

Jean Philippe Toussaint: La ficción del dolor y la ironía

M^a Vicenta Hernández Álvarez
Universidad de Salamanca

Don Estrafalario: *Mi estética es una superación del dolor y de la risa.* (Valle-Inclán)

En *Le Livre de Morale*, un escrito heterogéneo y fragmentario, especie de acumulación un tanto caótica de pensamientos, Jean Philippe Toussaint proponía esta escueta definición del humor: “*L’humour n’est à vrai dire, qu’une ressource, mais de bonne extraction, une forme respectable du désespoir*”.¹ Como otros muchos autores contemporáneos, se situaba en la línea de los herederos del Barroco y de las vanguardias y empezaba a intentar una difícil conciliación entre filosofía y ficción. El humor entre ambas.

La risa como desvío, muestra la otra cara; la risa desorienta, deforma los modelos habituales del pensamiento, juega con la lógica y revela sus trampas, señala lo infundado y banal de las convenciones. Sería posible una teoría de la risa dentro de la ficción como surgió una teoría del desvío, del “*écart*” en el terreno de la poesía. Porque, como señala N.Borsellino: “La risa revela el dualismo del mundo, la presencia, junto al mundo oficial de un segundo mundo de juego y de ficción”.²

Juego y ficción. Ni el dolor ni la risa son reales en las novelas de Jean Philippe Toussaint,³ como no lo son nunca en la escritura, en ninguna escritura, pues siempre media la distancia que va de la voz al texto.

Quizás en otros momentos se le dió demasiada importancia al dolor, demasiada importancia a la ironía, y se convirtió ésta última en una audacia

¹ Jean Philippe TOUSSAINT, *Livre de Morale*, Jacques Antoine éd, Bruxelles, 1979, p. 16.

² N. BORSELLINO, *La Tradizione del Comico*, 1989.

³ *La verdad es que hubiese podido escribir mucho más sobre la TV, pero, ¿no hay que olvidar que se trata de una novela! En cualquier caso, la idea central que desarrollo es que la TV ofrece un espectáculo que no es el de la realidad, sino el de su representación.* Entrevista a J. Ph. Toussaint en *Babelia*, El País, 14 de agosto de 1999.

extrema, la de aquellos que eran capaces de luchar contra el vacío con una sonrisa. Según Freud, la risa actúa contra las pulsiones de muerte; el humor es liberador, exaltador, una condición de superioridad y lugar de triunfo del narcisismo. El “yo” se permite bromear sobre el mundo, sobre el Universo hostil, sobre él mismo, dejando aparte, momentáneamente, las exigencias de la realidad, para afirmarse a pesar de las circunstancias desfavorables, evadiéndose en lo que podría interpretarse como un proceso regresivo, sin abandonar el terreno de la salud mental.⁴

Aunque en el postmodernismo la risa se haya puesto de moda y sea uno de los ingredientes que hacen digerible la “literatura de la vacuidad”, como siempre, sigue estando bajo sospecha, y parece difícil proponerla por el simple placer del juego. Las obras que ofrecen una voz irónica parecen obligadas por convención a esconder algo más, un fondo melancólico, incluso trágico, que les dé carta de entrada en la “buena literatura”. Algunas obras contemporáneas establecen extrañas y complicadas danzas con la cultura y con la filosofía con la intención de crearse ese sustrato.

El autor irónico se presenta como una voz que arriesga más que otras, porque incluye una valoración subjetiva que corre el riesgo de ser rechazada. Pero si se acepta, el goce es grande, es la chispa de la complicidad, la emoción del encuentro, la conquista de un público de lectores que buscará más libros del mismo autor, por el placer de volver a oír la misma voz.

La ironía, clave de los vínculos más estrechos de amistad, puede ser la técnica publicitaria de la ficción. El dolor, un artificio necesario que la desencadena, que pone en marcha el complicado mecanismo de seducción. La ironía puede ser una superación del dolor en la realidad, por establecer frente a éste una distancia mínima y momentánea –si no degenera en manía–; pero en la escritura, la ficción es una superación retórica del dolor y de la risa. Ante los dos se crea la distancia, con los dos se juega, los dos se constituyen en artificio. Quizás fue esa la estética de los modernistas, quizás la han heredado los “postmodernos” que rechazan tal calificativo.

