

Discontinuidad y engaño: en torno a *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint.

M^a Luisa Guerrero Alonso
Universidad Complutense de Madrid

Empezaré mi propuesta de lectura de la, hasta el momento, penúltima obra de J.-Ph. Toussaint, *La Télévision* (1997), con una reflexión propuesta por uno de los padres de la Sociología moderna, el alemán Georg Simmel, perteneciente a su ensayo de 1908 *Soziologie der Sinne* y recogida por David Frisby en uno de sus estudios sobre la modernidad:

Todos los días, a todas horas, se tejen hilos, se los deja caer, se los vuelve a recoger, se los sustituye por otros, se entretajan con otros. En eso estriban las interdependencias - sólo accesibles mediante microscopia psicológica- entre los átomos de la sociedad que ostentan toda la tenacidad y elasticidad, todo el colorido y la unidad de esa vida de la sociedad tan evidente y enigmática. (FRISBY, 1991: 225)

La caracterización del cuerpo social moderno, surgido para el autor a fines del siglo XIX, con su morfología atómico, heterogénea y, sin embargo, conectada a través de enlaces tenues, *hilos* en perpetuo corte y reanudación, ha surgido ante nosotros como una imagen especular del universo narrativo que Toussaint propone en *La Télévision* y a él nos hemos acercado con una lectura que se quiere *microscopia* narratológica, tomando prestada la palabra de Georg Simmel.

En efecto, el relato en cuestión deja en nuestra sensibilidad de lectores la impresión de un texto fragmentado, lacunar que progresa escripturalmente en el estancamiento anecdótico, que se hace deshaciéndose y ofrece el aspecto de esos parajes marismos vistos desde las alturas donde las tierras emergidas son cortadas tenazmente por la presencia acuática. El motor que subyace en esta realización literaria es el de la interrupción, el del impulso abortado, el del tránsito en todas direcciones para acabar en una operación de deshilar del tenue tejido textual que forma *La Télévision*.

El planteamiento narrativo de este relato se acoge al modelo característico en la producción del autor belga desde su primera novela, *La salle de bain*, escrita en 1985: un narrador personaje esboza un proyecto existencial que resultará malogrado como consecuencia de una serie de peripecias generadas por voluntad propia o por intervenciones azarosas de todo tipo. En este sentido, los protagonistas del microcosmos literario de Toussaint nunca *llegan a nada*, y subrayamos ese *no llegar a nada*, en cuanto que su dinámica actuante rechaza, a la postre, la noción espacial de trayecto y, en consecuencia, la noción existencial de proyecto. Consideremos esta idea más de cerca en el texto que nos ocupa.

El protagonista de *La Télévision* se instala en Berlín durante los meses de verano con el fin de redactar un trabajo de investigación sobre Tiziano para el que ha recibido una beca de un organismo alemán. Al poco de haberse instalado en su apartamento tras despedir a su compañera e hijo que se han ido de vacaciones a Italia, decide dejar de ver la televisión. Esta drástica medida la toma tras una *indigestión audiovisual* provocada por la visión ininterrumpida de todo tipo de programas durante las tardes y parte de las noches del mes de julio. En el inicio de la novela, por tanto, se ponen en marcha dos proyectos: no volver a encender el televisor y realizar el trabajo de investigación sobre Tiziano. Sin embargo, la consecución de ambos objetivos se verá constantemente interferida por acontecimientos en los que se embarcará sin ningún reparo el narrador *desviándose* y, de nuevo subrayamos esta noción espacial, hacia acontecimientos, contactos humanos y espacios que constituyen el verdadero alimento del relato.

