



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

27 | 2024

Ficciones críticas y crítica ficción

Por una crítica ficción

Pour une critique fictionnelle

For a fictional critique

Jacques Dubois

Translator: Francisco Álvez Francese



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/15872>

DOI: 10.4000/122g9

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Jacques Dubois, "Por una crítica ficción", *Cuadernos LIRICO* [Online], 27 | 2024, Online since 20 July 2024, connection on 17 October 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/15872> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/122g9>

This text was automatically generated on October 17, 2024.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Por una crítica ficción

Pour une critique fictionnelle

For a fictional critique

Jacques Dubois

Translation : Francisco Álvez Francese

- 1 Quien lee una novela sueña, se deja invadir por el halo difuso que su lectura difunde en torno al texto. La intensidad de esta ensoñación varía según los lectores, pero cada uno sueña así, aunque no se lo admita a sí mismo. Toma distintas direcciones según el individuo. Esta persona se identifica con un héroe, aquella reacciona a tal comportamiento, otra se siente parte del mundo evocado y otra queda incluso encantada por la belleza de un lugar. De hecho, todo se mezcla en la ensoñación. Lo que demuestra lo difícil que es dar cuenta de este acompañamiento tan personal de la lectura de novelas. Incluso al sujeto lector, si se le preguntara, le resultaría difícil traer a la conciencia clara todo lo que ha pasado por su mente y sus sentidos durante una inmersión en una novela.
- 2 Pero si queremos comprender mejor el modo en que se reciben y se viven las obras de ficción, quizá nos convenga ver las cosas desde otro ángulo e hipotetizar una relación más elaborada con esas obras. Se podría decir que, durante el tiempo de la lectura, el universo novelesco nos absorbe tan completamente que, de algún modo, ocupa toda nuestra mente, toda nuestra conciencia.
- 3 Ya no es tanto que deambulemos en sueños a su alrededor siguiendo el dictado de nuestros impulsos, sentimientos y pensamientos, sino más bien que, lejos de ir hacia él, le permitimos vivir en nosotros. No faltan testimonios que indican que un universo de ficción se ha impuesto en nuestra mente. En particular, son sus personajes los que nos enseñan hasta qué punto podemos llegar a sentirnos prendados de ellos y de sus acciones y gestos. Esto se debe a que se han convertido en realidades mentales para nosotros. Pensamos en ellos, los imaginamos plenamente como entidades individuales. También los adoptamos, creemos conocerlos, tendemos a sustituirlos por nosotros mismos. Evidentemente, y esto se basa en una creencia que forma parte del contrato de lectura de novelas, existen en nosotros, dentro de la burbuja en la que los lectores y las

lectoras se encierran apartados del mundo común. Esta ruptura, ligada al tiempo de lectura, no implica que demos nuestra aquiescencia a un universo o a sus representantes. Podemos mantener una distancia mental y emocional con Julien Sorel o Emma Bovary, Bardamu o Roquentin y sentirlos al mismo tiempo presentes en nuestra existencia.

- 4 Al empezar a leer, así, sé que me adentro en un universo paralelo. Y doy este paso con confianza, dando crédito a quien me cuenta una historia. Esa es la regla del juego: saberse atrapado en un mundo “ilusorio” y aceptar el principio hasta asumir esa ilusión durante el tiempo que haga falta, y no más. Un juego para nada anodino o inútil. El universo alternativo en el que me adentro está cargado de sentidos y valores, y solo me sumerjo por el poderoso deseo que me impulsa hacia él. La experiencia no está exenta de riesgos. Toda novela digna de ese nombre es capaz de crear una perturbación en mí. Esto se evidencia a menudo por la dificultad que tengo para abandonar, al final del recorrido, mi mundo adoptivo.
- 5 Marcel Proust evoca con gran emoción y la dosis justa de humor sus lecturas de juventud y la manera en que ellas lo encantaban. Y criticaba al novelista por abandonar poco a poco al lector al final del relato:

Aquellos seres a los que habíamos prestado más atención y ternura que a las personas de carne y hueso, no atreviéndonos nunca a confesar hasta qué punto los amábamos, e incluso cuando nuestros padres nos encontraban leyendo y parecían sonreír ante nuestra emoción, cerrando el libro, con una indiferencia afectada o un aburrimiento fingido; aquellas personas por las que habíamos temblado de emoción y sollozado, no las veríamos nunca más, no sabríamos nada más de ellas. Desde hacía algunas páginas, ya el autor, en el cruel “Epílogo”, había tenido buen cuidado de “distanciarlas” con una indiferencia increíble en quien sabía del interés con el cual el lector las había seguido hasta entonces paso a paso. El empleo de cada hora de su vida nos había sido narrado. Luego de pronto: “Veinte años después de estos acontecimientos aún podía uno encontrarse en las calles de Fougères con un anciano todavía erguido, etc.” (Proust, 2013) (texto tomado del prefacio de *Sésamo y lirios*, de John Ruskin).