La primera novela de J. Ph. Toussaint es *La Salle de bain*. Una novela que se estructura en tres partes (los tres lados del triángulo); el narrador, reflexionando, insiste en la concepción geométrica de su texto, tal vez riéndose de otro tipo de novela, de aquella que consideró la estructura más importante que la anécdota, más importante que el personaje...

Cada parte aparece dividida en una serie de secuencias cortas y numeradas, artificio de construcción que deriva en fragmentación del discurso. Un montón de posibles anécdotas –historias– quedan interrumpidas; el lector se ve obligado a renunciar a la evolución, al devenir del cuento, a conformarse con los blancos del silencio, con las elipsis y los flases numerados del presente, siempre el presente. El narrador-personaje parece padecer los síntomas de una depresión, con sus momentos de ansiedad y de

⁴ S. FREUD, “L’Humour” in *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985, p.324.

apatía profunda. Éste es el argumento, la disculpa para que surja la ficción del dolor en la novela, su representación. La depresión se expresa y se concentra en la quietud, en el silencio, en un dejar pasar el tiempo y la vida tumbado, los ojos cerrados; o leyendo, reflexionando, pero siempre sin salir de la vida abstracta, sin reloj, gozando de manera consciente de la inmovilidad, de la lentitud extrema frente al fluir del tiempo.

Qué mejor para mostrar esto que echar mano de un personaje sin nombre, de un desocupado con la situación económica resuelta, con la vida concreta solucionada. J. Ph. Toussaint inventa el personaje de un intelectual, un investigador que nada investiga, un ser opuesto a la acción. Personaje sin atributos y sin dinamismo.

El cambio es mínimo del comienzo al final de la novela. Hasta se repiten las mismas frases, el mismo juego con la edad, la precisión engañosa y ambigua: “*Veintisiete años, pronto veintinueve*”. Como si todo un año, quizás el tiempo que debería haber contado la novela, fuera tiempo vacío, tiempo inútil; el tiempo del dolor elidido en el texto.

Depresión: el personaje decide vivir en la bañera, en el espacio reducido y húmedo del cuarto de baño, en el rincón acogedor y caliente al resguardo del mundo, de la acción, de los otros, como si se fabricara un nuevo y apetecible útero del que no salir nunca, en el que poder, solo y en silencio, pensar. Al cuarto de baño trasladará sus libros. El personaje de la vacuidad no es capaz de prescindir de la cultura.

Algo nos atrae de este personaje: una voz que se distancia para reírse de su propio discurso; una voz que es gesto, guiño de complicidad, técnica de seducción. Tras tiradas aparentemente serias, profundas, casi “filosóficas”, surge el contraste, la explosión humorística, la frase banal que pone en evidencia lo ridículo de los altos vuelos. Tras fragmentos lógicamente encadenados del discurso, la irrupción del absurdo, de la incongruencia liberadora, de la gran rechifla que muchas veces del pastiche pasa a la parodia. Así, este personaje que nada hace y que se ríe de sus pensamientos, pone en evidencia lo ridículo de nuestro hablar vacío y pomposo, de la utilización de un lenguaje que se ha descolgado del referente y cuya sonoridad y rebuscamiento es sólo muestra de un estatus, la élite de los “cultos”.

Se distancia para estar al margen, y por estar al margen sufre, y porque sufre ironiza: “*No queriendo excluirme de la conversación, contesté que, personalmente, no opinaba nada*”.⁵ ¡Curiosa manera de no excluirse, ofrecer el vacío como respuesta! La novela se presenta como crónica de inmovilidad y vocación de silencio; el deseo de quietud alcanza incluso el dominio de la palabra, la mayor satisfacción –como señala el personaje casi al final de la novela– es la de los pensamientos que no necesitan expresarse. No concluye las frases, dice que no concluye las frases, experimenta el placer del silencio, y ofrece los pensamientos más íntimos, la ficción de su

⁵ J. Ph. TOUSSAINT, *El cuarto de baño*, Anagrama, Barcelona 1987, p.15.

subjetividad, en la misteriosa caja del paréntesis, que tiene la extraña pretensión de sustraerse al texto, de ser algo más que escritura, feliz utopía.

La misma voz, el mismo uso hiperconsciente del paréntesis para ofrecer el contraste, lo ambiguo, lo plural; el esfuerzo gráfico para crear un espacio fuera de las convenciones, un pensamiento en la soledad y el silencio. La misma primera persona que se cuenta en un discurso fragmentado, vuelve a aparecer en las siguientes novelas de J. Ph. Toussaint, y nos agrada como la charla en un reencuentro.