Si bien es verdad que desde el momento en que el narrador decide apagar el televisor en su apartamento nunca más lo volverá a encender en este espacio hasta el regreso de su familia al final del verano sí, en cambio, acepta ver la imágenes televisivas que, de modo inesperado, se le van a ofrecer en receptores ajenos, entregándose sin ninguna reticencia, a la contemplación de la heterogeneidad audiovisual que se le propone. Su contemplación en ningún momento se dirige a un programa visto en continuidad, desde el principio al fin, sino que el narrador o bien se entrega frenéticamente al zapping mezclando hasta una cómica náusea imágenes heterogéneas y caóticas o bien se entretiene en ver simultáneamente diferentes pantallas de televisión, con los variados programas que en ellas se están emitiendo; de este modo, en nuestro texto se ejerce de espectador rechazando contemplar en continuidad y deleitándose, por el contrario, en transitar de una imagen a otra componiendo una percepción múltiple, simultánea y heteroclita:

Je regardais tous les téléviseurs allumés dans les petits encadrements métalliques des fenêtres et je pouvais même voir assez distinctement ce que chacun était en train de regarder dans les différents appartements, ceux qui regardaient la même série que nous et ceux qui en avaient choisi une autre, ceux qui regardaient l'aérobic et ceux qui regardaient la messe dominicale, ceux qui regardaient le ciclo-cross et ceux qui avaient choisi une émission de télé-achat, et je songeais avec affaurement que nous étions dimanche matin, qu'il était un peu plus de neuf heures et qu'il faisait très beau. (TOUSSAINT, 1997: 203).

El narrador contempla, pues, con interferencias, pasando la mirada de una realidad visual a otra sin solución de continuidad, retornando libremente a una percepción ya recibida: tal parece ser el movimiento promovido por ese espectador a su pesar en el que se convierte el protagonista de *La Télévision*: espectador errante y errático que, por otra parte, va a repetir ese modo particular de mirar la televisión en su manera de aprehender el paisaje, aprehensión en la cual su mirada también pasa vertiginosamente de unos objetos o presencias humanas a otros sin preocuparse de establecer nexos entre ellos; de este modo, su descripción del parque de Halensee el domingo en que decide pasar allí la mañana o la contemplación panorámica de Berlín que realiza el día de su paseo en avión, quedan convertidos en catálogos de imágenes variadas, ya humanas, ya objetuales, ofrecidas precipitadamente y que, al igual que se superponen en décimas de segundo en la mente del narrador, lo hacen en nuestra retina lectora. Cuando queremos detenernos en alguna presencia de esos espacios, nuestra atención se ve solicitada y conducida por el discurso textual a otra realidad desconexionada de la primera y así sucesivamente. El deambular contemplativo del narrador se resuelve por tanto en movimientos convulsos, entrecortados, que describen un itinerario centelleante y fugaz de la mirada por panoramas de lo inacabado, modo de percibir éste y realidades percibidas que, a nuestro juicio, resultan una metáfora del proceso narrativo de *La Télévision*:

Je regardais toutes ces rues et avenues en contrebas, ces maisons et ces immeubles, ces quartiers de Berlin qui semblaient tellement circonscrits les uns par rapport aux autres, et, ce qui me frappait le plus, tandis que nous repartions maintenant vers le nord en survolant de nouveau à basse altitude le canal de la Spree, c'était la quantité invraisemblable de travaux que l'on apercevait un peu dans la ville. Où que le regard se posât, c'était partout des trous et des chantiers, des avenues éventrées et des immeubles en construction [...] déjà ébauche de construction, premier étage naissant, surgi du sol et arrêté en chemin, simple armature sommaire, lourde, squelettique, pure carcasse de béton sans portes et sans fenêtres avec quelques bâches en plastique transparent qui voletaient au vent dans les ouvertures. (TOUSSAINT, 1997: 217-218).

Justificamos la elección de una cita tan amplia porque nos parece un momento clave en el relato y aporta un argumento fundamental en nuestra exposición: la vista aérea de Berlín se erige en descripción especular, en analogía si se quiere, de la elaboración de *La Télévision* como texto literario. En efecto, si la mirada del narrador no sólo transita discontinuamente por los panoramas que se le ofrecen, mezclando unos elementos con otros, como antes había hecho con las imágenes televisivas, también se concentra en elementos paisajísticos que llevan en sí mismos el carácter de realidades esbozadas, iniciadas para ser abandonadas, inconclusas pues, tal y como resultan ser las dinámicas narrativas que se encuentran en el origen de nuestro relato: la decisión de practicar la abstinencia televisiva y el proyecto investigador sobre Tiziano.

