

La Réticence de *Jean-Philippe Toussaint*: *el detective no sabe que la curiosidad mató al gato*

MARÍA LUISA GUERRERO ALONSO
UCM

La conexión entre el relato policiaco y las formas narrativas *experimentales* se ha revelado, a lo largo de las últimas décadas, un hecho artístico de notable interés. El desarrollo del subgénero policiaco mantiene estrechos lazos con la aventura de la modernidad y no sólo en las circunstancias externas de su nacimiento y evolución¹, sino también en la misma constitución diegética de este tipo de narraciones.

Centrándonos en el trabajo literario pensamos que no resulta, por tanto, casual que autores entre cuyos objetivos se encuentra especialmente el contestar el modo *tradicional* de representación novelesca en todos sus presupuestos, hayan recurrido a este tipo de textos narrativos que hacen del enigma y de la investigación para resolverlo sus dos principios motores. La relación canónica que enlaza en el texto policiaco el enigma delictivo con su resolución se concreta actancialmente en las figuras de la víctima, el sospechoso, el investigador y los indicios-pruebas; dichas instancias textuales han conocido, a lo largo de la breve pero intensa historia de este subgénero todo tipo de trasvases y combinaciones que, a la larga, han hecho posible su indiscutible vigencia y continua reactualización. De ello resulta que el relato policiaco es hoy en día una manifestación literaria cargada de lucidez respecto a su propia entidad y dotada, al mismo tiempo, de una flexibilidad que la hacen extraordinariamente sugerente tanto para los creadores como para el público receptor:

En somme, le genre policier extrait l'inédit de sa convention même et de la façon dont il la traite ou l'accommode. C'est par le biais d'un usage singulier — parfois pervers, parfois rebelle— de ses règles génériques (ou génératives) qu'il subvertit le principe répétitif sur lequel il se fonde. A ce moment-là, il n'est pas

¹ Véase al respecto el interesante estudio de Dubois, Jacques: *Le roman policier ou la modernité*, y en especial, el primer capítulo de este trabajo, «Naissance d'un genre».

loin de rejoindre la loi distinctive qui gouverne la grande littérature dans sa version moderniste. (Dubois, 1992: 105).

Conscientes de lo antes expuesto, los textos narrativos con vocación experimental han encontrado un terreno abonado para desarrollar una de sus vocaciones más declaradas: mediante la explotación intensa del que sería el esquema ortodoxo del relato policiaco se llegaría a distorsionar, cuando no desquiciar, unos componentes anecdóticos, retóricos e ideológicos primigenios, fuertemente anclados en la conciencia colectiva; dicha utilización *contestataria* de un material de partida se reflejará en unas consecuencias que el lector está llamado a interpretar tanto en clave epistemológica como en clave de metadiscurso literario.

La narrativa en lengua francesa no ha dejado de aportar, en las últimas décadas del siglo XX, ejemplos de esta fructífera relación entre el subgénero narrativo policiaco y la novela *experimental*: pensemos en relatos señeros al respecto como *Les Gommés* (1953) o *L'Emploi du temps* (1956), textos cuyo recurso al planteamiento policiaco se ha visto continuamente prolongado en relatos posteriores. Entre ellos se encuentra la novela publicada en 1991, *La Réticence*, del autor belga Jean-Philippe Toussaint, escritor cuya obra narrativa se presenta, a nuestro juicio, como una de las más sugerentes del panorama literario europeo de los últimos años.

En nuestro acercamiento crítico pretendemos hacer ver cómo este relato aspira a encuadrarse por su propio funcionamiento narrativo dentro de los parámetros de un relato policiaco para, siguiendo precisamente su propio discurrir textual, acabar por disolverse como relato de esta naturaleza en un proceso que podríamos considerar de «fagocitación» textual.

Coincidiendo con otros planteamientos narrativos de este autor, *La Réticence* parte de una situación anecdótica trivial, carente de intensidad dramática, en la que se va envolviendo un personaje central que asume la transmisión del relato. En la novela de 1991, este personaje es un hombre joven —él mismo especifica su edad, treinta y tres años—, que acude con su hijo de diez meses a pasar unos días de descanso a un hotel de un pueblo de pescadores, Sasuelo, con la intención, *en cierto modo*, como él mismo confiesa, de visitar a una pareja amiga, los Biaggi, que poseen un chalet en esta localidad. Lo que se plantea como un proyecto sin más trascendencia, se convertirá en un acontecimiento continuamente aplazado por el narrador al experimentar una insistente reticencia a la hora de decidirse a realizar dicha visita de cortesía. Sus días discurren entre numerosos paseos por el pueblo entre los que observa que la casa de los Biaggi está cerrada, hasta que el quinto día de estancia descubre en el muelle del puerto pesquero el cadáver de un gato que, habiendo mordido un anzuelo, se encuentra flotando en el agua. Dicha imagen se convertirá en el acontecimiento que perturbará el plan inicial del narrador. Obsesionado por el descubrimiento del cadáver y en su deseo de explicar este percance, el narrador construirá un entramado de hipótesis que se van enlazando en una dinámica de

sucesos descabellados, suposiciones en las que se acaba por atribuir el asesinato del gato al señor Biaggi, quien, por otra parte, siempre está ausente físicamente del relato y siempre está presente en los pensamientos del narrador. De hipótesis en hipótesis, a Biaggi no sólo se le atribuirá el papel de asesino del gato sino también el de urdidor de una nueva trama de persecución cuya víctima resultará ser el propio narrador.

A grandes rasgos éste es el panorama argumental de la novela la cual va creciendo *narrativamente* a los ojos del lector de un modo *arborescente*, esto es por desarrollo de ramificaciones narrativas insospechadas que van injertándose en la dinámica argumental de partida, el proyecto de visitar a los Biaggi y la reticencia experimentada para realizarlo, hasta, llegar, en ocasiones, estas ramificaciones a minusvalorarla para el interés de la lectura.

