, la vista es el medio de percepción privilegiado en todas las novelas de este autor, puesto que, como se ha dicho anteriormente, es por medio de la observación detallada de los fenómenos como los protagonistas de estos relatos adquieren consciencia de la realidad. Sin embargo, la percepción visual no se reduce al campo de la simple apprehensión sensible, ya que el ejercicio de la observación conlleva asimismo una apprehensión racional de los fenómenos: lo que ocupa la mente de los personajes de Simon y produce la movilización de todas sus facultades intelectuales es, precisamente, lo que estos ven.

Perdidos en un mundo que les resulta extraño y absurdo y con el que solo pueden establecer un contacto superficial, los héroes de estos relatos “barren” con la mirada cada centímetro del paisaje urbano, natural y humano que les rodea para tratar de penetrar su superficie y hallar su significado. En la búsqueda del sentido del mundo y de su propia experiencia que llevan a cabo los personajes de *El viento*, *El palacio* y *Tríptico*, la imagen es una forma de objetivación y, en consecuencia, de interpretación del conjunto de sensaciones, recuerdos y pensamientos que se mezclan de forma caótica en su consciencia.

A la luz de la función cognitiva que tiene la percepción visual en las novelas de Simon, es posible comprender el rol central que cumple la descripción en estos relatos. Las descripciones largas y exhaustivas de espacios, objetos, personas y acciones, que pintan detalladamente el mundo de formas y colores exuberantes en el que se mueven los personajes, pueden ser caracterizadas como cuadros que capturan los seres, las cosas y los acontecimientos “en el acto”, en su existencia cambiante, y

⁶En este pasaje, la ironía reside en el hecho de que estas palabras hacen parte de un aviso publicitario de análisis médicos colgado en la fachada de una farmacia ubicada justo al frente del “palacio”, sede oficial del movimiento revolucionario en la novela. La asociación entre este aviso de neón en el que es consignado de forma fastuosa un contenido completamente prosaico y los principios y valores del movimiento revolucionario elimina toda distinción entre lo alto y lo bajo, entre el orden material y el orden ideal, lo que hace que estas categorías sean intercambiables en la narración.

que los inmovilizan en una pose con el fin de convertirlos en objetos de contemplación. La minucia descriptiva de estos cuadros que dan cuenta hasta del detalle más insignificante, hasta del más sutil matiz de las tonalidades y de la luz de la escena representada, se encuentra en correspondencia con el deseo de los narradores de Simon de asir, de fijar una realidad compleja e inestable cuyo sentido escapa a la razón. En la descripción inicial del pueblo en donde se desarrolla el primero de los paneles narrativos que conforman la trama de *Tríptico*, la instancia narrativa⁷ abarca con su mirada todos los elementos que componen el paisaje campestre y los presenta desde una perspectiva que combina la vista panorámica y el examen microscópico:

Saliendo de la aldea, el camino se dirige hacia un aserradero al pie de la cascada. Antes de alcanzarla, forma una horquilla cuya rama izquierda pasa no lejos de un granero y continúa enseguida hacia lo alto del valle. Desde el granero se puede ver el campanario. [...] El campanario es cuadrado, en piedra gris, con un techo en forma de pirámide recubierto de tejas planas. Las aristas de la pirámide están protegidas por placas de zinc que el óxido colorea de un amarillo dorado. [...] Si uno se acuesta en el prado en lo alto de la cascada, se ven las gramíneas y las umbelas que se destacan sobre el cielo [...]. Desde este ángulo, las umbelas son más grandes que el campanario. [...] A ciertas horas, el sol brilla sobre una u otra de las aristas de zinc oxidado. Los tallos de las umbelas están recubiertos de una fina pelusa blanca que, a contraluz, las rodea de un halo luminoso. Sobre los delgados pedúnculos que se despliegan como las varillas de un paraguas y que sostienen las flores, los vellos sedosos se alargan, se juntan y se mezclan, y forman como una niebla espumosa. (8-9)

Esta representación “objetiva” del paisaje se detiene en la composición geométrica del espacio, y también en las formas, los colores y la ubicación de los objetos, es decir, en las características que se pueden constatar de manera positiva por medio del simple

⁷Esta denominación resulta más apropiada que la de “narrador” para designar la voz despersonalizada que asume la enunciación en *Tríptico*. De forma similar a *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet, la intriga de *Tríptico* no está estructurada a partir de una serie de acontecimientos anteriores al presente de la narración y presentados desde el punto de vista de un narrador que les confiere a dichos acontecimientos la forma de un relato lineal y coherente. En la novela de Simon, así como en la de Robbe-Grillet, lo único que le permite al lector reconstruir la historia es la descripción “objetiva” de todo lo que observa un individuo que intenta borrar del relato todo rastro de su identidad y de su subjetividad, y que la crítica ha comparado con el lente de una cámara de video. Adicionalmente, la utilización del presente del indicativo —el tiempo de la descripción y de la caracterización en oposición al pretérito perfecto e imperfecto, los tiempos propios de la narración—, en la representación de lo que ve dicho individuo, da cuenta del hecho de que el acto de enunciación y el desarrollo de los hechos se dan de forma simultánea. Así, en estos dos relatos, la intriga se construye en el acto mismo de la narración.