Detengámonos en este segundo objetivo; todos los intentos de ponerse en la mesa de trabajo y de redactar acerca del tema de las relaciones entre arte y poder, a partir de una anécdota protagonizada por el pintor italiano y el emperador Carlos V y de la cual el narrador tiene conocimiento a partir de un relato de Musset, son de nuevo interrumpidos por múltiples circunstancias que le llevarán a abandonar continuamente su labor: ya sea para ir a regar las plantas de sus vecinos, los Drescher, que se han ido de vacaciones, ya para ir al parque de Halensee un día que precisamente pensaba dedicarlo al trabajo intelectual, ya sea para ponerse a limpiar los cristales, ya para citarse con un amigo o bien para acompañarlo otro día a un paseo aéreo, cuando no se trata de interrupciones involuntarias, como las llamadas telefónicas de su familia desde Italia.

El balance final del trabajo investigador es bien escaso: un *fragmento* de la frase que le daría comienzo: *Quand Musset....* palabras que el narrador repite enfáticamente en voz alta en la terraza de su apartamento, siendo a su vez interrumpido, en uno de los episodios más hilarantes de la novela, por un vecino quien, a su vez, ha visto interrumpido su plácido momento de lectura por las voces del narrador.

De este modo, nuestra lectura de *La Télévision*, al igual que la investigación del narrador, no sólo se ve continuamente interferida sino también conducida a unos lugares textuales inesperados, reproduciendo en ello la situación del narrador quien, dejándose llevar por las circunstancias acaba en lugares insospechados. El equivalente de éstos, en la operación de lectura, es la inmersión en otras dinámicas narrativas no nos atrevemos a decir que subalternas de los proyectos iniciales, pues lo cierto es que los logran eclipsar al quedar el lector atrapado en ellas, a veces gozosamente atrapados, como es el caso de la línea narrativa que gira en torno al riego de la especie de jardín botánico que los Drescher tiene en su apartamento. Y, de nuevo, estas dinámicas florecientes al margen de las primeras, se convierten a su vez en líneas inacabadas, en trayectos interrumpidos pues ¿Cuál fue la reacción de los Drescher al encontrarse el helecho no regado en el frigorífico, donde el protagonista de la narración lo había introducido para tratar de reanimarlo de su sequía? Del mismo modo que el lector ha entrado inesperadamente en esta línea argumental se ve obligado a salir y a dejarla en suspenso.

El movimiento textual y la lectura de *La Télévision* se dibujan como un proceso de idas y venidas a los proyectos que engendran el relato para, una vez que han sido recuperados, volver a abandonarlos, sin apenas haberlos hecho avanzar. La escritura y la lectura de la novela de J.-Ph. Toussaint transitan yendo y viniendo, tejiendo y destejiendo hilos que se dejan caer, y aquí recogemos la imagen contenida en la reflexión de Simmel que iniciaba nuestra comunicación, reflejando el movimiento de nuestra lectura el del narrador que recorre sin itinerarios prefijados el espacio estival de Berlín para, finalmente, volver a su apartamento, a su ordenador y a su aparato de televisión apagado.

La anecdótica, la escritura y la lectura de *La Télévision* existen en su pertinaz negación de la idea de *trayecto* y, por el contrario, establecen su identidad en el movimiento de *tránsito*, de deambular sin punto de llegada, negando con ello la idea de dinamicidad hacia delante que implica el proyecto. Acogemos, en este sentido, los comentarios sobre las nociones de trayecto y de itinerario realizadas por nuestro estimado colega el Doctor José Ignacio Velázquez:

... señalaré que la principal acepción de trayecto nos remite a ese espacio que puede recorrerse de un punto a otro, o bien, de la acción de hacerlo. Existe, en consecuencia, un punto de partida y un punto de llegada, y ambos son conocidos de antemano, de manera que quien lo recorre puede recurrir a medidas de tipo económico –mayor o menor rapidez, escoger el mejor recorrido-, modal -hacerlo en las mejores condiciones-, o bien incluso ideológico -ajustar dicho trayecto a una previa interpretación o a un previo diseño... Desde tal punto de vista, en mi opinión, todo texto puede ser en sí mismo un trayecto, tanto desde el punto de vista del autor como del de su lector. (VELÁZQUEZ, 2001: 304)

Respecto a la noción de tránsito el Dr. Velázquez expone la polisemia de tal término, ya que en su idea de *lugar por donde se pasa de un lugar a otro*, incluye un sema de detención, de parada, que se opone a la dinámica del trayecto; con este sentido, tránsito, transeúnte, se encuentran desvinculados de la noción de punto de llegada, ya que se puede transitar sin objetivo definido. Citamos de nuevo a J. I. Velázquez:

El tránsito, en último término -con excepción de la muerte- es ese espacio indefinido que se opone a la línea recta del trayecto y en el que todas las formas geométricas son posibles. Incluso la del laberinto. (VELÁZQUEZ, 2001: 305)

Tal es el conflicto cinético que alimenta la novela objeto de esta comunicación: trayectos proyectados frente a tránsitos y deambulares realizados, proyectos de continuidad repetidamente saboteados por paradas que relanzan los pasos del protagonista y nuestra lectura hacia nuevos lugares narrativos para, posteriormente, volver al espacio y a la situación de partida. Se instaura pues una dinámica de idas y venidas, de vaivén, que, por otra parte es la que describe la única actividad monótona y fija que el narrador asume a lo largo de la novela: su práctica de la natación, que le hará frecuentar en Berlín una piscina climatizada. Paradójicamente, junto a la posibilidad de practicar el ejercicio físico, este deporte sirve para ejercitar la reflexión acerca de su trabajo investigador o al menos así se lo plantea el protagonista ya que ningún fruto intelectual sale de esas jornadas de trabajo acuático; la mesa de trabajo será sustituida por el espacio de la piscina el cual, en la mente del narrador, se convierte, a su vez, en una biblioteca:

Dans les jours qui suivirent, je n'essayais plus de travailler aussi systématiquement à mon étude. Je privilégié un angle d'attaque moins volontaire, plus diffus, plus souterrain. [...] Peu à peu j'avais même recommencé à aller à la piscine. [...] Je me contentais donc la plupart du temps de nager aussi tranquille-

ment que d'habitude, la tête au fil de l'eau, mes lunettes relevées sur le front (un vrai professeur dans une bibliothèque, quoi). (TOUSSAINT, 1997: 165)

Los distintos episodios que se ubican en la piscina ofrecen, de nuevo, una relación especular con la dinámica narrativa y lectora de la obra: exaltación del tránsito, del deambular en vaivén sin objetivo ni producto final. Hacer por hacer, moverse por moverse, nadar por nadar, narrar por narrar.

La interferencia se constituye, por tanto, en el principio sustentador de este relato de J.-Ph. Toussaint y el poder de ésta marca, al igual que en su anecdótica y en su dinámica textual y lectora, el mismo proceso discursivo de *La Télévision*. Pasamos a realizar algunos comentarios en este sentido.

En las líneas anteriores quedó expuesto que los dos proyectos que se propone el narrador quedan a lo largo del discurrir textual repetidamente abandonados. Esta circunstancia anecdótica se va a corresponder en el aspecto discursivo con la renuncia sistemática a la forma narrativa, cuya función consistiría en desarrollar las matrices anecdótica y su sustitución por un movimiento de *deriva* hacia el discurso reflexivo, argumentativo que suplanta a la postre a la narración eventencial; en reiteradas ocasiones, el discurso narrativo sobre la televisión o sobre el trabajo investigador se desliza hacia una especulación sobre la particular naturaleza de la comunicación audiovisual o las maneras de elaborar una investigación, generándose con ello en el interior de esta novela lo que llamaríamos unos *minitratados*: uno sobre comunicación audiovisual y otro sobre metodología investigadora.