- 6 Un lector más experimentado no vive su lectura de forma tan emotiva como el joven evocado en estas líneas. Pero lo que Proust formula tan felizmente es que el tiempo dedicado a la lectura se desarrolla en un universo independiente del espacio de la vida ordinaria, de tal modo que el regreso al punto de partida se experimenta como un aterrizaje más o menos brutal. Proust también vio claramente que la adhesión al universo ficticio depende sobre todo del apego a los personajes, que son los anclajes más fiables de la ficción. Una historia se resume ante todo a sus actores, cuya existencia creemos compartir.

Realidad de la ficción

- 7 ¿Quiere esto decir que hay poca transferencia entre el mundo leído y el mundo vivido? Al encontrar el origen del placer de la lectura en compartir sentimientos (véase “hasta qué punto los amábamos”), Proust deja afuera toda una parte intelectual del intercambio. Leer es también medir el mundo de la ficción con la vara del mundo real, ver cómo orientarse con relación a los comportamientos de las criaturas de ficción. Me mido con los seres que vienen a poblar mi mente, y aprendo de ellos para alimentar mi comportamiento. He aquí lo que nos aleja de la ensoñación un tanto brumosa que

mencionábamos al principio. He aquí, sobre todo, lo que da al lector el derecho a mantener una relación más reflexiva, incluso crítica, con el relato que va conociendo.

- 8 Pero, ¿se puede encontrar satisfacción en esta situación relativamente pasiva? Es que, aunque los personajes de las novelas participan en nuestras vidas, no podemos corresponderles. Nunca responden a nuestras observaciones; nunca cambian su comportamiento en respuesta al nuestro o a nuestras opiniones. Hay, sin embargo, un recurso al que los lectores pueden acudir si quieren actuar en respuesta al personaje. Se trata de intervenir sobre él en tanto que “ser de papel”, es decir, atender sobre el texto que lo representa y lo expresa. ¿Atentado escandaloso? Empecemos por recordar que el escritor moderno, ya sea Joyce, Proust o Ponge, da ejemplo de textos de estatus inestable, a veces declarándolos “obras en proceso”, a veces modificándolos a la vista de todos, a veces dejándolos inacabados. ¿Por qué no seguir este camino y participar también en las transformaciones? No olvidemos que hay novelas de una modernidad en su sentido más amplio que han suscitado secuelas y ampliaciones que valen como comentarios. Hay innumerables historias que derivan de *Madame Bovary*, y hay una *Albertine* inglesa que parafrasea a la de Proust.¹ Pero estos brotes, que se encuentran entre el trabajo crítico y el trabajo ficcional, van mucho más allá de la experiencia de lectura y producen textos autónomos. Al mismo tiempo, el texto original no se pone realmente en tela de juicio, y se mantiene como el monumento de referencia que es.
- 9 A distancia de estas ampliaciones y reescrituras, quisiéramos proponer aquí un enfoque de exploración de las posibilidades del texto que no vaya más allá del propio texto y del universo al que da vida. Este enfoque intentará combinar la idea de la realidad mental que los personajes de ficción poseen en el lector con la de la capacidad de este de cuestionar el texto de la novela y modular los datos de forma diferente.
- 10 Recordemos en primer lugar que, a pesar de su desarrollo continuo, un texto novelesco no es un bloque semántico y figurativo. Es cierto que ofrece una fachada uniformizada resaltada por el protocolo de lectura que le es inherente. Un narrador nos conduce por un camino sin que nos distraigamos de la línea así trazada. Sin embargo, esta percepción excesivamente lineal oculta el hecho de que, como modelo reducido de un mundo, el mismo texto se constituye como un espacio de planos diversamente estratificados, entre los que las articulaciones no son estrictamente estables ni están afirmadas. Tomemos, por ejemplo, la forma en que los personajes se sitúan unos respecto a otros en el relato. Hay todo un ordenamiento que comienza con el que consideramos como héroe o heroína y dentro del cual se distribuyen los demás actores. Cada situación en el texto corresponde a una situación en el espacio ficcional, y es bastante lógico que exista una relación proporcional entre esta situación y la cantidad de texto reservada al personaje. Pero esta relación no siempre se respeta ni se justifica. Y es aquí que se inmiscuye el lector, cuestionando la representación relativa. A sus ojos, tal personaje habría merecido más atención, tal otro no fue juzgado adecuadamente en función de su accionar. En definitiva, a medida que lee y reflexiona, le es permitido, sin cuestionar la organización textual, redistribuir de otro modo los énfasis, activar tal rol en relación con tal otro, aprovechar el juego que la narración vuelve texto. Esta fase de activación, que al principio se limita a pequeñas inflexiones, puede extenderse progresivamente a la economía más amplia de la ficción. Desde la perspectiva descrita hasta ahora, solo se produce en la cabeza del lector y es muy posible que permanezca en silencio. Pero queremos darle mayor alcance y considerarla como el punto de