ejercicio de la observación. Pero el punto de vista desde el cual dichos objetos son descritos, y al que la instancia narrativa hace referencia de forma explícita, permite identificar la presencia de una mirada humana, de una subjetividad que se acerca a las cosas para presentarlas en detalle, pero que también toma distancia para mostrar la escena en su conjunto, lo cual constituye una interpretación de la información que la vista proporciona. Esta descripción que muestra todos los elementos del paisaje, desde el camino que sigue el río a través del valle hasta la arquitectura compleja y sutil de las flores del prado, pone en evidencia una mirada perpleja, maravillada por la dimensión material del mundo, y que observa con igual interés todo lo que se presenta a su examen. La atención desmedida que dicha subjetividad le presta a los objetos más comunes e insignificantes vuelve extraordinaria, pintoresca, esta realidad anodina en apariencia.

Siguiendo la interpretación de Stuart Skyes, para quien la estructura de las novelas de Claude Simon está determinada por la representación espacial y, de cierta manera, pictórica, de la acción humana,⁸ se puede afirmar que, en lugar de una sucesión de escenas que muestra la progresión cronológica de la intriga, estos relatos están contruidos a partir de una serie de cuadros que detienen la acción narrada para representar de forma minuciosa la apariencia y los más mínimos gestos de los personajes, así como la atmósfera y los objetos que los rodean. En estas novelas, la narración se realiza a través de estos cuadros sobrecargados de detalles, ya que “la falta de claridad de una serie de eventuales consideraciones psicológicas es borrada por la claridad de la imagen plástica. Más que elucidar una intriga, el relato permite ver” (Longuet 30).⁹

Las numerosas descripciones, por medio de las cuales los narradores de los textos de Simon dan cuenta de todo lo que ven, interrumpen la narración y la progresión temporal de los acontecimientos, con el fin de capturar uno de los instantes que componen esta progresión y presentárselo al lector en toda su densidad y desde diferentes perspectivas. Al ser retratados en medio de una conversación o mientras realizan una acción determinada, los personajes de las narraciones de este escritor son

⁸ Este autor interpreta la obra narrativa de Claude Simon como la “conquista”, en el campo del relato, de la dimensión espacial, la cual es, para él, la dimensión propia de la pintura, mientras que la dimensión tradicionalmente considerada como el “medio natural” de la novela es el tiempo.

⁹ La traducción es mía.

congelados por una mirada que descompone sus gestos y acciones en una sucesión de imágenes estáticas. Paradójicamente, la abundancia de detalles de estas imágenes que representan cada uno de los movimientos de los personajes y su evolución en el tiempo los vuelve completamente inmóviles, y ocasiona la abolición de la dimensión temporal del relato. El uso frecuente del participio presente, uno de los rasgos característicos del estilo de Simon, contribuye, precisamente, a esta disolución de la intriga en una serie de imágenes atemporales que, en lugar de narrar lo que los personajes hacen, los muestran en una pose. Así, en el episodio de *El viento* en el que Montès recibe la visita inesperada de Maurice, lo que ocupa el centro de la narración no son las acciones de los dos hombres ni las palabras que intercambian, sino la manera en la que el narrador observa los acontecimientos. De forma significativa, el narrador introduce el relato con la frase “me parecía verlos” (171), a la que se subordinan las oraciones en participio presente que describen las acciones de los personajes:

[Y] Montès sin cesar de mirarlo fijamente, diciendo: “Escuche. Yo... Pero... En fin, ¿de qué se trata?”, y entonces Maurice, rebotando bruscamente en medio de un vuelo de los faldones de su bata levantadora, luego inmovilizándose, haciéndole frente, mirándolo fijamente a su vez, ligeramente inclinado hacia delante, recogido sobre sí mismo, como un animal listo para saltar, luego diciendo: “De qu...”, luego dándole una larga aspirada a su cigarrillo, expulsando el humo por la nariz [...], alargando el brazo, encontrando a tientas el cenicero encima de la mesa [...] y esta vez, en lugar de arrojar el cigarrillo a la taza del baño, aplastándolo cuidadosamente [...] con pequeños golpes de su muñeca hasta convertirlo en un minúsculo e informe acordeón de papel, metiendo de nuevo su mano, ahora libre, al bolsillo de su bata levantadora y, los dos brazos pegados al cuerpo, *permaneciendo todavía un momento en esa postura teatral*. (180-181, énfasis añadido)

En esta escena, en la que los personajes se encuentran en una inmovilidad casi absoluta (que solo es alterada por los gestos banales de Maurice) y no intercambian sino frases (o, más exactamente, fragmentos de frases) insignificantes, los elementos considerados habitualmente como el fundamento de toda narración, a saber, acciones y diálogo, cumplen un papel secundario. En consecuencia, el sentido de este pasaje y su función dentro de la representación de la historia narrada están determinados por la descripción de los detalles, de todo eso que, al no ser sino la cara superficial de los

hechos, no tiene una incidencia directa en el relato: la agitación que el cambio de posición de Maurice produce en la tela de su bata, los movimientos y la ubicación del personaje en relación con su interlocutor, la forma en la que fuma y luego apaga su cigarrillo, la apariencia de la colilla aplastada en el cenicero...