En *Monsieur*, el personaje vuelve a ser el hombre sin atributos y hasta sin nombre. Hay parodia cuando se describen los ambientes, los espacios, las cosas, como en el *Nouveau Roman*, con los detalles materiales, con precisión geométrica; pero se va más allá, porque se deja la técnica al descubierto y porque llegamos a la risa por el absurdo, porque los actos más cotidianos y anodinos (bajar a la cafetería, coger el ascensor...) son promovidos, gracias a estas minuciosas descripciones, a la categoría de motivos novelescos. Y en realidad, la ficción lo es de una anti-novela: nunca ocurre nada. Lo inesencial, lo relativo, es elevado a absoluto y lo absoluto no existe; todo lo que podría aspirar a entrar en esta categoría es desvalorizado, desmitificado, rebajado:

Le mari de Mme. Pons-Romanov, qui était apparemment dans l'import-export, exerçait des activités multiples, bursières et financières, dont personne n'était en mesure de déterminer en quoi elles consistaient; lui non plus, du reste, à en juger par la manière dont il était en train d'en parler.⁶

Perspícaz visión de una sociedad en la que nadie es capaz de determinar lo que hace porque los "trabajos" aparecen como una fórmula de aparentar que se hace algo, y que sin embargo deja al descubierto su fundamental inutilidad. El discurso de la primera persona, fuertemente modalizado: "*apparemment*", "*du reste*", "*lui non plus*"... y valorativo, descubre el truco que sirve al engaño. Este tipo de incisivos volverán a aparecer entre paréntesis, a salvo, en *La Télévision*.

El personaje de *Monsieur* como el de *La Salle de bain*, practica la indiferencia más absoluta, el aislamiento. En el despacho, cerrar los ojos, no hacer nada. En las reuniones, no decir nada, sonreír con economía, gozar de su silencio. Llevar la inacción hasta el absurdo:

Monsieur arrivait maintenant, mais n'en tirait qu'une fierté passagère chaque fois qu'il parvenait à remonter dans son bureau sans ôter les mains de ses poches. Il patientait le temps qu'il fallait devant l'aquarium, les mains dans les poches, attendant que quelqu'un se présentât pour appeler l'ascenseur.⁷

⁶ J. Ph. TOUSSAINT, *Monsieur*, Les Éditions de Minuit, Paris 1986, p.57.

⁷ *Ibidem*, p.90.

La mayor felicidad es la quietud. Si hablar es imprescindible, hablar sobre algo que no le concierna, contar anécdotas; en el plano de la narración, empezar historias sin futuro, fragmentadas, huecas, sin apenas contenido; fabricar la anti-novela; por si no estaba claro, ironizar sobre ello: "*Monsieur, un puits d'anecdotes*"⁸.

L'Appareil-photo y *La Réticence* proponen nuevas ocurrencias de la misma voz. Si no estuviéramos acostumbrados a ella, las palabras que aparecen al comienzo de *L'Appareil-photo*: "*C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme ou d'ordinaire rien n'advenait...*" nos podrían sugerir el inicio de un relato convencional, la promesa del movimiento, del cambio. Pero el personaje parece el mismo al que estamos acostumbrados, más despojado si cabe: sigue sin nombre y no tiene actividad conocida, ...alguien para quien todo el tiempo parece tiempo libre, un personaje sin responsabilidades.

La indiferencia del personaje deja su huella en las inconsecuencias del discurso, en la fragmentación que es falta de relación entre los hechos, con sus técnicas: la utilización de conectores del discurso: "*Ainsi*", "*en attendant*", "*car*"..., que no vienen a cuento con respecto al sentido, para establecer con las fórmulas gramaticales –convencionales– de la causa o la consecuencia relaciones de fuerte contraste, inconsecuencias semánticas que rozan el absurdo. Lo más sencillo es reaccionar con una sonrisa de perplejidad ante este humor deconstructivo, no inocente. La gramática se vuelve inútil, como un estereotipo.