partida de un trabajo crítico que cuestione el lugar reservado a tal o cual personaje y reevalúe todo lo que conforma su espacio singular (peripecias, escenas, etc.).

- 11 Pero, ¿qué inspira a quien, en tanto que lector o crítico, va a hacer modificaciones de perspectiva de la lógica narrativa y textual? ¿Qué es lo que autoriza su enfoque? Partiendo de un lector soñador, nos encontramos ante un lector decididamente activo. Se convierte en el que se pregunta cómo apropiarse de la novela que va leyendo. De ahí surgen preguntas del tipo: ¿qué puede aportar el texto a mi pensamiento y a mi práctica? ¿Cómo puedo integrarlo, mediante transposiciones, a mi presencia en el mundo? Lejos de una interpretación estricta, pasamos a un análisis crítico que opera en particular sobre una visión del mundo tal como se refracta en los actores ficticios. Se trata de una *actualización* [actualisation] del texto, donde se confrontan los criterios de pensamiento del autor con los del lector-crítico. De hecho, a la fuerza, el lector entró en el lugar. La novela vivía en él, él comienza entonces a dar vida a la novela.
- 12 Sobre esta base, la novela deja de estar encerrada en su significado primario. La lectura-crítica pretende producir el texto sosteniendo la historia narrada como un espacio de relaciones que no tienen ninguna fijeza absoluta. Sería tentador pensar que este enfoque vale por excelencia para los textos de la modernidad, aquellos de los que se ha dicho que responden al modelo de la obra abierta. El primer ejemplo que vamos a tomar es, por el contrario, totalmente “clásico”; su marco narrativo es muy estable y sus significados están particularmente trabados. Sin embargo, se presta tanto como los demás a una lectura activadora [activante] y actualizadora.

Ejemplo

- 13 Nuestra elección es *La Cousine Bette* (1846) de Balzac, una historia de familia, venganza y prostitución. Lisbeth Fischer, a quien su prima Adeline —convertida en esposa del barón Hulot por su belleza— siempre ha tenido en baja estima por ser fea y pobre, busca vengarse sirviéndose de la erotomanía del marido de Adeline, un ex general del Imperio que se arruina a sí mismo y a su familia manteniendo cortesanas. Es entonces que Bette arroja a Hector Hulot en brazos de Valérie Marneffe, una pequeña burguesa que se ha convertido en su instrumento y cómplice. Ella intuye que la bella Marneffe se comportará con su presa de forma más metódica y retorcida que las profesionales del placer. De hecho, con Valérie, Hulot pierde todo autocontrol antes de caer en la fase final de la decadencia. Por su lado, Adeline y sus hijos, con ayudas varias, apenas evitan la caída total. Sin embargo, la moral está intacta: el amante brasileño de Valérie, a través de un subterfugio, le transmite una enfermedad venérea, y termina en la putrefacción. En cuanto a Lisbeth, pierde su objetivo al no convertirse en la esposa del honorable hermano del Barón. Todo ello está bañado en el habitual moralismo balzaciano, que celebra —sin ilusión— la lucha de la Virtud contra el Vicio. En este caso, Marneffe es la encarnación absoluta del mal, pues consigue engañar y robar a cuatro hombres a la vez.
- 14 ¡Menuda Valérie, en efecto! Esta es la primera visión que tenemos de ella: “la joven cuyo vestido contoneaba de forma muy grata algo más que un feo y mendaz miriñaque” (Balzac, 2010).² Y ya tenemos al Barón sensualmente trastornado y perdido. Al lector también, con el tiempo. Y es cierto que Balzac no duda en resaltar el *sex-appeal* de la bella Valérie, sirviéndose de detalles a los que no está acostumbrado. Pero cuando se trata de hacer una lectura activadora y actualizante, lo esencial está en otra parte. El