Al descomponer las acciones narradas en una sucesión de movimientos ínfimos, el participio presente retarda la acción y la muestra como una serie de imágenes que capturan cada uno de los gestos de los personajes. El carácter reiterativo de este modo verbal, que posee las propiedades del verbo y del adjetivo, y que presenta acciones inacabadas, en proceso de realización (Pellar, Rioul y Riegel 588),¹⁰ acentúa esta inmovilidad, esta pasividad paradójica de los personajes, que son representados en el momento en que realizan estos movimientos casi imperceptibles. En esta recreación del encuentro entre Maurice y Montès, que el narrador elabora a partir del relato que este último le hace sobre dicho encuentro, los verbos no cumplen una función narrativa sino descriptiva, puesto que representan de manera visual las posturas que asumen los personajes y dan cuenta de la forma en que estos son percibidos por quienes los observan, ya sea el narrador u otro personaje.

La suspensión del tiempo y el protagonismo que tiene el instante en *Tríptico*, *El viento* y *El palacio*, al igual que la profusión de la descripción en estas novelas, se relacionan directamente con el deseo de los protagonistas de comprender y de representar todo lo que ven, de explorar todas las facetas de la realidad, de dar cuenta de la totalidad de los fenómenos que constituyen su experiencia del mundo. Aunque varias escenas de estos relatos narran simplemente aquello que ocurre en un breve lapso de tiempo, estas le ofrecen al lector, por medio de la representación del conjunto de percepciones, recuerdos, emociones y pensamientos que ocupan la consciencia de los personajes, una imagen de los hechos que pretende ser global, totalizante, a través de la cual dichos personajes intentan captar la complejidad de la realidad.

Con relación a esta empresa de representación y descripción exhaustiva de todos los fenómenos de orden físico, afectivo e intelectual que se ofrecen a la consideración de

¹⁰Estos gramáticos insisten en la naturaleza en cierta medida híbrida de este modo impersonal que, aunque posee las propiedades esenciales del verbo (complementos, negación, etc.), siempre se encuentra subordinado a otra acción de la cual él no es sino el complemento, y que puede cumplir también con las funciones del adjetivo calificativo.

los personajes de Simon, las novelas de este autor pueden ser leídas, al igual que las narraciones de otros autores de la nueva novela, como novelas “realistas”, en la medida en que presentan el punto de vista de un sujeto que se encuentra en contacto permanente con el mundo en su dimensión más concreta y que trata de recrear, de la manera más exacta y más completa posible, la presencia tangible de la realidad.

En su análisis de los relatos homéricos, que él considera como uno de los paradigmas de la representación de la realidad en la narrativa occidental, Erich Auerbach ilustra la manera en la que todos los elementos representados en estos poemas épicos forman parte de un mismo tejido narrativo. Las escenas retrospectivas, las digresiones, las largas descripciones de objetos y los pasajes que presentan a los personajes, que podrían leerse como simples paréntesis dentro del presente de la narración y sin una relación directa con este, conforman la sustancia, la materia fundamental de los relatos de Homero, de igual forma que las acciones narradas. Para el aedo griego, el presente del relato contiene todos los elementos (incluido el pasado) que constituyen el objeto de la percepción y de la consciencia (Auerbach 13).

Guardando las proporciones, estas características del estilo homérico parecen corresponder a la voluntad de los narradores de *El viento*, *Tríptico* y *El palacio* de nombrar y de describir todo, de dar cuenta de todos los aspectos de la realidad. En el episodio de *El palacio* en el que el protagonista, durante una larga noche de insomnio, se distrae examinando atentamente las inscripciones y los dibujos de una caja de cigarrillos, la profusión de las imágenes y la precisión extrema de la representación dan lugar, de forma similar a la célebre descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, a la recreación de un mundo independiente y completo en sí mismo. Siguiendo el recorrido de la mirada del héroe a lo largo de tres páginas, el narrador representa toda una escena en miniatura, con su decorado y sus personajes, dibujada en uno de los sellos adheridos a la superficie de la caja:

[...] un ancho sello verde oscuro que casi le daba la vuelta a la caja y que llevaba escritas en grandes caracteres las palabras: REPÚBLICA DE CUBA [...] destacándose sobre un fondo de rayos que venían a dar a la izquierda y a la derecha contra dos cartuchos ovalados [...], el cartucho de la izquierda enmarcando un escudo [...], el escudo dividido en tres zonas por dos líneas rectas que formaban una T: arriba [...] una franja horizontal en la que se encontraba representado el sol

elevándose por encima de un mar en medio de dos islas (¿o dos peñascos?) entre las cuales estaba dibujada una llave flotando sobre (o suspendida en el aire un poco por encima de) las olas, la parte inferior derecha [...] dividida por tres franjas verdes en diagonal, la de la derecha encerrando un paisaje montañoso compuesto por una cresta oscura, en el primer plano, en la que crecía una alta palmera de hojas abundantes [...], y en el otro cartucho ovalado podía verse representado un campo de tabaco cuyas largas hojas ocultaban hasta la mitad del cuerpo a varios hombres en mangas de camisa y tocados con un gran sombrero, ocupados sin duda de la cosecha. (165-166)

La multitud de detalles de la descripción de una imagen que no mide sino unos pocos centímetros, pero que contiene varios niveles de representación de una complejidad considerable, pone en evidencia la manera como la mirada del estudiante explora milimétricamente todas las superficies y todas las cosas. Las figuras geométricas, las inscripciones, los motivos, el dibujo del paisaje rural, la disposición de los diferentes elementos en el espacio, todo en este pasaje constituye el objeto de una descripción exhaustiva, rigurosa, de una representación que solo puede ser calificada como hiperrealista, y que es una especie de materialización, de objetivación del contenido de la consciencia del personaje.

Sin embargo, pese a la precisión casi que sobrehumana de esta mirada, capaz de distinguir cada trazo de los dibujos microscópicos que recubren la superficie de la caja (la descripción da cuenta incluso del atuendo y de la actividad que realizan los recolectores de tabaco representados en el sello), la relación que se establece entre la subjetividad del héroe y el mundo objetivo está marcada por la incertidumbre sobre la exactitud de la información que proporciona la percepción —y que aparece de forma explícita en este pasaje en las oraciones consignadas entre paréntesis—. Al ser examinado, inventariado y descrito de manera tan exhaustiva como en las narraciones épicas, el mundo ya no es para el protagonista de *El palacio* ese lugar familiar, transparente y pleno de sentido representado en las narraciones homéricas. El estudiante, al igual que muchos de los personajes de la obra de Simon y de otros escritores de la nueva novela, está perdido en un espacio repleto de objetos que, al no tener ninguna relación con su subjetividad ni con su experiencia vital, carecen de todo significado. En este mundo opaco en el que los protagonistas del nobel no pueden

percibir sino la pura apariencia de los fenómenos, la única certeza que pueden tener es la de la existencia física de las cosas.

El encadenamiento de imágenes que contienen otras imágenes, que determina la estructura del pasaje citado, permite identificar una de las características fundamentales de la descripción en la obra de Simon: su capacidad de engendrar otras descripciones y otras narraciones. En las líneas que preceden este fragmento, la imagen del estudiante sentado frente a una mesa en su habitación de hotel conduce a la descripción de la caja de cigarrillos que se encuentra en dicha mesa, y esta descripción, que da cuenta de todos los dibujos que recubren las dos grandes caras de la caja, conduce a su vez a la descripción del sello, en el cual está contenida la imagen del escudo; finalmente, la escena de la recolección de hojas de tabaco se inserta en la descripción de las tres partes que conforman el escudo. En esta estructura, similar a la de las muñecas rusas guardadas una dentro de la otra, la sola representación visual de un objeto desencadena el movimiento, la progresión del texto, y da lugar a esta serie de imágenes cuyo último elemento, aunque es el más pequeño, contiene el germen de todo un relato.

Con respecto a esta dimensión creadora de la descripción en las novelas de Simon, es preciso resaltar que si, por un lado, los pasajes descriptivos de estas obras ocasionan una suspensión de la acción y del tiempo en el que esta se desarrolla, dichos pasajes también pueden, por otro lado, poner las imágenes en movimiento y dar lugar a una narración. Precisamente, es así como está construida la estructura narrativa de *Tríptico*; en esa novela, la intriga se desarrolla a partir de la descripción de escenas y personajes retratados en afiches, fotografías, rollos fílmicos y cartas postales. De igual manera, las historias contadas —o, más exactamente, esbozadas— en cada uno de los tres paneles que conforman este tríptico narrativo están enteramente constituidas de imágenes, ya sea fijas o animadas por la descripción, como en este pasaje en el que los personajes dibujados en un afiche de circo comienzan a moverse, literalmente, al ser descritos:

A pesar de la distancia se puede distinguir, del lado opuesto del rostro monumental del payaso, al otro lado de la pista en donde el domador se enfrenta a los tigres, una cabeza de león de alrededor de dos metros de largo y de color rojizo, que ruge y sacude su melena oscura. Para que se destaque mejor sobre el fondo amarillo, dicha

melenas está rodeada de un halo blanco que se difumina. Más arriba, el nombre del circo está escrito con grandes letras azules que rodean, formando medio círculo, el sombrero verde del payaso. Más fuertes que la música interpretada a la sordina, se pueden escuchar a veces, venidos de afuera, los bufidos y los rugidos de las fieras. Debajo de la carpa se estanca un pesado olor a boñiga y a bestias [...]. [E]l director de orquesta, vestido con una túnica de estilo militar, balancea la batuta que sostiene entre el índice y el pulgar, el meñique en el aire [...]. Cautivo todo el tiempo entre los rayos deslumbrantes del proyector, [...] el payaso, con la cara untada de blanco, [...] se ocupa de una escalera de manera torpe. [...] Apoya la escalera en uno de sus largueros y trata de pararla, sus movimientos, a sacudidas, acompañados por un redoble de tambor. (76-78)

Las referencias a las diferentes tonalidades de las imágenes, a la composición del dibujo y a la inscripción del nombre del circo le permiten al lector identificar este fragmento como una descripción de un afiche, de una escena dibujada y, por lo tanto, inmóvil. No obstante, la alusión a los movimientos que realizan los personajes, así como a los sonidos y olores que se perciben en la carpa, vuelven ambigua la naturaleza de esta escena, que bien puede ser interpretada como una representación gráfica, o bien como un relato, como una serie de acciones que se desarrollan en el tiempo de la narración y de las que la instancia narrativa da cuenta de forma detallada. La imagen del director de orquesta, cuyos gestos sutiles se encuentran a medio camino entre la pose y el movimiento, participa de la naturaleza ambigua de esta representación, en la que todo un universo narrativo se construye a partir de la descripción del aspecto que los objetos presentan a la vista.

En contraste con el carácter multidimensional de este afiche, provisto no solo de imágenes en movimiento, sino también de sonidos y olores, las películas y los fragmentos de rollos fílmicos, en esta novela, presentan cuadros y escenas paradójicamente inmóviles y con frecuencia mudos, pero que hacen avanzar las historias narradas, puesto que le brindan al lector la información que le permite reconstruir las tres intrigas: la muerte de una niña, en el campo, a quien su niñera deja sola a la orilla de un río para acudir a una cita amorosa con un cazador; el encuentro sexual entre la mesera de un bar, en una ciudad industrial, y un joven recién casado el mismo día de su boda, y la liberación de un adolescente implicado en una investigación judicial por tráfico de drogas gracias a los buenos oficios de su madre,

quien persuade a un extranjero con influencias en la policía para que haga desaparecer las pruebas del delito. El episodio principal de esta última historia, en el cual el extranjero le ofrece dinero a un comisario de policía para que este le entregue las pruebas que incriminan al joven, es narrado —o, más bien, sugerido— por medio de la descripción de una proyección cinematográfica en la que varios planos que se sobreponen unos a otros muestran a los personajes mientras sostienen una conversación inaudible y permanecen en una inmovilidad casi absoluta:

El plano siguiente [...] supone una serie de movimientos de la cámara acercándose, alejándose, acercándose de nuevo, enfocando sucesivamente: un maletín de cuero negro con cierre metálico, luego los dos protagonistas sentados en una silla como las que hay un bar, luego uno u otro de sus rostros y, al final, de nuevo el maletín, pero abierto esta vez, y cuyo interior se puede ver lleno de fajos de billetes. Uno de los dos personajes es el hombre corpulento [...]. [É]l escucha, con una expresión indescifrable en su rostro, las frases locuaces del otro personaje [...]. Este está sentado en una pose despreocupada y desenvuelta, con uno de sus brazos sobre el espaldar de la silla, el otro brazo subrayando sus palabras con gestos rápidos [...]. Él parece a la vez seguro de sí mismo, lleno de locuacidad y, sin embargo, ligeramente nervioso, volteando la cabeza frecuentemente como para vigilar la entrada de lo que debe ser el salón trasero de un bar [...]. El hombre corpulento sigue impassible, siempre en la misma posición, y en silencio. Uno no podría decir si escucha. (Simon, *Triptyque* 140-141)

Aunque el cine es considerado como la representación por excelencia de la imagen en movimiento, y pese a su naturaleza esencialmente narrativa —como es el caso de la novela—, puesto que presenta situaciones y personajes que evolucionan en el espacio y en el tiempo, este fragmento de película no cuenta la historia mostrando lo que dicen y hacen los personajes, sino a través de una serie de imágenes estáticas que brindan los elementos claves de la acción. A partir de estos fotogramas, el lector de la novela, convertido en espectador de esta proyección entrecortada y muda, puede reconstruir la escena: por un lado, la descripción física de uno de los personajes le permite identificarlo como el extranjero, ya que corresponde a la manera en la que este es caracterizado, en pasajes anteriores, como un “hombre corpulento”; por otro lado, la imagen, bastante elocuente, del maletín lleno de billetes, al igual que la actitud nerviosa del otro personaje, pone en evidencia el hecho de que se trata de un

soborno o, al menos, de un arreglo clandestino, sospechoso, entre los dos individuos. La película no muestra la realización de ninguna acción ni presenta esta información de manera explícita, y el espectador ni siquiera puede oír lo que dice el comisario, pero todo el relato se insinúa a través de la sola fuerza expresiva de las imágenes.