La densidad de esta red de intriga policiaca es tan significativa que en ella pueden llegar a distinguirse tres microrrelatos que se corresponderían con tres tipos de narraciones policiacas reconocidas por los estudiosos de este subgénero literario:

— En primer lugar, uno de esos microrrelatos se encuadraría en la llamada *novela de enigma*. El narrador, al contemplar el cadáver del gato en el puerto descarta la explicación del accidente para concebirlo como enigma cuyo misterio piensa resolver demostrando la culpabilidad del señor Biaggi. Este objetivo le llevará a asumir la función del investigador, esencial en este tipo de relatos, e iniciar todo tipo de singulares, cuando no extravagantes, pesquisas.

— El segundo microrrelato adopta las pautas de la *novela de la víctima*, cuya intriga se sustenta en la posibilidad de que se lleve a cabo un crimen siendo la víctima quien, en numerosas ocasiones, asume la narración y nos trasmite su lucha por escapar al peligro que la acecha. El personaje central de nuestra novela imagina que el propio Biaggi y otros hombres a su servicio les espían a él y a su hijo, llegando incluso a instalarse en su mismo hotel con un objetivo que nunca llega a concretarse pero que el narrador vive en una obsesión perseguidora creciente.

— Por último, la hipótesis más delirante del narrador llega a construir el posible narrativo del asesinato del señor Biaggi por parte de él mismo, estrangulándole con su propia corbata al borde del muelle del puerto de Sasuelo. El lector, en esos momentos, se pregunta si el narrador ha viajado a Sasuelo, en realidad, para asesinar a Biaggi. De este modo este tercer microrrelato, el más breve y a la vez el más llamativo para la sensibilidad del lector, entraría en uno de los grupos más interesantes de narraciones policiacas, el de la *novela del asesino*, cuyo referente inevitable y más popular lo constituye *El asesinato de Rogelio Ackroyd* de Agatha Christie.

Esta presentación por separado de algunas de las clases de relato policiaco no ha de llevar a pensar que los tres microrrelatos funcionan sucesivamente en la progresión del discurso, esto es, que el inicio de uno se conecta con el final

del que le precede. Nada más lejos de la realidad. Durante la mayor parte de la novela funcionan entremezclados en la mente del narrador, que pasa de uno a otro mediante febriles conexiones:

Je n'entendais aucun bruit dehors, et chaque fois que je fermais les yeux maintenant, je revoyais de façon obsessionnelle l'image du cadavre du chat dans le port, ses oreilles dressées à la verticale hors de l'eau et ses moustaches translucides, le corps renversé dans l'eau grise qui flottait lourdement à la surface, et bientôt c'est une autre image que j'avais déjà vue qui m'apparut insensiblement, l'image de Biaggi qui me regardait, puis c'est le corps de Biaggi que je vis, le corps qui flottait sur le dos dans le port, immobile et les bras écartés, vêtu d'un caban et d'un pantalon en toile qui remontait légèrement sur ses mollets, les chaussures et les chaussettes complètement imbibées d'eau. Il avait une cravate autour du cou, déchirée, et sa tête était couchée sur le côté, une joue bleuie légèrement enfoncée dans l'eau [...]

Biaggi avait dû être étranglé avec cette cravate selon toute vraisemblance, Biaggi avait dû être étranglé une de ces nuits dernières par quelqu'un qui l'avait rejoint sur la jetée pendant la nuit [...] Biaggi avait lâché prise tombant sur le quai avec autour du cou ce qui restait de ma cravate- un coup de pied suffisait pour faire basculer le corps dans le port. (Toussaint, 1991: 98-99)

A pesar de la importancia en tiempo de relato y, consiguientemente, en atención lectora, acordada a las narraciones policiacas, en ningún momento éstas son percibidas por el lector como excrecencias textuales sin relación con la línea narrativa fundadora del texto, el proyecto de visita a los Biaggi, y la reticencia para cumplirlo. Es preciso apuntar que estos microrrelatos existen y funcionan porque crecen a partir de acontecimientos insertados dentro de esa línea narrativa de base a la que, para distinguirla de las tramas policiacas, de naturaleza hipotética y, a la postre, ficticia, con el alcance que veremos en este término, denominaremos, a partir de ahora *factual*².

La existencia en la dinámica narrativa factual de elementos y acontecimientos que van a propiciar el despegue de la andadura de las dinámicas narrativas de carácter policiaco y, a la vez, la deriva continua en la textura de la novela de lo factual a lo hipotético, tienen su explicación en la pertenencia de estos componentes de la dinámica factual a la tópica del género policiaco, la cual representa, probablemente, una de las tópicas artísticas más arraigadas en la competencia del lector actual. Ello hace que, al menos en la primera lectura de la novela, el lector se introduzca sin resistencia en ese movimiento de deriva al que antes nos referíamos. En efecto, el lector pone inconscientemente en marcha su *competencia* respecto al relato policiaco hasta la tercera parte en que

² Acogemos este término filosófico para designar los acontecimientos efectivamente ocurridos, en cuanto confirmados por nuestra experiencia empírica. Frente a esta *realidad factual* situaríamos la realidad, posible, imaginada, realizada en las hipótesis y que, como veremos, acabarán sin tener realización factual.

la novela se divide. Este mecanismo se traducirá en la generación de una expectativa en la que el lector cree que las hipótesis del narrador pueden *efectivamente* hacerse realidad, ya sea aquella en la que Biaggi era el ejecutor del asesinato del gato, ya en la que este mismo personaje está al frente de una persecución organizada contra el narrador o la del asesinato del propio Biaggi a manos del protagonista. Daremos algunos ejemplos:

En el tercer día de estancia el narrador vence su reticencia y decide visitar el chalet de los Biaggi. Durante esta visita, comprueba que los propietarios están ausentes y, cuando decide marcharse, cuenta cómo le llamó la atención la presencia de un viejo mercedes que no conocía y que estaba aparcado junto al garaje. Ensimismado en esta observación, se sobresalta ante el ruido provocado por la caída de un rastrillo seguida de unos pasos precipitados. Al día siguiente, decide pasar con su hijo el día en el pueblo y, durante el trayecto de vuelta en taxi a su hotel al final de la tarde, observa por el retrovisor que circula justo detrás de ellos el viejo Mercedes del chalet que llamó su atención la víspera. Este automóvil va a ser un elemento textual repetitivo, cuya presencia reiterada en lugares frecuentados por el narrador —la plaza del pueblo, las inmediaciones del puerto— alimentará las especulaciones de la persecución organizada por Biaggi y también la hipótesis que le da como asesino del gato.

