

en su tesis sobre la nominación múltiple— no es el único tipo de sustitución propuesto por Simon.

Una escritura en tensión

La escritura de Simon se desarrolla en dos regímenes copresentes aunque aparentemente contradictorios: uno supone cierta disponibilidad ante la sugestión de las palabras y los acercamientos que suscitan, y surge de lo que podría denominarse una escucha de la lengua. Es ella quien hace pasar del telón al temblor del agua (juego de significancia) o, como al comienzo de *La ruta de Flandes*, de primo a mosquito, insecto, moscardón (juegos de homonimias y sinonimias). El otro supuesto es, por el contrario, una atención crítica constante que no pierde de vista ni la sensación mnemónica ni la imagen presente en el espíritu, a la vez cambiantes y remanentes, que deben escribirse y no se acomodan a las denominaciones léxicas que propone la lengua. La escritura también está en constante tensión, disponible pero vigilada, ofrecida a la deriva o al deslizamiento de las ensoñaciones verbales pero siempre exigente y crítica consigo misma. Es una escritura que se deja ir pero que se relee, llevada por las palabras pero que corrige su curso, derivante pero gobernada.

Por lo tanto, esta tensión no es tan contradictoria como parece. En efecto, se reabsorbe en una fusión inesperada y casi dialéctica, muy característica de la práctica simoniana. Se trata de una confianza en la deriva verbal como instrumento mayor de la crítica del discurso. El ejemplo del binomio primo versus mosquito, que he recordado antes, lo muestra bien. La metáfora, en consecuencia, está ligada a la epantosis, la función poética a la función metalingüística, conforme a una relación simétrica que se describe fácilmente: por una parte, la proliferación metafórica está ligada con el principio de la crítica metalingüística por el juego de las derivas y las connotaciones que favorece; por otra parte, la función metalingüística interroga constantemente la pertinencia de las metáforas que surgen.

Proliferación metafórica y juegos de sustituciones y de significancia están a la vez en tensión y en inteligencia con el ejercicio metalingüístico, lo que asegura la dinámica del texto simoniano (por otra parte, es lo que permite notoriamente al lector poder leer una frase de diez o quince páginas sin experimentar jamás la disminución de su

acuidad perceptiva ni bajar la tensión). La proliferación metafórica y el ejercicio metalingüístico colaboran así para producir un efecto crítico donde se reabsorbe su aparente contradicción. Ahora quisiera interesarme por este efecto crítico. Para ello debo antes tratar el segundo paso que la práctica simoniana de la metáfora da junto con la función poética.

2. La derrota de la nominación

Los teóricos de la poética que reflexionan sobre esta función en la escritura de la poesía insisten en su evolución durante la modernidad. Hugo Friedrich termina su estudio sobre la *Estructura de la lírica moderna* con un capítulo sobre la metáfora. Muestra que se libera de su antigua función comparativa a favor de una metamorfosis poética del mundo¹¹. Su poder, dice, citando a Ortega y Gasset, proviene de la magia. La poesía moderna, escribe Friedrich, «no despierta en la metáfora un elemento análogo al dado sino que obliga a lo que diverge a la aproximación. La metáfora moderna no nace de la necesidad de llevar lo desconocido a lo conocido. Más bien da un gran salto conduciéndola desde la diversidad de los elementos presentes hasta una unidad que sólo existe en la lengua. Esta unidad es tal que exige entre los términos una diferencia tan grande como sea posible, la conoce como tal y a la vez la abuele en el poema»¹². Se reconoce aquí la estética de las vanguardias históricas, los llamados de Lautréamont y de Breton a favor de una poética de la sorpresa o de la fusión de los contrarios. Nada de eso hay en Simon, que nunca se abandona a la imagen estupefaciente sino que siempre preserva lo comparativo en lo metafórico. No se trata, para él, de metamorfosear el mundo sino de dar a leer la aparición del mundo según una dada subjetividad textual. La metáfora simoniana no pretende, ciertamente, llevar lo desconocido a lo conocido, no más que la poesía moderna, sino que tiende a revelar lo desconocido que permanece o se manifiesta en lo que se cree conocido. La cercanía al pensamiento de Deguy se manifiesta de nuevo. En efecto, aquí el poeta filósofo define el rol de la descripción: «esto pasaría por ser una descripción o una metáfora o sea una configuración, una comparación,

¹¹ Hugo Friedrich: *Structure de la poésie moderne*, traducción de M.F. Demet, UGE, Paris, 1999, p. 301.