[T2] La opacidad del mundo cuando se mira de cerca

Tal y como se ha mostrado anteriormente, la realidad, definida como el conjunto de fenómenos susceptibles de ser aprehendidos por los sentidos y por el intelecto, es examinada rigurosamente por los protagonistas de los relatos de Simon y representada con lujo de detalles. En *Tríptico*, *El palacio* y *El viento*, todo constituye el objeto de la observación y de la descripción detallada, incluyendo el lenguaje en su dimensión material y hasta el sujeto, quien, convertido en un extranjero para sí mismo, se entrega a la contemplación de su propia imagen. Los objetos que decoran el espacio en el que se encuentran, la apariencia y los gestos de las otras personas, los viejos afiches rasgados en los muros de la ciudad y los grandes avisos publicitarios, la belleza sutil o exuberante de los elementos de la naturaleza y los aspectos prosaicos de la existencia... Los personajes de Simon observan todo lo que los rodea con una atención que denota a la vez la fascinación, el sentimiento de extrañeza y la incompreensión. En un fragmento que presenta el paisaje campestre en donde se desarrolla uno de los paneles narrativos de *Tríptico*, por citar un ejemplo, la instancia narrativa se detiene en la descripción de las flores y de la más pequeña brizna de hierba, así como en el color, el tamaño y la textura de la boñiga que una vaca de pelaje rojizo salpicado de excremento deja caer a su paso (18). Igualmente, en esta novela, las numerosas escenas eróticas son representadas de forma tan detallada y explícita como en una película pornográfica:

La muchacha está tumbada hacia adelante [...], sus nalgas como pegadas a la bola ensortijada que forma la cabellera del hombre acostado debajo de ella en sentido contrario y agarrado con las dos manos de las caderas blancas. La bola negra es animada por ligeros movimientos. La respiración de la muchacha se hace cada vez más agitada. Descendiendo por las caderas, las dos manos oscuras alcanzan poco a poco las nalgas que ellas separan y descubren el surco en donde la piel lechosa se tiñe de marrón al mismo tiempo que se pliega en forma de estrella alrededor del ano

que la lengua roja y musculosa del hombre, casi negra en la penumbra, comienza a lamer con la punta. (194-195)

Al ser observado por los personajes a través de orificios en los muros o proyectado en technicolor en una pantalla de cine, el acto sexual se convierte en un espectáculo que, al ser descrito de forma minuciosa, es despojado de toda connotación erótica. En los diferentes pasajes de *Tríptico* en los que se relatan escenas sexuales, se muestran detalladamente los movimientos y la anatomía de los amantes, y se privilegian los aspectos puramente fisiológicos y mecánicos de la sexualidad. La exhaustividad de estos “primeros planos” anatómicos produce una suerte de desrealización del cuerpo humano, que es representado, no como un todo armónico, sino como un conjunto caótico de miembros y de siluetas informes. Agrandada por un *zoom* que captura los más pequeños detalles, la imagen del cuerpo es fragmentada hasta volverse irreconocible. Es así como, en el episodio citado, la cabeza del hombre no es más que una “bola ensortijada” agitándose entre los muslos de su amante, y los genitales de esta última, vistos de muy cerca, se convierten en una masa color marrón; esta escena no puede ser considerada como la representación de dos individuos, sino de partes del cuerpo.

Para los protagonistas de los relatos de Simon, que podrían todos ser calificados como voyeristas, la realidad es un espectáculo que observan con el mismo interés, con la misma curiosidad insaciable con la que los dos personajes adolescentes de *Tríptico* contemplan esta escena protagonizada por la joven niñera y el cazador. De igual forma, uno de los elementos más importantes de la caracterización del protagonista de *El viento* es la cámara fotográfica que lleva siempre colgada al cuello —y que es designada por el narrador como el “tercer ojo” del personaje—, lo que da cuenta de la manera en que la vista es para Montès un instrumento que le permite descubrir y explorar todo lo que le rodea.