Si analizamos más de cerca estos elementos extraídos de la dinámica factual —el viejo Mercedes y el ruido de los pasos— nos damos cuenta de que, independientemente de los ejercicios especulativos del narrador en los que se interpretan como elementos que encierran misterio y generan inquietud —el coche persigue y alguien estaba haciendo algo delictivo en el chalet—, el propio lector admite sin resistencia esta transmutación porque en su conocimiento de la retórica del relato policiaco y de misterio los dos elementos antes citados son *indicios tópicos* que se han repetido hasta la saciedad.

En estos primeros compases del relato podemos detectar otro indicio que añadir a los dos precedentes. Durante la noche del quinto día de estancia, en el que ha tenido lugar el descubrimiento del cadáver del gato en el puerto, se produce la percepción por parte del narrador de un extraño ruido en el piso segundo del hotel, sonido descrito como:

Un bruit qui semblait venir de là-haut, comme un bruit très feutré de machine à écrire, ou peut-être était-ce un oiseau à l'extérieur de l'hôtel, quelque pic-vert dont le bec s'acharnait dans la nuit contre l'écorce d'un arbre (p. 43).

La duda sobre le origen del ruido se plantea y, según avanza el relato, la primera posibilidad irá tomando cuerpo, ya que para el narrador, Biaggi está utilizando una máquina de escribir en una habitación que ha alquilado para así estar más cerca del narrador y su hijo³.

³ Para el aficionado a los relatos de misterio y terror, es casi inevitable la conexión de este ruido de máquina de escribir con el que aparece en la película *El resplandor* de Stanley Kubrick, ba-

Con este encadenamiento de situaciones que pueden interpretarse a la luz de la tópica policiaca se va tejiendo un entramado que sitúa a la novela dentro de este subgénero. Ahora bien, el efecto de lectura antes descrito no sólo se obtendrá a partir de los acontecimientos factuales que se interpretan por el narrador, con la colaboración del lector, como indicios de tópica policiaca. Existen otros recursos igualmente sutiles, que dirigen nuestra lectura en este sentido *derivativo*. Nos estamos refiriendo, concretamente, al tratamiento del espacio en el texto y a determinados juicios en los que el mismo narrador comenta su peculiar *aventura*.

Una mínima reflexión sobre los caracteres de la topía en nuestro relato acaba detectando un diseño espacial que resulta familiar a las narraciones de misterio y cuya reiteración ha hecho que dicha topía se haya quedado bien grabada en la memoria de los receptores de estas narraciones. El deambular obsesivo de nuestro narrador se realiza entre tres espacios que forman parte de lugares especialmente *queridos* para este subgénero narrativo: el hotel, donde temporalmente se hospeda el protagonista, el chalet deshabitado de los Biaggi y el muelle del puerto de Sasuelo.

Bien es sabido que el hotel ha dado un extraordinario juego en este tipo de relatos, al ser un espacio que propicia la convivencia entre desconocidos cuyas entradas y salidas le confieren a menudo un carácter inestable, cambiante, incierto y, a menudo, inquietante. Por sus pasillos o tras las puertas de las habitaciones, tanto hacia dentro como hacia fuera, se puede presentar la angustia, el temor o la amenaza de la que se huye.

El relato de Jean-Philippe Toussaint explota todas estas posibilidades. El narrador convierte el hotel en el espacio escogido por Biaggi para acecharlo y, para cerciorarse de ello, el protagonista llega a robar la llave de la habitación donde supone que su perseguidor se aloja. La inspección ocular que realiza resulta decepcionante al no encontrar lo que para él sería la señal inequívoca de la presencia de Biaggi: la inquietante máquina de escribir que él escucha en el silencio del hotel; en su lugar, el sorprendido narrador se da de bruces con un aparatoso equipo fotográfico. Sin embargo, dicho hallazgo no disminuirá su angustia, ya que para él ese equipo es empleado por Biaggi con la intención de registrar gráficamente todos sus pasos en Sasuelo. Narrativamente, la intriga de la amenaza se relanza y el espacio del hotel sigue conservando su función inquietante:

Était-ce moi, songeai-je soudain, que Biaggi photographiait ainsi, était-ce moi? Avec cette longue focale qui permet de se tenir à une très grande distance

sada en el relato del mismo título de Stephen King. Recordemos que este detalle, que desarrolla originalmente la película pues no está en el texto, configura una escena fundamental, en la que la esposa del protagonista confirma que su marido se pasa los días escribiendo a máquina infinitamente la misma frase: *No por mucho madrugar amanece más temprano* en vez de estar escribiendo un libro, como les había hecho creer hasta entonces; el ruido de la máquina de escribir se transformará así en práctica inquietante que revela la locura del protagonista y el acoso al que se verá sometida su familia a partir de entonces.

du sujet pour le photographe à son insu? Mais pourquoi Biaggi m'aurait-il photographié à mon insu dans le village? Ou bien était-ce dans le port qu'il m'avait photographié, était-ce sur la jetée du port que Biaggi m'avait photographié une de ces nuits dernières? (pp. 93-94).

El hotel se convierte por esta razón en el centro del complot persecutorio y sus instalaciones sirven para ocultar la presencia de un Biaggi siempre al acecho o de unos subordinados que participan en este proyecto, tal es el papel que el narrador otorga al dueño del hotel.