En las oficinas de una autoescuela, la descripción del proceso de matriculación se alarga enormemente, produciendo un desequilibrio entre lo que se trata de hacer y la forma de llevarlo a cabo, entre la forma de hacerlo y la manera de contarlo. El asunto, mínimo en cuanto motivo narrativo, se convierte en algo enorme, complicado pero no estresante, minucioso... Un hecho anodino, banal, por la visión subjetiva y deformadora que lo magnifica se convierte en una aventura novelesca: aventura en el texto. La primera reacción de la empleada de la escuela, como la nuestra, es de perplejidad ante este personaje que pretende enseñarle fotos de su más tierna infancia para que compare y elija, y sólo más tarde formalice su matrícula.

Se crea un ritmo voluntariamente lento. Se trata de retardar, o de que el presente lo sea indefinidamente, en contraste con un mundo acelerado. Sin embargo, el máximo del movimiento se explica como la inmovilidad más perfecta. El avión se convierte en el símbolo de esa posibilidad. Permanecer en el avión en movimiento, como en la bañera, puede ser la posibilidad de representar en la ficción la fórmula: movimiento total = inmovilidad: "*l'avion semblait immobile dans les airs*".

Pero mejor que el avión funcionan los otros espacios cerrados, solitarios, silenciosos, inmóviles; lugares apropiados para la concentración y el pensamiento, para la indiferencia, para ponerse a salvo de la realidad y de la angustia. La cabina del fotomatón es un lugar propicio y mínimo para

⁸ *Ibidem*, p.101.

reconcentrarse: “...et je ne me pressais pas d’ introduire les pièces dans la machine. Toutes les conditions étaient réunies maintenant me semblait-il, –pour penser.(...) j’étais seul dans la pénombre de la cabine et je pensais, apaisé des tourments du dehors..”⁹

Inversión de la angustia de claustrofobia, el lugar pequeño y cerrado es el lugar tranquilo, lugar querido, espacio y tiempo íntimos. La angustia está fuera, en el contacto con la realidad plural y sonora, temida.

Bañera, ascensor, cabina fotográfica, cabina telefónica, espacios mínimos, “minimalistas” del decorado cotidiano, urbano, donde imaginar la vida de otra manera, lugares de la evasión: “Assis dans l’obscurité de la cabine, mon manteau serré autour de moi, je ne bougeais plus et je pensais (...) je simulais une autre vie, identique à la vie dans ses formes et son souffle (mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible, lointaine, ma vie détachée...”¹⁰. Una vida sin ataduras, ficticia, irónica. Curioso juego con un pensamiento de origen pascaliano (la chica de la autoescuela ,con la que llega a establecer una relación finalmente , se llama Pascale, como si se tratara de un guiño) el que se representa en los últimos párrafos de la novela, donde el personaje, solo en la inmensidad de un paisaje desértico -todo lo desierto y triste que puede ser el decorado del final de una urbe con cabina telefónica, único refugio en la desolación que lo cobija, suficiente para sentirse como el junco pensante en la inmensidad del día que amanece:

Je pensais oui, et c’était la grâce toujours recommencée, les terreurs étaient tues, les frayeurs disparues (...) Les heures s’écoulaient dans une douceur égale et mes pensées continuaient d’entretenir entre elles un réseau de relations sensuelles et fluides comme si elles obéissaient en permanence à un jeu de forces mystérieuses et complexes(...)

Le jour se levait maintenant, je le voyais se lever derrière les parois de la cabine (...) je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l’instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce –comme on immobiliserait l’extrémité d’une aiguille dans le corps d’un papillon vivant.

Vivant.

“Vivant” es la palabra que pone fin a la novela, tras lo que parece una tirada de sublime reflexión filosófica. Pero la filosofía sirve a la ficción, es un elemento más de su juego, otra pieza de su mecanismo. El alfiler en el cuerpo de la mariposa viva, esa metafórica manera de presentar el deseo del presente inmóvil, de la quietud frente al dolor de la ansiedad que produce todo lo vivo es un eco en tono elevado de otra metáfora, repetida varias veces a lo largo de la novela, más osada, llena de plasticidad y de chispa: la metáfora de la aceituna:

⁹ J. Ph. TOUSSAINT, *L’Appareil photo*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, pp.93-94.

¹⁰ *Ibidem*, p.125.

Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette...

Fatigar la realidad, cansarla para que se rinda, como la aceituna ante la herida del tenedor o del palillo. Analogía y separación extrema, absurda, de los dos elementos: la realidad: una aceituna, pequeño mundo redondo al que probablemente le falte el hueso. Lo disparatado del contraste nos hace sonreír y gozamos con el hallazgo de lo que podría considerarse una definición poética en el sentido de las greguerías: metáfora y humor.