El deleite especulativo que el lector percibe en el narrador cuando aborda temas tales como la falacia de la imágenes televisivas, la relación entre la iconografía artística y la audiovisual, la influencia de los medios de comunicación en el trabajo de los escritores, los distintos métodos de encarar el trabajo de investigación intelectual, los procesos por los que pasa esa misma investigación, pueden hacernos pensar que la narración no es, en definitiva, más que un pretexto para el discurso verdaderamente privilegiado en la obra, el argumentativo. ¿Somos, pues, como lectores víctimas de un espejismo?

Junto a las interferencias protagonizadas por el discurso reflexivo en el curso de la narración, también se producen en *La Télévision* otras interrupciones, esta vez de naturaleza, pensamos, menos evidente. Nos referimos a la incursión en el seno de un proceso narrativo que trata sobre acontecimientos reales de un proceso narrativo imaginario. En estos casos es el mismo protagonista quien corta su relato de un hecho real, fáctico, para adentrarse en el relato de una ensoñación; de este modo, al transeúnte espacial que ya conocíamos se añade el transeúnte discursivo que entra y sale, que va y viene de nuevo de lo efectivamente ocurrido a lo ensoñado. Dos interrupciones imaginarias son especialmente significativas: la que propicia la llamada telefónica de su pareja, Delon, desde Italia -Toussaint, dicho sea de paso, vuelve a utilizar el nombre de la mujer del prota-

gonista de su primera novela, *la Salle de bain*- llamada que interrumpe, como ya dijimos en otro momento, el inicio de la investigación de ese día, que esta vez el narrador se había propuesto hacer fructífera. La segunda interrupción imaginaria a la que nos referiremos es de naturaleza erótica y se sitúa en el episodio en que el protagonista se entretiene contemplando las idas y venidas de una prostituta berlina en la misma calle en la que él espera un taxi que lo lleve de vuelta a su apartamento.

En la primera deriva la imaginación del narrador reconstruye –“je voyais très bien”- cómo su pareja, en estado de buena esperanza, bucea en busca de erizos marinos, para, posteriormente, volver a su residencia de verano y dedicarse a la preparación culinaria de los mismos. Esta divagación imaginaria le sirve de nuevo para escapar de las obligaciones de su proyecto investigador y no sólo no concluye sino que se enlazará con otra nueva, en la que se rememoran los partidos de hockey que el protagonista juega en el salón de casa con su hijo.

Respecto a la segunda escena imaginada aludida, comentaremos que en ella la sustitución de la realidad de hecho percibida, las idas y venidas de la prostituta, se centran en una fantasía erótica en la que se realiza un proceso de suplantación en segundo grado, ya que el objeto de deseo no es la mujer realmente contemplada sino otro tipo de mujer, que, en contraposición al percibido y del que surge la ensoñación, sí satisface imaginariamente las apetencias sexuales del protagonista.

De este modo y casi sin percibirlo, las escenas imaginadas nos expulsan, una vez más, como ya antes lo hacían otros procedimientos discursivos, de los trayectos narrativos principales, para con ello cumplirse de nuevo el destino de la escritura y de la lectura en *La Télévision: el de la fuga en deriva*.

El último recurso de interferencia discursiva que trataremos viene definido por el uso continuo del paréntesis que, a poco que se conozca la obra del autor, se estará de acuerdo en que es una de las marcas de la *casa Toussaint*¹. El paréntesis introduce un información que, respecto al mensaje principal en el que se inserta, desarrolla, ya sea una relación de continuidad o de discontinuidad, y esta función es la que aquí nos interesa. En el primer caso el narrador se sirve del paréntesis como elemento de continuidad semántica pues en él introduce explicaciones o correcciones al mensaje en el que la información parentética se inserta, o bien da a conocer, entre estos signos de puntuación, breves fragmentos de discurso directo que sacan al texto de la monotonía de la narración exclusivamente filtrada por el discurso del narrador.