La gran atención con la que los personajes de Simon contemplan el mundo objetivo puede ser interpretada como un signo evidente de la distancia insalvable que los separa de ese mundo extraño cuyo sentido les escapa, puesto que el acto de observar —que constituye la principal actividad de estos personajes— implica por definición una separación, una toma de distancia entre el sujeto y el objeto de la mirada. Para Bernard Andrès, la forma en la que el héroe de *El viento* se relaciona con los otros y

se percibe a sí mismo está determinada, precisamente, por la distancia abismal que lo separa de una realidad completamente incomprensible y que supera todas sus fuerzas y sus facultades (30). Este carácter extraño que reviste el mundo objetivo a los ojos del personaje es puesto en evidencia en la escena de su visita a la oficina del notario; en el relato que este último le hace al narrador sobre el episodio, el visitante es descrito como un idiota incapaz de comprender lo que se le dice o, al menos, de escuchar:

Pero luego de una hora, y mientras que yo le había explicado a lo largo y a lo ancho por enésima vez el asunto [el objeto de la conversación es una hacienda vitícola que el héroe acaba de heredar] y que nunca ninguna persona volvería a poner en pie una propiedad en ese estado, él todavía no había abierto la boca para otra cosa sino para decir: “sí”, “no”, “puede ser” o “no sé”, y yo me pregunto si él se había molestado siquiera en escucharme, porque, en el momento en el que yo dejaba de mirarlo, lo encontraba, al levantar la cabeza, ocupado mirando este grabado, o la parte de arriba de la biblioteca, o el tapete, o esa lámpara, exactamente como si quisiera hacer un inventario o como si nunca en su vida hubiera entrado a una oficina como esta. (Simon, *Le vent* 16)

El interés desmedido del protagonista por los diferentes objetos que decoran la oficina del notario, así como el hecho de que solo responde someramente a su interlocutor, ponen de manifiesto el fracaso de la comunicación entre los dos personajes. La alusión que hace el notario a la atención con la que Montès observa todas las cosas, como si se tratara de objetos extraordinarios que ve por primera vez, da cuenta de la incapacidad del personaje de penetrar la superficie de una realidad para él opaca y confusa. Algo similar ocurre en los episodios que relatan sus encuentros con Rose, la camarera del hotel en el que él se hospeda, o con su prima Cécile, que son las únicas personas de la ciudad que le muestran cierta simpatía y con las que puede establecer una comunicación, así sea precaria y fundada en la mutua incomprensión. En estos episodios, los gestos y las palabras de las dos mujeres, que son para el protagonista signos equívocos cuyo significado no puede descifrar, no le brindan información alguna sobre lo que ellas piensan y sienten.

Paradójicamente, este observador atento, que recorre la cara visible de los fenómenos en busca del sentido del mundo y de su propia experiencia, sufre de una suerte de

miopía, que hace que solo pueda percibir a los otros como “siluetas imprecisas de bípedos” (Simon, *Le vent* 189) o, como es el caso del siguiente pasaje, como un conjunto de formas borrosas desprovistas de sentido:

Fue solamente después de un momento cuando Montès sintió la mano del sacerdote sobre su brazo y vio de cerca el amasijo de carnes flojas, grisáceas, que parecían escurrirse alrededor del eje de la nariz y de la boca formando pliegues sinuosos y flácidos salpicados de pelos grises. Él me dijo que pasó todavía otro momento hasta que se dio cuenta de que era un rostro [...], que veía bien las arrugas, la barba de dos días [...] sin que ninguna otra cosa (ningún concepto, ninguna idea, con mayor razón ningún pensamiento) le viniera a la mente: ninguna otra cosa sino la pura consciencia de las formas. (249)

Debido a esta desrealización del mundo, ligada a la imposibilidad de interpretar y de establecer una relación con él de otra forma que no sea a través de los sentidos, los protagonistas de *El viento* y de *El palacio* experimentan una sensación de alienación profunda con respecto a una realidad en la cual no pueden tener otro rol sino el de espectadores. Ahora bien, estos personajes no solamente están alienados del mundo exterior, sino también de ellos mismos, al punto que no se pueden reconocer en su propia imagen ni en sus acciones, que les son completamente extrañas; estas novelas, en las que incluso el sujeto, reducido a la pasividad y a la impotencia, constituye un objeto oscuro de su propia percepción, presentan varias escenas en las que los protagonistas, al no tener consciencia alguna de ser los actores de sus propias acciones, se ven actuar como en una película o en un sueño, o bien tienen la sensación de estar frente a otra persona cuando contemplan su imagen en un espejo.