La importancia del contraste, la desmesura del símil, el juego surrealista, está en la base de la sorpresa y del humor. Con este tipo de imágenes se delata el carácter irrisorio del mundo, del lenguaje y del hombre. Las grandes filosofías, las grandes sabidurías y sistemas sufren un proceso corrosivo de desmitificación, de liberadora erosión.

La Réticence, publicada en 1991, parece un desafío, una novela escrita para responder a cierto tipo de críticas. Si se ha sugerido que en las novelas de J.Ph. Toussaint no ocurre nada, *La Réticence* se presenta como la historia de una visita constantemente retardada. La estructura funciona como una parodia del género policíaco: inventa, sugiere pistas, crea expectativas que no tienen continuidad, pistas de nada, intriga falsa: acumula detalles superfluos, inútiles, abusa de las interrogativas, hipótesis enfermizas del personaje. Nos obliga a un enorme esfuerzo de deducción, desproporcionado con relación a su objeto, decepcionándonos constantemente: no pasa nada.

El comienzo, que podría sugerir una tragedia: "*Ce matin, il y avait un chat mort dans le port, un chat noir qui flottait à la surface de l'eau...*" se repetirá con otras fórmulas, como los ecos de una obsesión; nos hará pensar en muertes, en posibles asesinatos y maquinaciones, pero nos provocará sobre todo la ansiedad de no saber, de las expectativas que no se cumplen, de la hipótesis sin respuesta. No pasa nada. Es todo arte, pura técnica, este esfuerzo de la escritura para provocar que algo no llegue, que no suceda, que el tiempo sin dejar de pasar se detenga, a fuerza de no contener acontecimientos.

En *La Réticence*, la voz a la que estábamos acostumbrados ha desaparecido. No existe la distancia irónica, es imposible la complicidad. La ficción sólo se hace cargo del dolor. Utilizando un punto de vista enfermizo (super-subjetivo), agranda enormemente los detalles haciendo que el discurso represente una angustia sin fisuras:

...et je restai un long moment debut sur la jetée à regarder la lettre qui continuait à dériver à la surface, arrêtée bientôt par le cadavre du chat sur le flanc duquel elle vient buter, s'immobiliser lentement, enveloppe blanche immobile dans la nuit qui flottait à côté du cadavre et sur laquelle un nom

et une adresse faiblement éclairés par la lueur étaient écrits à l'encre noire: Paul Biaggi, villa des Pins, Sasuelo.¹¹

Se trata de la dirección de los amigos a los que ha venido a visitar. Al final de la novela esta visita sigue teniendo sólo el grado de posibilidad. J.Ph.Toussaint, recreando el clima de la novela policiaca y evitando el guiño de la risa como un ejercicio de estilo, como quien evita una letra del alfabeto, ha jugado con nosotros, en cada página intentando reconocer la “voz” a la que nos tenía acostumbrados y que esta vez no nos ha permitido escuchar. *La Réticence* es la ficción de la ansiedad, no hay mejor prueba que la desesperación en la que sume a sus lectores. Curioso logro técnico.

Afortunadamente no ha seguido por ese camino. Con *La Télévision* recuperamos la “voz”, el lúdico aliento de la risa.

En *La Télévision* los procedimientos del discurso que dan cabida al humor se complican, diversifican y perfeccionan. Los paréntesis se hacen mucho más abundantes, provocan desdoblamientos del narrador que establece así sus distancias, ofreciendo una mirada crítica, ilógica, anticonvencional y risueña.

Pero en esta novela, a la utilización del paréntesis se suman otras muchas técnicas capaces de producir esas grietas en el discurso por las que el humor se abre paso: la utilización de expresiones coloquiales cuando suponen un cambio brusco de registro; la utilización del convencional esquema de la definición con su bien trabada lógica, cuando este esquema no concuerda en absoluto con el contenido; las descripciones detalladas, casi “científicas” de hechos banales; la utilización hiperconsciente de la modalización en la valoración que introducen adjetivos y adverbios, buscando en el lector la complicidad también cuando imita, parodiándolo, un tipo de discurso al que nos ha acostumbrado la publicidad televisiva. Técnicas que se sugerían más o menos tímidamente en las novelas anteriores y que aquí aparecen sin camuflaje, artificios de una estética más allá del dolor y de la risa.