1. A falta de haber encontrado información teórica referida exclusivamente al paréntesis, hemos hecho nuestras distinciones que Isabelle Serça establece en su artículo “La Parenthèse. Un racroc dans le bâtiment du texte proustien”, incluido en la obra colectiva *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne*. Paris-Caen: Minard, 2001.

A diferencia del uso anterior, existen otros paréntesis que interrumpen la isotopía del enunciado en el que se insertan y desarrollan ellos mismos su propia isotopía que, en más de una ocasión, sirve para introducir otro elemento omnipresente en los textos de J.-Ph. Toussaint, una comicidad de filiación absurda; en estos contextos, el paréntesis contiene comentarios inesperados, comparaciones descabelladas que propician precisamente la coexistencia de dos niveles de percepción de la misma realidad: la seria y su deformación cómica, representadas por el discurso fuera y dentro del paréntesis, respectivamente.

La visita del narrador al piso de sus vecinos, los Drescher, con el fin de que éstos le den instrucciones de riego y cuidado de su peculiar jardín botánico, es transmitida al lector por un proceso de difonía narradora: un plano discursivo describe el recorrido de las tres personas por el piso para ver las plantas que el narrador deberá regar, ocasión que Inge Drescher aprovecha para comunicar a una de sus plantas en alemán que ese hombre va a ocuparse de regarla en su ausencia. Este hecho origina el comentario entre paréntesis del narrador (“c’est toujours surprenant, moi, je trouve, des plantes qui parlent allemand”), a partir del cual se instaura uno de los recursos de comicidad presentes en las visitas del narrador al apartamento: sus alusiones al lenguaje botánico germánico y a su más bien pésima comprensión del mismo, dado el desastre que ha generado su olvido de regar. Igualmente insertada entre paréntesis se encuentra la comparación descabellada entre la quietud que le inspira el aspecto del caucho que se encuentra en el despacho de Uwe Drescher y la imagen de un venerable anciano chino, lo que le servirá, una vez establecida esta peculiar conexión para aludir siempre a la planta bajo esa fisionomía:

Uwe attira mon attention sur un vieux caoutchouc qui reposait sur la cheminée, indifférent et taciturne come un vieux Chinois, qui ne prête d’ailleurs qu’une oreille distraite aux recommandations qu’Uwe me fit à son sujet, à savoir qu’il préférerait être légèrement brumisé que copieusement arrosé (ce qui peut se comprendre, évidemment, de la part d’ un vieux Chinois). (TOUSSAINT, 1997: 30)

Con la cita anterior hemos llegado a las reflexiones finales que queremos ofrecerles acerca de esta novela. Si lo expuesto hasta ahora nos presenta un texto dominado en sus distintos aspectos –anecdótico, narrativo y discursivo– por lo que llamaríamos la ley de la interferencia, a ello hemos de añadir que dicho funcionamiento desemboca en un relato que se muestra como espejismo, como señuelo, para los lectores. Profundicemos en esta observación.

A lo largo de las casi trescientas páginas de este relato, nuestras expectativas lectoras se dirigen hacia el cumplimiento o no cumplimiento de los proyectos del narrador el cual, con gran sutileza, los vuelve a relanzar en determinados momentos textuales después de haberlos interrumpido tal y como señalamos en la primera parte de nuestra comunicación; ello nos llevó en un determinado momento

a hablar de *estructura lacunar* pues la interferencia no se resuelve en ruptura definitiva, en abandono sin vuelta atrás. Los itinerarios espaciales y narrativos en los que acaba las interrupciones de los proyectos y del discurso narrativo que los desarrolla nos devuelven al punto de partida de donde parece que apenas avanzamos y, de hecho, una vez vuelta la lectura a este punto de retorno, de nuevo una frase referida a los proyectos lanza nuestra atención hacia su recuperación pareciendo que, esta vez sí, podremos avanzar en los dos trayectos narrativos planteados. Expectativa ésta que resulta una vez más decepcionada pues todo el movimiento textual y el esfuerzo lector que lo acompaña acaba definitivamente en, primero, la compra por parte del narrador de un televisor para que su hijo, que ya ha vuelto de vacaciones, pueda ver sus vídeos, con lo que la televisión vuelve a encenderse en su apartamento y, segundo, en la reanudación de su trabajo investigador a partir del esbozo conocido de frase “Quand Musset...”, a la que nada se ha añadido desde que quedó escrita en la página 101 de la novela.