La atmósfera de suspense y pánico que el relato recrea en el primer espacio objeto de nuestro comentario no hace más que prolongarse en las distintas visitas, generalmente nocturnas, al chalet, en esos momentos deshabitado, de los Biaggi. La ausencia de los propietarios da pie a la mente del narrador a realizar un proceso de *fantasmagorización* de esta vivienda. El protagonista, desde el jardín, se esfuerza por percibir a Biaggi quien, según él, está apostado tras las persianas semibajadas de su habitación y le espera. La entrada en la casa, con el fin de sorprender al hombre que le espía, recrea una escena presentada con frecuencia en relatos de misterio tanto literarios como cinematográficos: nos referimos en concreto a la subida de una escalera durante la cual la víctima espera angustiosamente ser sorprendida por el enemigo:

«Et c'est alors que je crus entendre du bruit dans la maison, comme un craquement imperceptible qui venait de l'étage [...] La rampe de l'escalier se dressait devant moi dans l'obscurité, et j'apercevais le couloir du premier étage en haut des marches, où Biaggi se tenait sans bouger peut-être, qui était là au premier étage en train de m'observer debout dans l'ombre du couloir. J'avancé jusqu'à l'escalier et je commençai à monter. Je montais lentement, la main posée sur la rampe et les yeux fixés devant moi. Arrivé en haut des marches, j'hésitai un instant et je commençai à longer le couloir sans bruit jusqu'à la porte d'une première chambre que j'ouvris lentement. Il n'y avait personne dans la pièce, et personne ne semblait avoir dormi depuis longtemps apparemment, car le matelas était nu sur le sommier, avec deux grosses couvertures posées dessus» (pp. 60-61).

El último marco espacial tributario del espacio engendrador de suspense es el muelle del puerto de Sasuelo. Los pasos nocturnos del narrador desembocan en él en su enfermiza contemplación del cadáver del gato hasta que se produce inexplicablemente la desaparición del mismo. Los elementos tópicos que lo configuran son presentados en un cuadro descriptivo repetido a lo largo de la narración y en el que la contemplación del agua se realiza a la luz de un especial claro de luna —*toujours le même clair de lune*—, único para todas las noches y el omnipresente haz de luz giratorio del faro de la isla de Sasuelo.

De hecho, este lugar es escogido por el narrador para localizar en él tanto la persecución de la que es objeto —Biaggi se oculta en el puerto y le espía—, revelándose pues como tercer espacio del microrrelato de la víctima, acompa-

ñando en esta función al hotel y al chalet, y además enmarcará el microrrelato del asesino, en el que Biaggi muere a manos del narrador.

Dentro de la recensión que hasta ahora estamos llevando a cabo de lo que hemos denominado *presencias tópicas* del relato policiaco y de misterio, que *La Réticence* acoge y en el que se fundamenta su *vocación* de narración de intriga, nos queda por considerar una que, a nuestro entender, reviste un interés singular. Aludimos con ello al discurso reflexivo del narrador que, expresado al final de la primera de las tres partes en que se divide el relato, asume uno de los principios epistemológicos de las narraciones de misterio:

J'étais couché sur le dos dans la chambre et je ne bougeais pas, je gardais les yeux ouverts dans le noir. Il n'y avait pas un bruit dans l'hôtel, et je songeais que le port aussi devait être tout à fait silencieux à présent, *dont les eaux lisses et paisibles devaient onduler tranquillement dans la pénombre avec la quiétude trompeuse de l'eau qui dort* [el subrayado es nuestro] (p. 68).

La creencia de que las apariencias son falsas y ocultan una realidad bien distinta, por lo general cruenta o delictiva, constituye una premisa cognitiva que el protagonista de *La Réticence* comparte con la doxa generadora del relato policiaco. Para nuestro narrador, todo lo que pertenece a la realidad factual, a la percepción inmediata, es desestimado en sí mismo para ser interpretado como señuelo que distrae de otra realidad oculta y auténtica a la que es preciso acceder mediante un proceso de investigación y desenmascaramiento. La formulación de su premisa epistemológica viene a ser un juicio conclusivo de las pesquisas investigadoras llevadas a cabo en esta primera parte. A partir de esta reflexión, se sentarán las bases de la dinámica narrativa del protagonista y de la consiguiente progresión evenemencial de la novela. En el curso de las otras dos partes del relato, dicho planteamiento epistemológico es alimentado desmesuradamente para acabar frustrándose.

La observación anterior nos revela lo que podríamos considerar las leyes de funcionamiento interno de *La Réticence*:

— la inflación de la dinámica narrativa basada en un encadenamiento de hipótesis —hemos llegado a contabilizar nueve que se suceden o conviven en el tiempo— que alimentan la naturaleza del texto como relato policiaco múltiple —no se olvide que la novela emana del cruce de tres tipos de microrrelato—; o

— la destrucción progresiva de estas hipótesis, destrucción continuada que, al final, acabará imponiendo la presencia de la dinámica narrativa factual y la consiguiente pérdida de la entidad de relato policiaco para el texto de J.-Ph. Toussaint. La sospecha que formula el narrador tras la invalidez de una de sus muchas suposiciones y que, precisamente, va a clausurar la segunda parte de la novela, es un vaticinio de su desarrollo textual en el último tramo de la misma y desemboca en lo que vendría a ser el despertar del protagonista de sus delirios

hipotéticos: la realidad no oculta nada distinto a la superficie que nos muestra y las aguas *tranquillas* son precisamente eso, aguas tranquilas:

Tout me paraissait curieusement simple maintenant, devant moi en songeant qu'il se pouvait très bien que, si je n'avais pas trouvé les Biaggi chez eux la nuit dernière, c'était simplement parce qu'ils avaient dû s'absenter cette nuit-là pour quelque raison que j'ignorais [...] Et il m'apparut alors de manière paradoxale que puisque nous étions ainsi revenus à la situation initiale et que tout se présentait por moi comme au premier jour, je pouvais de nouveau envisager d'aller voir les Biaggi maintenant (p. 103).

El discurrir de nuestro texto, se cimenta, en consecuencia, sobre un juego de construcción de hipótesis por parte de la imaginación del narrador y de destrucción de las mismas por parte de la realidad fáctica, que explicaría el proceso de fagocitación del relato policiaco, al que aludíamos en las líneas introductorias a este trabajo. Este singular modo de existir *La Réticence* como texto tiene un responsable: nos referimos a su narrador omnipresente que asume de lleno el acto narrativo y su proceso focalizador, colocándose por ello en el centro del entramado de este ambiguo relato.