La Télévision utiliza imágenes irrisorias para rebajar lo encumbrado, para desmitificar con lucidez nuestra cultura. Es parodia de géneros en la observación detallada e inteligente de los lenguajes: lenguaje pretendidamente objetivo del *Nouveau Roman*, de la novela policiaca, de los discursos políticos y las conversaciones triviales, de la televisión y la publicidad. Novela de lentitud y silencio, *La Télévision* se convierte en un canto a la inacción, en elogio de la pereza. Su protagonista, un investigador, conta-héroe inactivo, soporta la contadición sin sentir vergüenza, goza de los beneficios de su actitud al mismo tiempo que ironiza sobre ella, poniéndose a salvo de las críticas.

Primera frase de *La Télévision*: “*J’ai arrêté de regarder la télévision*”; comienzo abrupto, coloquial y cercano, como de quien no puede contener por más tiempo semejante información, cuya transcendencia se exagera hasta el

¹¹ J. Ph. TOUSSAINT, *La Réticence*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991, p.50.

límite del humor. Además, esta expresión del comienzo se repetirá con ligeras variantes a lo largo del texto como un leitmotiv.

Tras esta puesta en antecedentes, una descripción “objetiva” del aparato de televisión, imitación de las “novelas sobre objetos”, de la mirada pretendidamente fría: “*c’est un téléviseur classique, noir et carré, qui repose sur un support en bois laqué composé de deux éléments, un plateau et un pied, le pied ayant la forme d’ un mince livre ouvert à la verticale...*”¹².

Sin embargo, inmediatamente se produce una ruptura, se cambia de registro; entra una voz con toda su subjetividad en ebullición que rompe la fórmula de la descripción neutra. Aparecen las comparaciones en las que la voz arriesga y con las que podemos empezar a sentirnos cómplices: la pantalla apagada del televisor es “*comme un reproche tacite*” y la antenas del televisor, en una sorprendente imagen surrealista, se convierten en las antenas de una langosta gigante, necesarias para asirla e introducirla en el agua hirviendo de la cazuela:

Le récepteur, qui présente sur le côté un petit compartiment réservé aux différents boutons de commande, est surmonté d’une grande antenne à deux branches en forme de V, assez comparable aux deux antennes d’une langouste, en offrant d’ ailleurs le même type de prise pour le cas où l’on voudrait se saisir du téléviseur par les antennes et le plonger dans une casserole d’eau bouillante pour s’en débarrasser encore plus radicalement.¹³

La fuerza de la “voz” se deja oír también en el interior de los paréntesis, muy abundantes. Son la fórmula perfecta para dar entrada a un yo múltiple que se observa con mirada crítica. El contraste provoca la sonrisa:

Je la regardais en moyenne une ou deux heures par jour (il se peut même que ce soit moins, mais je préfère grossir le trait et ne pas chercher à tirer avantage d’ une sous-estimation flatteuse).¹⁴

Como su dedicación veraniega, –permanece en Berlín para hacer un trabajo de investigación sobre Ticiano Vecelli (iguales iniciales que las de la televisión, como él reconoce), mientras su mujer y su hijo están de vacaciones en Italia– consiste en no hacer nada, en gozar del paso del tiempo, pensando, se justifica irónicamente considerando que todo es trabajo, trabajo previo, intenso, antes de concentrarse en la elaboración material: puro trámite. Son trabajo previo los desayunos (le gusta desayunar a cualquier hora del día), la piscina, los paseos, todo puede ser comparado analógicamente con el trabajo de biblioteca:

¹² J. Ph. TOUSSAINT, *La Télévision*, Les Éditions de Minuit, Paris 1997.

¹³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

Pensif, je mangeais un oeuf à la coque dans la pénombre légèrement rosée de la pièce, et j'écoutais distraitemment les informations de sept heures à la radio le visage endormi, mais l'esprit déjà en pleine activité, qui échafaudait mentalement quelques arabesques très libres et très agréables à suivre sur les différents développements possibles que pourrait prendre mon étude (j'ai toujours aimé les petits dejeuners de travail en ma compagnie).¹⁵

El humor sólo es posible si se establece una distancia, un momento, aunque sea mínimo, que rompa con el fluír del pensamiento o del sentimiento y de sus registros. El paréntesis, indicación gráfica de ese cambio –inestimable ayuda para lectores distraídos– da entrada a otra posibilidad de estilo, más familiar, más relajado, vulgar a veces, y pone así en entredicho la autenticidad de la narración y la identidad del narrador (que peligrosamente identificamos con el autor para apreciarlo amistosamente), fragmentando la linealidad de la escritura y restando solemnidad a un lenguaje elegante y tradicional, apreciado fruto de la cultura, rebajada a una simple convención más.