hecho es que, como lectores de hoy, sentimos que los Hulot no merecen la compasión recurrente que se les reserva. Tienen lo que se merecen: el Barón, porque, gran servidor del Imperio, ahora no es más que un libertino innoble y cobarde; la Baronesa mojigata, porque su fidelidad a su bello Héctor es incomprensible (pero no es así como la vieron los primeros lectores de Balzac); sus hijos e hijas, porque reproducen los “valores” conformistas de sus padres hasta la estupidez; sus aliados, el antiguo comerciante Crevel o el escultor Steinbock, por su miserable y mediocre vanidad.

- 15 En lo que respecta a activar este dispositivo global, reconozcamos que el escritor nos pone en el buen camino. Desde el momento en que el lado del bien es de una virtud burra y el vicio de uno de los suyos no merece excusa, la tentación de mover los signos, incluso de echarlos abajo, es grande. Y eso que hay que animarse a hacerlo, dado lo poderosa y virulenta que es la calificación negativa ligada al dúo Lisbeth-Valérie. En cualquier caso, desde una perspectiva moderna podemos juzgar que el dúo, actuando como actúa, hace justicia a un entorno social y político en gran medida corrupto. Que las dos mujeres sean “extranjeras”, la primera vista como una alsaciana indomable, la segunda como una mestiza [*créole*] lasciva, las condena a los ojos del novelista. Para nosotros, su extranjería las dota de un atractivo primitivismo cuya estigmatización justifica un acto de rebelión contra el “viejo mundo”. Así, la lección conformista ya invita a un cambio de perspectiva, que tal vez Balzac haya favorecido.
- 16 Pero hay más. Después de todo, el novelista ha hecho de Bette la heroína titular de la novela, aceptando así su lógica de venganza. A la inversa, es difícil creer que haya visto en la bella Valérie otra cosa que un abismo de perdición en el que su perversidad no cesa de sumir a los hombres. Ella es, no obstante, quien, acostándose con unos y otros y extorsionándolos, castiga con razón a un Barón que ha renegado de su gloria imperial, a un nuevo rico mercader henchido de vanidad, a un artista farsante y a un millonario brasileño completamente fatuo. Sin hablar de su mediocre y vil marido. ¡Cuánto estrago causa en hombres de toda condición! ¡Qué admirable rendimiento libidinal en aras de una retribución justa de las cosas! Y, más sencillamente, ¡qué energía que nos deja sin palabras! De esta Valérie de la que Balzac dice además que es la mujer “joven y bonita y lleva un vestido con un escote tan desbocado que parece que va a salirse por él y quedarse con el traje de Eva” (2010), ¿cómo no pensar que trata homeopáticamente a una aristocracia a lo Louis-Philippe moralmente obscena? Cura el mal con el mal, pero no en pequeñas dosis. Pero lo más notable es que lo asume como una pequeña burguesa del grado más bajo (volveremos sobre esto).
- 17 La maniobra de lectura así descrita no pretende dar a la bella Valérie Marneffe un destino distinto del suyo y, por consiguiente, una salida del texto no está en el orden del día. En definitiva, se preserva el sentido histórico de la obra analizada, sobre todo porque este sentido garantiza la unidad narrativa de la novela. Pero, como hemos visto, se ha buscado despertar un significado potencial a partir de los elementos que el texto proporcionaba y que la lectura integraba en una percepción actualizada del universo novelístico. Desde este punto de vista, esta lectura tiene algo de indiciaria, pues se consuela con datos del relato que a menudo pasan desapercibidos. Pero, sobre todo, se concibe como añadida o superpuesta a la lectura primaria. El hecho de que la novela diga esto no impide que también diga aquello. Sin embargo, podríamos preguntarnos si la segunda versión no amenaza a la primera en el sentido de que prefigura de manera natural una novela muy diferente. Y ya se entrevé a una Valérie Marneffe que, armada de su belleza, su valor y su sentido de la libertad, se lanza a nuevos caminos y escapa de

su destino perverso y destructor. Algo así como una Lamiel en la parte apenas esbozada de la novela de Stendhal... Pero esa es otra historia, que escapa el esquema aquí descrito.