¹² *Ibidem*, p. 302.

una comparación, una asociación, un acercamiento que hará reconocer eso todavía no conocido»¹³. El matiz que convendría introducir entre Deguy y Simon es, en este sentido, mínimo: se inscribe en el espacio que separa al poeta del novelista. Uno trabaja el cómo, o sea, según lo dice a menudo, la aparición del mundo. El otro, Claude Simon, privilegia el como si, escaso en Deguy. Deplora una escenografía de la aparición que da lugar a un despliegue narrativo. Si el como puede ser seguido indistintamente por un sustantivo o un verbo, la estadística lingüística muestra que el texto prefiere un sustantivo. El poeta también: es el hombre de las sustancias (y, según Jakobson, de lo paradigmático). En tanto, el novelista es el hombre del verbo y del movimiento: el como si supone una frase, una sintaxis, el esbozo de un relato. Y este relato se da de un modo contradictorio de la trampa (el como si introduce lo que no ha sido comprobado) y de la revelación (la verdad subjetiva de lo que aparece se libera en la visión). Así se explica el gusto de Simon por las comparaciones espectaculares (o sea las que tienen que ver con el espectáculo: teatro, cine, pantomima, etc.): es el como si que pretende decir el cómo se es. No una materia o sustancia de las cosas sino su manera. Y esto vale también para los pasajes que se ocupan de la materia sensible de las cosas. La escritura fenomenológica de Simon no aprehende la materia más que como algo sensible, es decir lo que se da en un contacto, una visión, un olor: una relación. Y, en cada ocasión, es el vínculo lo que se relata, más que el objeto como descrito. Es el vínculo quien llama al como si por medio del cual el sujeto introduce su percepción en acto, su transporte metafórico hacia la cosa.

Lo muestra bien el ejemplo anterior: las palabras obús y explosión están claramente definidas en los diccionarios y el sentido común; pero ni los diccionarios ni el sentido común dicen nada sobre su realidad tangible. Hacen falta más palabras e imágenes: hacen falta unas figuras. Simon se lo recuerda a Ludovic Janvier: «Chklovski define el hecho literario por la transferencia de un objeto desde su percepción habitual hasta la esfera de una nueva percepción —por otra parte, metáfora proviene del griego *metaphora* que significa transporte»¹⁴. Transferencia y transporte remiten aquí al reemplazo de términos propios y percepciones habituales por términos apropiados para introducir en el

¹³ Michel Deguy: *Brevets, Champ Vallon, Seyssel, 1986, p. 36.*

¹⁴ *Entretiens, pp. 23. Cf. Nota 7.*

texto unas percepciones efectivas. La anfibología de la lengua no es neutra: significa que transporte es también *e-moción* —una puesta en movimiento— sensible y psíquica.

Inversamente, aunque se trate de la misma exigencia, Simon desconfía de las metáforas poéticas o lexicalizadas. Como prueba de esta reserva, vaya este pasaje de *Geórgicas*: «(...) esta última y suprema consagración: la del fuego, repentina, violenta, breve, apenas el tiempo de saber lo que se (las órdenes reglamentarias y las metáforas de los poetas) les había ocultado, es decir que *lo que se llamaba fuego era realmente fuego*, ardía, que los amontonamientos de ladrillos sucios, los erizados morrillos de columnas aún humeantes a los que había quedado reducida una casa, una granja, el cafetín de la esquina, hasta las carcazas descarnadas de un camión, de las motocicletas, de los autos (y de sus conductores) que se terminaban de consumir, lamidas por flámulas, diseminando su hedor por la campiña verde y florida (...) habían sido atacados, destrozados por una llama concentrada en una fracción de segundo (...)» (G 130, la cursiva es mía).

Rechazadas una a una por esta desmetaforización de la palabra fuego, las metáforas habituales de los discursos institucionales y aquellas, complacientes, de la poesía, dan lugar a una tercera vía que tiende a privilegiar la comparación por encima de la metáfora propiamente dicha, a fin de poner fuera de juego las trampas y pantallas que proveen tanto el lenguaje convencional como la retórica poética.

Hay que aproximar este pasaje al de *Orión ciego* donde Simon explica que «la palabra fuego no es el fuego» y que una página «donde se narra un incendio nunca quemará a nadie» para comprender la doble dificultad que enfrenta: por una parte, la insuficiencia del lenguaje propio, cuyos términos usados y usuales nada dicen de lo que procura la sensación (podría aquí reconocerse una variante de la frustración cratílana); por otra parte, una desconfianza por lo que en la poesía sustituye esta insuficiencia, es decir por las metáforas complacientes, originales, provocativas o gratuitas. ¿Cómo tirar de ambos hilos a la vez? Simon lo consigue gracias a una puesta en escena textual de los recursos de la práctica analógica. Es decir: justamente haciendo aparecer a ésta como una corrección, un ajuste y no como una estetización, lo que supone preferir la metáfora presente o, por mejor decir, la comparación, a la metáfora ausente. Más aún: lo que supone poner en evidencia la negación del término propio (lo comparado) antes de recurrir a la analogía (el término de comparación). Es así cómo no importan ya