El paréntesis se convierte en un espacio de libertad en el texto, espacio lúdico de la desocupación y del pensamiento, como lo son plásticamente la bañera, la cabina del fotomatón o de teléfono, lugares utópicos de soledad y silencio, espacios íntimos, regresivos.

En *La Télévision* la ironía nunca se convierte en sátira. Es amable, risueña. El personaje ha conquistado todas nuestras simpatías; este investigador que goza de una beca para realizar un trabajo inútil que además no realiza y del que presume. Dos palabras será lo único que consiga escribir en todo el verano, pero fundamentales, un buen inicio para su libro: "*Quand Titien...*", pero, ¡y el trabajo previo! Somos nosotros, intelectuales, dándonos importancia, buscándonos coartadas, justificaciones y brillos, librándonos por personaje interpuesto del dolor y de la angustia de la inacción, del vacío. Las definiciones de "nuestra" situación provocan nuestra sonrisa por su lógica impecablemente trabada para funcionar como un mecanismo sobre el absurdo y la contradicción: "*Ne rien faire, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer un peu vite, exige méthode et discipline, ouverture d'esprit et concentration.*" Y la conclusión es evidente, cuando no se hace nada, ya no queda tiempo para ver la televisión: "*Ainsi m'est-il donc apparu, tout occupé à ne rien faire, que je n'avais plus le temps de regarder la télévision.*" Y el resultado aparece en la fórmula concisa de la antítesis.

Humor, porque se observa de forma perspicaz una realidad y unas prácticas cotidianas que nos resultan muy familiares, a menudo intranscendentes; porque la mirada aguda e inteligente las disecciona y presenta una descripción precisa: el contraste entre el objeto y el procedimiento provoca la risa. Porque quizás se trata de hechos que ya habíamos observado y ante los que nos seguíamos engañando, como el complejo de guardarlo todo del hombre con una cierta cultura que cree no

¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

poder prescindir de información alguna, sobre todo de la información escrita (siempre sobrevalorada en *La Télévision* frente al poder de la imagen):

J'avais dû découper tous ces articles avec soin au fil des jours, je me revois très bien les découper précautionneusement assis à mon bureau et me lever ensuite pour aller les ranger sur une étagère de l'armoire avec d'autres coupures de presse également destinées à n'être jetées que plus tard, si ce n'est un jour à être lues."¹⁶

Distancia irónica, desdoblamiento, para no engañarse, para no sucumbir a lo convencionalmente esperado por un social "quedar bien". Una forma de escape, pero pulida y edulcorada por la risa, toda una técnica de supervivencia, principio de placer. Casi al final de la novela, finalizado también el verano, cuando vuelven a casa su mujer y su hijo, cuando irremediamente va a terminar el gran paréntesis del "trabajo - ocio", surge la curiosa y estrafalaria necesidad de adquirir un segundo televisor para el hogar; aplastante lógica: no se puede privar a la familia de ver la televisión, pero la decisión es firme de no encender el aparato del salón (si acaso sólo para los vídeos infantiles). Entonces, vistas las premisas, conclusión:

Voilà, tout marchait bien, tout était en ordre. J'éteignis l'appareil et me rendis dans mon bureau pour me remettre au travail.

Moralité: depuis que j'avais arrêté de regarder la télévision, on avait deux télévisions à la maison.¹⁷

¡Y qué momento de paz, de quietud indescriptible, gozosa, cuando en la noche se apaga el televisor, por fin!:

Je me recouchais en arrière dans le lit et je demeurais un long moment sans bouger dans le noir en savourant simplement cet instant d'éternité: le silence et l'obscurité retrouvés.¹⁸

En el silencio acaba la novela, la inmensidad pascaliana, tan simple, tan accesible; para pensar esta quietud sólo es necesario un hogar con televisión; bastará con apagarla. Toda angustia se ha desvanecido; como en la novelas anteriores, la ansiedad representada se ha resuelto en feliz indiferencia: superación del dolor y de la risa. Artificio de la ficción.

¹⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷ *Ibidem*, p. 264.

¹⁸ *Ibidem*, p. 269.