La novela existe durante gran parte de su desarrollo como texto policiaco porque su protagonista lo va construyendo así para el lector y nosotros le seguimos en sus planteamientos, en concordancia con las leyes del pacto de lectura que se establece entre el lector y el narrador-investigador en el seno de los relatos de intriga policiaca. En efecto, en ellos el receptor se deja llevar por la dinámica del detective cuya función prioritaria, revelar la verdad oculta tras las apariencias, se apoya en la formulación de una serie de hipótesis que, en el relato ortodoxo, la misma realidad acaba confirmando y haciendo efectivamente reales. El detective clásico se erige, en última instancia, como garante de un modelo cognitivo cuya formulación el narrador de *La Réticence* hace suya, como ya quedó comentado en líneas anteriores.

Ahora bien, esa confianza depositada tradicionalmente en la figura del detective pronto se verá resquebrajada en nuestro relato porque el propio narrador, según van sucediéndose los hechos que él mismo protagoniza, va manifestándose como víctima de una *patología fabuladora*. Con esta denominación aludimos a la incapacidad del narrador para aceptar la realidad tal cual se le presenta y enmascararla —aunque él crea por el contrario desenmascararla— con otra realidad ficticia, *ilusoria*, que según progresa la novela se va ramificando hasta provocar un estallido cognitivo en el propio narrador, como expondremos dentro de poco; ese momento servirá de punto de inflexión en la confianza que, como lectores, habíamos depositado en nuestro detective-narrador y será a partir de entonces cuando la credibilidad en sus testimonios se convierta en distanciamiento respecto a los mismos.

El narrador, al contemplar el cadáver del gato balanceándose en las aguas con un anzuelo clavado en la boca, desestima desde el principio la explicación

inmediata del accidente y piensa en un crimen perpetrado por Biaggi. Este acontecimiento y su resolución en la mente de nuestro detective supondrán el punto de partida de lo que hemos denominado *microrrelato de enigma*, en el que el protagonista de la novela asume el papel de detective para confirmar esa hipótesis en la que su conocido acaba siendo asesino de un gato en sus deambulares nocturnos por el puerto. ¿Dónde está Biaggi si no está en su residencia? ¿Cómo encontrarlo para demostrar así su culpabilidad? Estas preguntas mueven la acción del aprendiz-detective cuyas pruebas más sólidas se basarán en el hallazgo de unos aparejos de pesca dentro del viejo Mercedes que él supone pertenece a Biaggi.

Paralelamente a esta intriga, la ausencia de Biaggi y su consiguiente búsqueda irán tejiendo una serie de hipótesis que constituyen el grueso de la trama policíaca que designamos como *microrrelato de la víctima*. En ella el detective se percibe a sí mismo como la víctima de una conspiración urdida por Biaggi y en la que cuenta con la ayuda de varias personas, entre ellas, del dueño del hotel, donde Biaggi se ha alojado y escribe a máquina para dar inquietantes muestras de su presencia. El dueño del hotel en estas suposiciones está al tanto de las ausencias nocturnas del narrador, como le manifiesta en una conversación, y da cuenta de esta información al gran perseguidor.

Sin embargo, todos estos constructos irán diluyéndose según avanza el relato. Las hipótesis del narrador van abortándose una tras otra ante la clara e irrefutable manifestación de la realidad inmediata. Aun así, a pesar de esta sucesión de resultados decepcionantes y frustradores de su visión de los hechos, el protagonista seguirá elaborando nuevas hipótesis que, sustituyendo a las primeras, siguen negando las explicaciones fácticas que contundentemente se le manifiestan. Entra por ello en lo que pensamos es un *delirio de ilusiones*. Recordemos cómo a la negación de su hipótesis sobre la existencia de una máquina de escribir en la habitación donde está albergado Biaggi al encontrar allí, de hecho, un equipo fotográfico, el narrador no sólo no reconoce lo que este objeto supone —no hay ninguna máquina de escribir, por tanto Biaggi no se hospeda en esa habitación—, sino que *recicla* el hallazgo y elabora una nueva suposición en la que este equipo fotográfico es la prueba de que Biaggi le está espionando a distancia. El texto, más adelante, acabará por negar de nuevo esta explicación subjetiva de la existencia delictiva del equipo fotográfico. Concretamente, el narrador encontrará en la tercera parte del relato a la dueña de la cámara, una turista que conoce en la sala de televisión del hotel.

El ejemplo antes comentado es una muestra canónica del funcionamiento de *La Réticence*. En todas sus explicaciones imaginadas a los hechos, sólo en última instancia el narrador se plegará ante la información obtenida de la realidad inmediata tras haberla enmascarado en repetidas ocasiones. La intriga policíaca propiciada por el delirio imaginativo hunde sus raíces, por tanto, en el vacío fáctico. Una de las escenas más valiosas como ejemplo de esta dialéctica entre la construcción de hipótesis y su anulación la constituye la aparición del dueño del hotel tras la puerta donde el narrador esperaba irremediabilmente la apari-

ción de Biaggi —escena que, por otra parte, juega para crear intriga de nuevo con nuestra memoria sobre las presencias tópicas del relato policiaco:

Il y avait quelqu'un derrière la porte, il y avait maintenant quelqu'un dans le couloir de l'hôtel derrière la porte de ma chambre. La porte n'était pas fermée à clé, car je n'avais pas pris soin de la verrouiller en rentrant, et je me tenais là debout dans la chambre à regarder cette porte immobile qui n'allait plus tarder à s'ouvrir. On frappe de nouveau, et je ne bougeai pas. J'entendis alors un bruit de clef dans la serrure. Mais pourquoi cette clef tournait-elle, pourquoi cette clef tournait-elle puisque la porte n'était pas verrouillée? Quelqu'un voulait-il m'enfermer? Quelqu'un voulait-il m'enfermer dans l'hôtel pour m'empêcher de fuir? Lorsque la porte eut ainsi été verrouillée de l'extérieur —j'étais enfermé maintenant— je vis la poignée s'abaisser avec force et une pression s'exerça sur la porte pour l'ouvrir, mais la porte résista, et aussitôt la clef tourna dans l'autre sens dans la serrure et la porte s'ouvrit. Le patron était là devant moi dans l'ombre du couloir, une main encore posée sur la poignée et un seau et un balai à ses pieds (pp. 138-9)

La longitud de la cita pensamos que puede disculparse porque en sí misma encierra de manera impecable los caracteres que prestan al relato de Toussaint su *singularidad* como narración policiaca. La espera angustiada tras la puerta, narrada en el más puro estilo Hitchcockiano, es anulada doblemente no sólo en un plano referencial —el supuesto hostigador ¿con intenciones asesinas? no es más que el dueño del hotel que va a cumplir con su tarea de limpieza de la habitación— sino igualmente en un plano retórico ya que la expectativa generada por los tópicos de la trama de misterio conoce su resolución en clave de retórica de humor, representada por la imagen del dueño del hotel con sus utensilios de limpieza: la sonrisa del lector aflora inevitablemente como respuesta a las expectativas primeras que pone en pie el relato.