De este modo, nuestra lectura se ha visto atraída por unas promesas de continuidad prontamente incumplidas, promesas que nos han llevado a vagar, en nuestro caso sin remordimiento, por las aventuras y discursos alternativos que le iban saliendo al paso a nuestro errático narrador; expectativas de continuidad, de proyectos que conllevan un modo de leer que se deleita en el engaño de una escritura la cual, una vez más, conoce, un eco analógico en una metáfora en torno a la cual se extiende la digresión del protagonista sobre la falacia de la comunicación televisiva:

Une des principales caractéristiques de la télévision quand elle est allumée est de nous tenir continûment en éveil de façon artificielle. Elle émet en effet des signaux en direction de notre esprit, des petites stimulations de toutes sortes visuelles et sonores, qui éveillent notre attention et maintiennent notre esprit aux aguets. Mais, à peine notre esprit, alerté par ces signaux, a-t-il rassemblé ses forces en vue de la réflexion, que la télévision est déjà passée à autre chose, à la suite, à de nouvelles stimulations, à de nouveaux signaux... (TOUSSAINT, 1997: 26)

El tema del señuelo no sólo es representado analógicamente por el funcionamiento de la televisión sino que se convierte en el motivo anecdótico en torno al que giran diversos episodios en nuestra novela. En ellos, el protagonista cree ver algo que luego es desmentido o algo sobre lo que se cierne la duda de la correcta visión e interpretación; cree ser el testigo de un robo en un apartamento de su inmueble para, después de lanzar esta hipótesis, narrar una conversación entre terceros en la que se desmiente esta idea, lo que contribuye a sembrar la duda en el lector. En otro momento del texto, el narrador piensa que la mujer que se sienta enfrente de él en un café lo hace para comenzar el juego de la seducción cuando en realidad está esperando a otro hombre. Percepciones que son afirma-

das para ser, inmediatamente después puestas entre paréntesis, y con ello hacemos reaparecer una palabra clave en la novela.

A la luz de todo lo expuesto, *La Télévision* puede leerse como la crónica de un conocimiento de la realidad deceptivo que, teniendo su origen en la experiencia del narrador, pasa por la caracterización de la comunicación audiovisual como señuelo y acaba por definir el modo en que somos lectores de este relato. A la narración errática le corresponde una lectura que se revela como percepción de un espejismo, de un terreno textual en el que nos adentramos expectantes para darnos cuenta de que acabamos en un callejón sin salida del que es necesario retornar para, precisamente, seguir leyendo. La lectura de un texto como el que hemos escogido se vuelve en consecuencia aventura estética si entendemos por aventura la experiencia que interrumpe el *continuum* de nuestra cotidianeidad formado por las líneas de los proyectos preparados en los que nos comprometemos. Y esta ruptura, esta aventura, consiste en adentrarnos en tierras desconocidas y errancias estéticas insospechadas. Para desandar el camino ansiosamente emprendido pues nos hemos desviado en pos de un espejismo: ver por ver, andar por andar, narrar por narrar, leer por leer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- FRISBY, D. (1991): *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.
- SERÇA, I. (2001): “La Parenthèse: un raccroc dans le bâtiment du texte proustien”. En *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne*. Paris-Caen: Minard, 217-233.
- TOUSSAINT, J.-Ph. (1997): *La Télévision*. París: Les Éditions de Minuit.
- VELÁZQUEZ, J. I. (2001). “Del trayecto al tránsito: el laberinto como figuración de la Postmodernidad”. En *Matrices del Siglo XX: signos precursores de la postmodernidad*. Madrid: Universidad Complutense, 301-319.