Sexualidad y socialidad

- 18 Una lectura activadora, ¿tiene directrices?, y ¿son estas directrices sugeridas por el texto a tratar? En el relato mismo, las zonas latentes propicias a la activación son, sin duda, tan diversas como los personajes. Pero hay también constantes y regularidades. La experiencia demuestra así que los elementos textuales en latencia o por ocurrir siempre están vinculados de algún modo a las dos grandes regiones semánticas que el discurso general reprime o censura con más frecuencia, a saber, lo sexual y lo social. Por supuesto, se señalará que, por el contrario, el sexo y la socialidad [*socialité*] están siempre en primer plano: así ocurre, de hecho, en *La Cousine Bette*, de principio a fin. Pero lo que la *doxa* oculta es la verdad última de cada uno de estos registros, una verdad tal que no conviene decir, porque se considera obscena o escandalosa. Para hacerlo más breve, podemos afirmar que esta doble verdad es la que Marx y Freud desvelaron y que sigue siendo en gran medida indecible, al menos en la novela. Para nosotros, los personajes que nos parecen estar más en contacto con esta obscenidad potencial son también los que más pueden ayudar a sacar a la luz la verdad que el texto disimula.
- 19 En este sentido, *La Cousine Bette* es ejemplar. La novela está saturada de consideraciones sobre la vida social y ciertas prácticas sexuales, y al mismo tiempo está llena de significados ocultos que, cuando se sacan a la superficie, tienen el efecto de contradecir el sentido general. Puede parecer absurdo querer “activar” al personaje de Valérie Marneffe, ya que nadie es más activo que ella en los ámbitos que acabamos de mencionar. Pero esta misma sobre-actividad (un marido, dos protectores, dos amantes; una especie de salón donde se reúnen algunas personas de alta condición) es como artificial en la medida en que se hace depender del frenesí vengativo de Lisbeth Fischer. Este frenesí, marcado continuamente de forma negativa, señala la pura instrumentalidad de Valérie. Nada del carácter de la joven se dice realmente, y el texto confiesa así su ocultación.
- 20 Pero Valérie Marneffe se inscribe en una problemática sexual que no es tan rudimentaria. Ya, con respecto a ella, y psicologizando las cosas, podríamos hablar de ninfomanía. También se ha sugerido la hipótesis de que la relación de Bette y Valérie sería homosexual.³ Pero lo que retiene ante todo una lectura actual es que la heroína es una pequeñoburguesa que elige —aunque, ¿elige, en verdad?— asumir el papel de las cortesanas de su época. Y precisamente este cambio de estatus, que sin duda pretendía el novelista, tiene una enorme importancia. Es que la misma Valérie va mucho más lejos que las cortesanas que conoce en la novela, porque duplica las apuestas (dos protectores, dos amantes) y acaba tomando a un compañero por el otro en una especie de *forcing* vertiginoso que la lleva hasta donde sabemos. Combinada con su belleza, la violencia del personaje, tanto impulsiva como deliberada, desborda lo que se da como perversidad. Pero también está el extraordinario brío y el paradójico coraje con que la cortesana persigue su cuestionable vocación hasta el final. No es en vano que Balzac invoque a Laclos, *Les Liaisons* y Merteuil. Con Marneffe, nos encontramos efectivamente en el lado oscuro de lo humano, pero la bella mestiza, al asumirlo, le impone un estilo propio. Y ya podemos amarla por eso.