Toda esta serie de respuestas deceptivas a las hipótesis del narrador que van anulando, a la postre, el microrrelato de la víctima se concentrarán definitivamente dentro de la explicación *fáctica* que el narrador pone en boca de un personaje que en la trama ilusoria había recibido el papel de hombre de confianza de Biaggi en su proyecto hostigador; en la que será su última visita al chalet, el narrador descubre a ese hombre y, en un momento en que su conciencia despierta a la realidad inmediata, reconoce que a lo mejor puede ser, sencillamente, el guarda de la propiedad. La conversación que mantiene con el desconocido, propiciada por la fuerte tormenta que les obliga a refugiarse en el interior de la casa, le revela que, en efecto, se trata del sustituto del guarda habitual de los Biaggi y que éstos se encuentran fuera de Sasuelo. El Mercedes no es de Biaggi sino de él mismo y además le revela al narrador que lo conocía de antemano por haberlo encontrado en sus desplazamientos al pueblo; en este momento, el protagonista y el lector asisten al derrumbamiento de la construcción imaginativa que había funcionado como dinámica narrativa cuyo crecimiento había sofocado la dinámica narrativa factual. El contenido anecdótico se resuelve en

que el jardinero sustituto cumple con su trabajo y en sus paseos en coche por el pueblo ha coincidido repetidamente con el narrador.

El mismo proceso de revelación incontestable de la *simple* realidad de los hechos —la palabra *simple* tiene un valor esencial en este texto— puesta en boca de otro personaje clausurará esta vez el microrrelato de enigma que el detective-narrador genera a partir del descubrimiento del cadáver del gato. La exposición de los hechos *auténtica y sencillamente acontecidos* le corresponderá a un pescador del muelle con el que el narrador ya ha hablado en otra ocasión mientras preparaba su palangre: la muerte del gato se produjo accidentalmente al intentar el animal atrapar un cebo del palangre metido en su barca; al no poder deshacerse del anzuelo que había tragado, el gato se tiró al mar y, ante tal circunstancia, el pescador cortó el hilo del sedal y el gato se ahogó.

Como puede concluirse, en las últimas páginas de la novela, los distintos relatos policíacos se van diluyendo uno tras otro tanto ante la percepción del narrador, reticente desde el primer momento, a lo factual e inmediato como ante nuestra experiencia de lectura; sin embargo, el lector de *La Réticence*, antes de las últimas páginas de revelación para el narrador y consiguiente freno a su delirio ficcional, ya se había *distanciado* del proceso inquisitivo y de los testimonios del protagonista poniendo en duda las bases de la explicación de la Realidad por parte de este último.

El pacto de acompañamiento que se constituye entre el lector y el detective en los relatos de enigma y entre el lector y la víctima en los relatos de la víctima, llevaba ya un tiempo en suspenso en nuestro proceso de lectura.

En efecto, desde muy pronto, el narrador da muestras de un comportamiento *singular* que irá concretándose en lo que llamaremos *síntomas de desconfianza* hacia su percepción de los hechos y el consiguiente acto narrador por el cual nos hace partícipe de ellos. No hay que olvidar que en el tercer día de estancia en la isla roba sin motivo alguno las cartas depositadas en el buzón del chalet de los Biaggi, entre las que se encuentra precisamente la carta que él mismo les envió anunciándoles su llegada. Durante gran parte de la novela esta correspondencia obrará en su poder, caerá a las aguas del puerto y finalmente será devuelta, no en su totalidad, al despacho de Biaggi.

Junto con este acto *absurdo* que el narrador comparte con algunos personajes de la narrativa del siglo xx, el lector conocerá paulatinamente sus hábitos excéntricos: paseos nocturnos por el espigón con el fin de contemplar el cadáver del gato, sin importarle dejar a su hijo dormido en la habitación del hotel, insomnios cada vez más intensos que propician pensamientos delirantes los cuales, a su vez, alimentan lo que hemos denominado su *patología fabuladora*. Otro síntoma que se añade a los anteriores y que progresivamente prepara el distanciamiento del lector respecto a este compendio de detective y víctima son las manifestaciones de desdoblamiento en la percepción de sí mismo que sufre en varias ocasiones.

Al inicio de la tercera parte, el narrador decide vencer definitivamente su reticencia a visitar a los Biaggi y se prepara para ello. Mientras se contempla en el espejo del baño se sorprende ante la imagen de un extraño:

Je me tenais tout près de la glace en manteau sombre et en cravate, le visage presque collé au miroir [...] Mais ce qui m'apparut surtout, c'est que mon regard était terriblement inquiet. Je me regardais pourtant moi-même, sans animosité sans doute, mais *c'était un regard terriblement inquiet qui me regardait dans la pénombre, comme si c'était de moi que je me méfiais, comme si c'était moi en réalité que je craignais*, je traversai la pièce et sortis de la chambre (p. 113).

Esta experiencia se repetirá poco tiempo después en el vestíbulo a oscuras del chalet de los Biaggi en el que el narrador logra entrar:

Y avait-il donc quelqu'un dans la maison en ce moment qui savait que j'étais là? Je ressortis de la pièce aussitôt, et, au moment où je repassais devant le grand miroir en bois du vestibule, *je vis fugitivement passer devant moi dans le noir une silhouette en manteau sombre et en cravate* (p. 118).