Siguiendo la lectura de Patrick Longuet, para quien la abundancia de la descripción en la obra de Simon se encuentra directamente ligada a la degradación física y a la carencia de sentido del mundo representado por el novelista (44), la importancia que para los personajes de estos relatos cobra la apariencia visible del mundo puede interpretarse como la manifestación de la impotencia de la razón para aprehender y descifrar la realidad. Dada la imposibilidad de encontrar el significado, lo único que queda por representar en *Tríptico*, *El viento* y *El palacio* es el significante, el “cuerpo tangible” de los signos. Es así como, en estas narraciones, incluso el lenguaje escrito no es más que una imagen en medio de otras imágenes y constituye el objeto de una

representación puramente gráfica, que subraya la dimensión material de las palabras; en las pancartas y afiches rotos pegados uno al lado del otro en las calles y en los que el mismo mensaje se repite varias veces, en los inmensos avisos publicitarios que recubren las fachadas de los edificios y los costados de los vagones del tranvía, en los viejos periódicos arrugados, las palabras no son sino simples caracteres de impresión cuya forma y color resultan más significativos que su contenido verbal. Lejos de ser el templo de correspondencias secretas, descrito por Baudelaire, en el que era posible escuchar el lenguaje de las cosas, el mundo visible es para los personajes de Claude Simon un bosque de signos opacos en el que se encuentran irremediablemente extraviados.

En los relatos del nobel francés, la empresa de desestabilización de los principios fundamentales del género novelesco pone en cuestión la noción misma de novela. Estas obras, cuyos héroes se encuentran reducidos a la inactividad y a la impotencia, convertidos en simples espectadores de su propia historia, extraviados, paradójicamente, en medio de los lugares que han recorrido incansablemente con la mirada, y confrontados a la imposibilidad de descifrar el sentido del mundo que les rodea; estas novelas en las que no ocurre nada, en las que la anécdota contada no es sino una eterna repetición de los mismos episodios banales y de las mismas conversaciones insignificantes; estas obras, que parecen no tener narrador y ni siquiera intriga, constituyen un cuestionamiento radical de la posibilidad de dar cuenta, a través de la narración, del carácter complejo, contradictorio y fragmentario de la experiencia del hombre en la época moderna, en la cual lo único que queda por contar son acciones fútiles que, desprovistas de todo heroísmo y de todo significado profundo, no tienen incidencia alguna en la realidad.

A través de la fábula, de la representación de una serie de eventos que se desarrollan en el tiempo, las novelas de Claude Simon presentan una reflexión sobre los códigos y procedimientos narrativos establecidos desde el siglo XIX, convertidos en simples convenciones, y ponen de manifiesto la naturaleza arbitraria de los principios de representación de la novela como género, lo que provoca la desestabilización de sus propias estructuras y de los significados construidos por la narración. Al mostrar los artificios de la narración, estos textos ponen en entredicho la coherencia, el carácter unívoco y la verosimilitud de la intriga, cuyo desarrollo no obedece a una sucesión

lineal y lógica de los acontecimientos, sino a la relación que se establece entre los diferentes elementos que conforman el relato. En *El palacio*, *Tríptico* y *El viento*, las categorías de “intriga”, de “narrador” y de “personaje”, al igual que la representación detallada del mundo material percibido por los protagonistas —y que en la narrativa tradicional contribuyen a la creación de la ilusión realista—, son mostrados como construcciones discursivas que hacen alusión a un referente exterior al texto, pero también al texto mismo y a los mecanismos de funcionamiento de la ficción.

[T2] Obras citadas

Andrès, Bernard. *Profils du personnage chez Claude Simon*. Paris: Minuit, 1992. Impreso.

Auerbach, Erich. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968. Impreso.

Duffy, Jean. “Claude Simon, Merleau-Ponty et la perception”. Trad. Michèle Touret. *Lectures de La Route des Flandres*. Ed. Francine Dugast-Portes y Michèle Touret. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1997. Impreso.

Heidegger, Martin. *Être et temps*. Trad. François Vezin. Paris: Gallimard, 1986. Impreso.

Longuet, Patrick. *Lire Claude Simon: la polyphonie du monde*. Paris: Minuit, 1995. Impreso.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Gallimard, 1964. Impreso.

---. “Le philosophe et son ombre”. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. Impreso.

Orace, Stéphanie. “Double de soi, double du monde: l'image, de la représentation à la médiation”. *Les images de Claude Simon : des mots pour le voir*. Ed. Stéphane Bikialo y Catherine Rannoux. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004. Impreso.

Pellat, Jean-Christophe, René Rioul y Martin Riegel. *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009. Impreso.

Simon, Claude. *Le Palace*. Paris : Minuit, 1962. Impreso.

---. *Triptyque*. Paris : Minuit, 1973. Impreso.

---. *Le Vent*. 1957. Paris : Minuit, 2013. Impreso.

Skyes, Stuart. *Les Romans de Claude Simon*. Paris : Minuit, 1979. Impreso.

Sobre la autora

Lorena Panche es investigadora en estudios literarios con énfasis en literatura francesa del siglo **XIX** y de la primera mitad del siglo **XX**, historia y teoría del género novelesco y del realismo francés. Master en literatura francesa de la Universidad Lumière Lyon 2. Publicó una reseña de la novela *Verano*, de J. M. Coetzee, en la revista *Razón pública*, en marzo del 2011. Actualmente es miembro del grupo de investigación sobre el papel de las ciencias humanas en la universidad de la excelencia, del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.