- 21 Pero ¿necesitamos, en tanto que lectores o críticos, estar enamorados del personaje para dotarlo de un nuevo significado y fomentar su autonomía? El hecho de que un sentimiento de amor nos conduzca hacia una determinada criatura de papel favorece, sin duda, una reevaluación del ser y del actuar del personaje en el texto. Eso no quita que, si un movimiento libidinal está en el origen de toda activación, puede, después de todo, llevarnos hacia actores que, por muy desagradables que sean, merecen ser repensados en función de nuevas normas de evaluación. Así, una lectura actualizada de *Les Misérables* puede desplazar fácilmente el acento de Valjean a Javert, porque de hecho Hugo concibió a este último como opuesto al primero. A partir de ese momento, sin embargo, el deseo que se centra en el triste inspector no promete otro placer que el de poner en evidencia una imagen implacable de probidad y, más allá, una política de rigurosa legalidad que no se reduce a la acción policial, sino que remite a una concepción noble del servicio público.
- 22 Con Valérie Marneffe, existe una estrecha correlación entre estas dos caras de la represión textual que son el sexo y la vida social. Ciertamente, al deplorar que los pequeños funcionarios en Francia estén mal pagados —en un extraño alegato en favor del abominable marido de Valérie—, Balzac ya está justificando que la joven se abandone a una forma de prostitución para asegurar su subsistencia. Pero más allá de eso, y si tomamos cierta distancia, esta pequeñoburguesa de situación lamentable aparece como un cuerpo extranjero que la novela introduce mediante un golpe de fuerza en una gran configuración familiar (los Hulot y sus aliados) para perturbarla en todos los sectores. Pero, si lo queremos transponer, la configuración en cuestión es un resumen de la Francia de las clases sociales: representantes de la nobleza del Imperio, un gran comerciante, un artista y la obrera que fue Lisbeth. La ironía quiere que, como máquina diabólica que es, Valérie unifique esta muestra de un universo mayor reuniendo a sus elementos masculinos, para hundirlos mejor en la desgracia y la degeneración.
- 23 Esta visión transversal de una sociedad ilusoriamente unida, pero en la que cada posición está en violenta rivalidad con las demás, se anuncia en Balzac, aunque sin llegar a esta formulación radical. Lo que realmente moviliza para nosotros hoy al personaje de Valérie Marneffe es el hecho de que una pequeñoburguesa doblemente estigmatizada (de origen extranjero, desclasada, mal casada), y que, por tanto, ocupa simbólicamente el escalón más bajo en la jerarquía de clases, se muestre lo suficientemente independiente como para trastornar el paisaje social. Si hay una lógica en el hecho de que un agente de la clase más susceptible de resentimiento asuma de este modo el trabajo sucio, no es descabellado leer en esta misma lógica una forma singular de afirmar el genio particular de una clase. A través de sus intrigas, tan inventivas como implacables, y del gran acto de autonomía que supone, Valérie Marneffe alcanza una grandeza imprevista. Esto es lo que nos dice Balzac, sin poderlo decir realmente.
- 24 En el personaje de Valérie Marneffe, la socialidad y el sexo se entrelazan como en ningún otro, hasta el punto confundirse, o casi. Es cierto, una vez más, que los dos temas aparecen en el primer nivel del relato: es porque quiere escapar de su vergonzosa pobreza, por lo que Valérie recurre a la prostitución. Pero leídos así, solo producen un significado trivial, encerrado en la ideología de una época. Solo revelan su significado reprimido al precio de una activación originada en el lector por su deseo de apropiación. En resumen, se necesita que un personaje en pérdida de sentido —otra vez

Valérie— cristalice sobre sí la atención del lector para que emerjan en su aspecto escandaloso un sentido sexual y un sentido social inconfesos y estrechamente correlacionados. Valérie es, pues, la que, al poner en marcha una ninfomanía gloriosa y destructiva, vuelve manifiesta la violencia de una dominación social de la que ella es una víctima entre otras, y que enmascara la ilusión de solidaridad dentro de un microcosmos humano. En un sentido, como producción simbólica, el personaje de la joven tiene la rara capacidad de hacer visible lo sexual en lo social y viceversa. Pero, ¿existen otros personajes en la novela contemporánea con un potencial similar, y por cuáles vías se ofrecen a una lectura activadora? Un segundo ejemplo nos permitirá la comparación.