Nuestros subrayados quieren llamar la atención sobre el proceso manifestado en este episodio de extrañamiento —desdoblamiento en el que vemos una doble significación. Por un lado resulta una prueba de lo que consideramos el desequilibrio perceptivo del narrador que incide negativamente en su credibilidad ante el lector, hecho que acabará por herir de muerte el entramado policiaco en la novela. Por otro, estos fragmentos textuales desarrollan hipotextos cuya localización no resulta difícil para el amante de los relatos de misterio y terror que exponen casos de demencia. (Pensemos en la serie de cuentos de Maupassant *Lui?*, *Le Horla*, *Un fou*, *Qui sait?*, *Lettre d'un fou*, donde el proceso del desdoblamiento patológico alcanza una importancia capital). Poco después de estas escenas especulares, ocurrirá el episodio que marcará la ruptura en el pacto narrativo implícito entre el lector y el narrador-investigador-víctima. Cuando el protagonista vuelve por la mañana a la habitación del hotel tras un paseo por el puerto, intenta conciliar el sueño. Dicho propósito se revela imposible y la agitación de su insomnio aumenta la angustia de la persecución de la que se cree objeto: *couché dans mon lit, dans la pénombre de la chambre, je songeais que Biaggi devait être en train de me chercher dans le village en ce moment*. En este estado de exaltación, en su mente se cruzan imágenes pertenecientes a dos de las intrigas que ha ido tejiendo hasta el momento: la representación del cadáver del gato sustituye al de Biaggi, el cual, en una alucinación anterior, el narrador había situado en el interior de la torre del faro, tras haber sido llevado allí desde las aguas donde flotaba. Ambas imágenes adquieren prácticamente los mismos atributos descriptivos: *abandonné sur le sol —raide et les yeux ouverts—* (el gato), *abandonné sur le sol..., allongé sur le dos et les bras écartés* (Biaggi) y se fusionan no sólo en la mente del narrador sino también en la del lector.

Este cortacircuito de imágenes le revela al lector el panorama mental del protagonista de *La Réticence*. A estas alturas del relato, el insomne errante ha fundido las hipótesis que, desde ese mismo momento, han quedado reducidas a la condición de delirios que se intercambian en un frenesí angustioso. El lector,

ante todos esos hechos narrativos anteriores pone en duda la información que hasta entonces venía recibiendo y, de paso, pone a su informador en tela de juicio. De inmediato la atractiva idea —desde parámetros de relato policiaco, por supuesto— del asesinato de Biaggi a manos del narrador, el microrrelato del asesino, tercera narración policiaca del texto, recordemos, se desintegra ante nuestros ojos en esta patética y paródica sustitución del cadáver humano por el animal; lo que pensamos en algún momento que era un recuerdo del narrador, el recuerdo de su crimen, se reduce pues a una alucinación que se intercambiará a la postre por otra.

Todos los episodios anteriores confirman la idea del protagonista de la novela de Toussaint como un autista frente a la percepción inmediata de la realidad. Su mundo interior de ficciones anula sistemáticamente los datos que todo hombre necesita de esa realidad externa para elaborar una idea *real* de su situación en el mundo. De este modo, en su último tramo, la novela muere ante el lector como texto que genera variadas intrigas policiacas destruidas en un cortacircuito narrativo y toma entidad como testimonio literario de un caso patológico que bien podría acogerse a la tipología del delirio de persecución o paranoia⁴.

En este trastorno mental, el mecanismo del delirio es esencialmente interpretativo. El enfermo en efecto *interpreta* dando una significación a acontecimientos banales dentro de sus hipótesis delirantes. Palabras y gestos ajenos e intrascendentes son percibidos generalmente como actos agresivos contra un yo incapaz de dialogar con los datos que la realidad exterior le ofrece; por el contrario, el paranoico los ignora y transmuta para funcionar en el panorama de su realidad mental intransitiva.

Relato de apariencias pues, en múltiples aspectos. Así se nos revela *La Réticence*, al final de nuestra lectura interpretativa. El lector debe, en el interior de la ficción, desandar caminos emprendidos y salir de la maraña textual en la que el señuelo de los microrrelatos policiacos le ha ido enredando; el novelista se aprovecha de nuestro arraigado conocimiento de la tópica del relato de misterio y, contando con ello, nos ha hecho creer y participar en las tres narraciones policiacas que ha ido generando a partir de la patológica interpretación de los hechos que su narrador asume.

Esta relación cognitiva problemática define a nuestro entender lo que hemos considerado la *segunda reticencia* desarrollada en el texto. La primera se sitúa

⁴ Acogemos para definir dicha patología la definición canónica de Jacques Seglas: *On désigne sous le nom de paranoïa —folie systématique— un délire qui se présente comme une sorte de perception inexacte de l'humanité, échappant à la loi du consensus universel, comme une interprétation particulière du monde extérieur dans ses relations avec la personnalité du malade qui rapporte tout à lui soit en mal, soit en bien et il s'accompagne toujours d'un manque de critique, de contrôle, d'une foi absolue, bien que la lucidité reste complète en dehors du délire. Les hallucinations, lorsqu'il en existe, sont créées à l'appui de ce délire, le personnifient en quelque sorte, et, par suite, ont le même caractère égocentrique. Leçons critiques sur les maladies mentales et nerveuses.* Citado por Jacques Portes en su artículo «Paranoïa» en *Encyclopédie Universalis*. París, 1991 p. 478.

en la dinámica narrativa fáctica: el protagonista no acaba de visitar a los Biaggi, no puede vencer una reticencia que cada vez se hace más intensa. En un segundo plano, textual, la reticencia se erige como operación perceptiva distorsionada por la que el sujeto, de nuevo el narrador de la novela, duda y acaba por negarse a aceptar la información inmediata de la realidad y la sustituye por otra; ésa era la base, recordemos, de la patología paranoica que detectábamos en el protagonista. Junto a los valores anteriores aún podemos dar a *reticencia* una nueva significación como clave de lectura, valor que quedaría inscrito en la pragmática de esta novela, afectando, por tanto, a la recepción del texto. El lector, a partir de un determinado momento textual, aquél en el que se produce el cortacircuito de imágenes convertido en alucinación, se mostrará reticente a aceptar el discurso del narrador, pondrá bajo sospecha las informaciones que ha recibido y que aún seguirá recibiendo.

Por ello cuando las hipótesis del narrador se vengán abajo ante los testimonios del jardinero de los Biaggi y del pescador, el lector no hará más que confirmar una lectura de los hechos que él mismo había empezado a elaborar antes de que el personaje que fue su filtro informador durante gran parte del relato, asuma irremediablemente lo que en verdad ocurrió.

La disolución progresiva de este entramado de ficciones mediante variados procedimientos que hemos descrito en páginas precedentes, nos lleva inevitablemente a volver hacia atrás en nuestra lectura e interpretar como metáforas epistemológicas y metadiscursivas determinados episodios de la novela. En dos ocasiones el narrador se encuentra y dialoga con un pescador que prepara su palangre insertando en los distintos anzuelos trozos de pulpo cortados. Él será, recordemos, quien le revele que la muerte del gato fue accidental; pues bien, esos cebos que coloca cuya función es ser señuelos para atrapar peces e, inesperadamente, un gato, son metáfora de las distintas percepciones que han funcionado como trampa para el narrador, porque no ha sabido *interpretarlas* directamente, *sencillamente*, encerrado como ha estado en su delirio hipotético.

Como lectores también nos hemos quedado atrapados en los distintos relatos urdidos por el protagonista de *La Réticence*, creyendo, hasta bien avanzada la novela, que la verdadera realidad se expresaba en ellos. Las últimas páginas de la novela nos revelan que nos hemos dejado guiar por un investigador en conflicto con la operación cognitiva de la percepción y así hay que entender un curioso episodio que se sitúa al inicio de la lectura, en un momento diegético en el que aún está lejos de iniciarse *la era de la sospecha* respecto al testimonio del protagonista:

Il y avait beaucoup plu cette nuit, et, tout près de là, sur le sol de la place, je remarquai une grande flaque d'eau immobile dans la pénombre, qui reflétait faiblement les arbres et les toits des maisons avoisinantes. Un léger souffle de vent faisait parfois frissonner la surface de la flaque, et l'eau était alors parcourue par une onde de frémissements qui brouillaient un instant les reflets. Puis, lentement, les reflets se recomposaient à la surface, tremblant encore quelques se-

condes avant de se stabiliser, et, je me rendis compte alors qu'au centre de la flaque miroitait le reflet argenté de la vieille Mercedes grise, autour duquel, cependant, par je ne sais quel jeu de perspectives et d'angle mort, il n'y avait aucune trace de ma présence (p. 35).

El valor proléptico de esta imagen no ofrece dudas. En ella se concentra el conflicto del narrador que se resume en su incapacidad de integrarse en la realidad fáctica porque, en definitiva, sólo puede conocerla fragmentariamente — resulta curioso observar cómo en sus descripciones se privilegia siempre un elemento mínimo al que se aferra intensamente su discurso descriptivo olvidando el todo en el que el fragmento privilegiado en su discurso se integra—. Y es a partir de la suma inconexa de esas parcelas de realidad inmediata como elabora su idea de la misma, a la postre, ficticia e incorrecta. El texto se presenta recorrido por imágenes de la descomposición, de la desintegración, que funcionan de nuevo como adelantos del panorama perceptivo del narrador: trozos de pescado que se insertan en palangres, espacios llenos de objetos heteróclitos e inservibles como es el vertedero que rodea el hotel y que el narrador contempla en varias ocasiones ensimismado.

Al principio de nuestro recorrido crítico, situábamos la novela de J.-Ph. Toussaint en ese ilustre grupo de textos narrativos que rendían tributo al subgénero policiaco mediante un curioso proceder de dislocamiento y perversión de sus componentes primigenios. A lo largo de estas páginas hemos querido exponer los recursos textuales puestos en marcha por la narración para obtener como resultado la fagocitación textual de los elementos policiacos de partida; ahora sólo nos queda dar una vuelta más de tuerca a esta perspectiva crítica sobre *La Réticence*. En definitiva, la disolución progresiva del entramado de la retórica policiaca se traduce en un ejercicio paródico sobre las grandes bases que sustentan este subgénero narrativo. La dinámica de la novela policiaca es giratoria ya que en su diégesis la víctima exige al detective, el detective investiga al sospechoso y el sospechoso revela al culpable. En la novela que nos ocupa esta dinámica se ve cortada, cuando no abortada, al poner en primer plano un cadáver insólito, chusco, cuya existencia obsesiva para el investigador produce el primer impulso de la trama: se investiga el crimen de un gato por parte de un detective, cuyas hipótesis delirantes sobre un sospechoso ausente e imposible, se deshacen al más mínimo contacto con la realidad fáctica y revelan una conducta patológica.

El final de esta pesquisa en el vacío arrojará al narrador a un despertar donde la sensación corporal que implica el contacto inmediato con lo real se impone como respiro al delirio interior:

Arrivé sur la plage, j'ôtai mes chaussures et mes chaussettes et je m'avançai lentement dans la nuit vers le rivage, les pieds nus et mes chaussures à la main. Je sentais le contact froid du sable sous la plante de mes pieds, le sable humide qui s'infiltrait entre mes orteils, et j'enfonçais mes pieds à chaque pas davantage

dans le sol pour m'imprégner toujours plus de la sensation de bien-être que me procurait le contact du sable mouillé (p. 158).

La Réticence se configura pues como relato de una aventura interior que en ningún momento de la narración ha existido fuera de la materia de los sueños de su fabulador. Paralela a ella corre nuestra aventura lectora en la que nos vemos envueltos y, por qué no decirlo, deliciosamente atrapados en la experiencia de participar en un rizo de ficción que, inevitablemente, estamos llamados a deshacer, sin haber dejado por ello de sentir la fascinación de una voz narradora que nos ha metido de lleno en su espejismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOILEAU-NARCEJAC (1975). *Le roman policier*. París, PUF.
DUBOIS, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. París, Nathan.
GUBERN, R. (1970). *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets.
REUTER, Y. (bajo la dirección de) (1989). *Le Roman policier et ses personnages*. Saint-Denis, PU de Vincennes.
RODRÍGUEZ JOULIA, C. (1970). *La novela de intriga*. Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
TOUSSAINT, J.-PH. (1991). *La réticence*. París, Ed. de Minuit.