Otro ejemplo

- 25 Al contrario que *La Cousine Bette*, *La Vérité sur Marie* (2009), de Jean-Philippe Toussaint se caracteriza por una gran economía de medios, y su acción se condensa en torno a la pareja de moda formada por un narrador sin profesión visible y la bella Marie. Las cosas van mal entre ellos, incluso en la isla de Elba, donde Marie vive en casa de su padre. Podría pensarse que activar el personaje de Marie tendría poco sentido, ya que siempre está en escena, incluso en ausencia del narrador. Y, sin embargo, Marie habla muy poco, no deja traslucir sus sentimientos y siempre está lista para huir. Como sugiere el título de la novela, es tan enigmática que, cuando el narrador dice que conoce “su” verdad, en realidad no nos lo creemos. Por lo menos, Marie tiene estilo, y es incluso estilista de profesión: crea vestidos, algunos de ellos extravagantes (¡un vestido hecho de sorbetes!) y los expone en galerías de Tokio y París.
- 26 Una personalidad cuando menos extraña, aunque sea una joven contemporánea bastante típica. Pero luego están los desnudos de Marie, que no podemos sino notar. Son frecuentes (dicen mucho de ella), a veces completos y a veces parciales (¡una remera y chancletas!); pero también pueden explicarse (Marie está desnuda en un cuarto, en una playa). Aunque hay dos casos en los que su atuendo se vuelve incongruente. Temprano en la historia, el hombre con el que Marie acaba de hacer el amor tiene un accidente de salud; un equipo de socorristas llega al apartamento y le practica primeros auxilios, pero, en su presencia, Marie permanece semidesnuda (con tan solo una remera), lo que aparentemente no ofende a ninguno de los señores presentes. Segundo caso: hacia el final de la historia, Marie y el narrador tienen que huir de la casa de la isla de Elba a causa de un gran incendio. En el coche, el narrador se da cuenta de que Marie no lleva ropa interior y de que a ella no le importa. Se ofende entonces, y, mediante una complicada gimnasia, la obliga a ponerse una bombacha.
- 27 ¿Desvergüenza inocente? Si hay algo de eso, lo que hay sobre todo es que esta profesional de la vestimenta a la moda siente pasión por su cuerpo sin ropa, lo que la convierte en una especie de náyade a la que nada le gusta más que bañarse desnuda. Mírenla disfrutar en el mar ante la mirada del narrador: “ basculó verticalmente hacia el espejeo entrevisto, presentándose, antes de desaparecer, el *Noli me tangere* más elocuente que pudiera concebirse: la curva de su culo hundiéndose en el mar” (Toussaint, 2012). ¿Marie nereida, Marie ninfa? No son meras metáforas de su forma de ser. Es concebible que el personaje no sea totalmente humano y no se adhiera enteramente a la superficie terrestre. En una palabra, la novela nos invita a leer y pensar en Marie de Montalte como una figura mitológica. Esto va bien, por ejemplo, con

la gran escena central en la que un caballo de carreras, que debe llegar en avión, se libera en el aeropuerto de Tokio y, en presencia de Marie, se transforma en un Pegaso épico. Esta mitificación del personaje, que se le escapa en gran medida al narrador un tanto perplejo, puede leerse como un comentario sobre el estilismo que personifica la heroína. Desde el principio las modelos de alta costura se nos presentan como criaturas irreales que navegan, sobre sus pasarelas, a unos decímetros del suelo; luego, majestuosamente engalanados, sus cuerpos lo dan todo a ver, además, en plena decencia. Al exhibirse, ellas —y los estilistas que las conciben— demuestran la pura eliminación de la frontera entre vestido y desnudez, dentro de un sistema en el que la vestimenta trivial ya no tiene lugar ni sentido. De este modo, la novela de Toussaint se desliza hacia una mitología moderna de la que Barthes no habría renegado, y que se envuelve de una escritura que es todo caricias.

- 28 Pero la ninfa Marie no se reduce a este ser errante que se mueve con ligereza por bosques, jardines y junto al mar. De humor cambiante e imprevisible, también existe como mujer de negocios. Así que adiós a la encantadora nereida, y bienvenida una deidad muy diferente. Al principio de la narración, la heroína es comparada con Medusa, una Medusa a la que el autor atribuye la generación del caos, el “bordel noir”;⁴ más tarde, en la escena de la inmersión en el mar, la vemos atraída por medusas reales, como si fueran sus hermanas de destino. Entonces, ¿desafía esta Marie, petrificante y castradora, al narrador como a un temeroso Perseo? No hay espacio para entrar en demasiados detalles sobre estas cosas, que, obviamente, desvían al novelista y acaban constituyendo una especie de contra-texto. Pero podemos ver hacia dónde se dirige el sentido social de esta lectura, que combina ninfa amable y medusa aterradora. Apunta ella con fuerza hacia una “guerra de los géneros” muy actual, que es aquí renovada a partir de la antigüedad. En esta novela corta que es *La Vérité sur Marie*, la heroína es la que despliega frente al hombre una estrategia de evasión para frustrar su poder sin perder el contacto ni el control de la situación.

La crítica ficción

- 29 A la luz de dos ejemplos y algunas consideraciones sobre la lectura, ¿qué fundamento dar a la crítica ficción, si es que nos quedamos con este término? La crítica ficción pretende ser distinta de la simple interpretación, si es que la interpretación es alguna vez sencilla. Sin embargo, al despertar regiones del texto que han pasado desapercibidas o han permanecido dormidas, ¿hace algo más que analizar y comentar? Con su doble enfoque de activación y actualización, pretende al menos acercarse lo más posible a la obra de ficción. Haciéndose cargo del texto tal y como es, conduce al lector o analista hasta ese límite en el que la novela podría haberse presentado de otro modo. Ello se debe a que saca a la luz aspectos a veces descuidados y a veces ocultados que, al ser tenidos en cuenta, liberan al texto de sus corazas y autorizan nuevas construcciones de sentido. En cierto modo, siempre razona como si la novela leída contuviera escenarios de recambio. En la práctica, esto se traduce en intervenciones en el texto que, sin cambiar la letra, hacen desviar su espíritu. Aquí, el papel de un personaje aumenta y se vuelve más central (Albertine en Proust);⁵ allí, se invierten ciertos valores (los que se atribuyen a Valérie Marneffe en Balzac); más allá, se deriva un nuevo significado de ciertos comportamientos (la desnudez de Marie en Toussaint). Como resultado, lo que se mueve es a la vez poco y mucho. El texto de partida permanece,

pero, a través de una activación construida basándose en diferentes pistas internas, aparece lleno de diferentes posibilidades que la lectura revela y que, en cierto sentido, solo esperaban salir a la superficie. Una vez más, estas están vinculadas a los dominios del sentido y a las regiones de lo imaginario más propicias a una obliteración inicial.

- 30 Al trabajar estrechamente con el texto y su soporte ficcional, la crítica ficción no podría reducirse a un puro comentario, por sutil que sea. La hemos llamado acción, una acción encaminada a devolver a los textos literarios un cierto “valor de uso”, de modo que proporcionen puntos de referencia para nuestros actos. ¿Qué es activar un relato y volverlo actual, sino darle a la nueva lectura un fin práctico? Y este fin se expresa de dos formas: en primer lugar, es la apropiación del texto por parte del lector; en segundo lugar, es una intervención sobre él en términos de redefinición de sus parámetros: simplemente leyendo el texto activamente, modifico su sentido y propongo nuevos usos con respecto al impacto que se puede tener sobre el mundo. Inicialmente, lo veo entrar en mí y formar parte de mi universo. Le devuelvo el favor y perturbo su orden, al menos insidiosamente.

BIBLIOGRAPHY

[NdT: esta bibliografía ha sido añadida por el traductor]

BALZAC, Honoré, *La prima Bette*, traducción de María Teresa Gallego Urrutia, Madrid, Alba, 2010.

DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 2011.

LUCEY, Michael, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, traducción de Didier Éribon, Fayard, 2008.

PROUST, Marcel, *Días de lectura*, traducción de Alicia Martorell y Nuria Petit Fontserè, Madrid, Taurus, 2013.

TOUSSAINT, Jean-Philippe *La verdad sobre Marie* Barcelona, traducción de Javier Albiñana, Anagrama, 2012.

ROSE, Jacqueline, *Albertine*, Londres, Chatto & Windus, 2001.

NOTES

1. Jacqueline Rose, *Albertine* (2001).
2. [NdT: Las citas a la versión en español fueron tomadas de una versión digital sin paginación.]
3. Véase Michael Lucey, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, (Paris: Fayard, 2008, pp. 204-221). [NdT: Título original: *The Misfit of the Family: Balzac and the Social Forms of Sexuality* (Durham: Duke University Press, 2003)]
4. [NdT: En la versión castellana, Javier Albiñana traduce “bordel noir” como “debacle”]

5. Ver Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social* (Paris: Seuil, 1997 y 2011).

AUTHORS

JACQUES DUBOIS

Université de Liège