



Daniel MORTIER

Le Plaisir de lire des romans

París: Garnier, 2023, 257 pp.

El trabajo de Mortier sigue los métodos de la Estética de la recepción (Ingarden, Iser, Jauss) con apoyo en especialistas de la teoría de la ficción (Pavel, Schaeffer) y de otros narratólogos (particularmente Bajtín, Cohn o Eco). La monografía pudiera parecer demasiado ambiciosa si no se atendiese a su voluntad de síntesis y a su vocación didáctica, por estar destinada, en un primer lugar, a estudiantes de letras. Esta primera orientación del trabajo también explica su talante empirista, fundado en la experiencia personal, así como el examen de textos desde perspectivas que, en su sucesión, levantan con rigor un mapa del placer de leer novelas, al tiempo que un esquema funcional del género. Mortier atiende a un muestrario selecto de la novela en su evolución histórica (con predominio de la contemporánea) en Occidente, incluyendo la hispánica (con ejemplos de Cervantes, Cortázar, Fuentes, Mendoza, Muñoz Molina o Vázquez Montalbán, entre otros).

La monografía consta de cinco grandes secciones, precedidas de una introducción «Sobre algunos tópicos y prejuicios» (9-44; las traducciones son nuestras), para discernir los placeres novelísticos de los de otras actividades ficcionales. Siguiendo la tipología final de Italo Calvino (*Si una noche de invierno un viajero*, 1998), se parte de la variedad de lectores literarios, en relación con los muy numerosos «géneros» novelescos, definidos mediante criterios entrecruzados (forma, intenciones, temáticas) que, sin embargo, coinciden en procurar satisfacciones análogas (21). Entre dos grandes modalidades generales —novelas de distracción, que buscan provocar intensas emociones a partir de conflictos genéricos externos: relatos de caballerías, relatos de espionaje; frente a obras literariamente más ambiciosas, que presentan riesgos asociados a la personalidad o a la subjetividad de los protagonistas en mundos más sutiles: relatos de análisis social, relatos «picarescos»— habría una diferencia de orden mimético, de representación de las dimensiones sociales o ideológicas de lo narrado (23-25), que sutaliza la intriga y la identificación con los personajes. Más allá de tal esquemática clasificación (superpuesta a la de Barthes que distingue entre textos de *plaisir* y de *jouissance*), no parece

alcanzable una definición genérica: la novela puede imitar muchos otros géneros, reescribiéndolos o parasitándolos, igual que absorbe y relativiza sus propias modalidades (27-28). La entropía novelística ha generado ciertos problemas de legitimidad por los placeres que suscita. Se le ha reprochado no pasar de diversión frívola, necesitada de justificaciones: instrucción, moralización, crítica, etc. La descalificación recayó también en sus lectores (jóvenes, incultos, mujeres) y en la lectura en sí misma, como si fuese una actividad asocial (41-44).

La sección titulada «La aventura de leer» (45-74) parte de la lectura como *actividad* que necesita aprendizajes (históricos y hermenéuticos, entre otros): leer es una *cooperación* que exige capacidades de reacción modulables en grado, ritmo y tiempo. La privilegiada por Mortier es la cooperación argumental en el plano de la fábula (no el del «relato»): la constante anticipación de trances sucesivos en función de expectativas que dependen de la competencia del lector. Los «guiones» (*scénarios*, 55) barajados, heterogéneos, se aplican a diversos componentes de la novela, con dos momentos clave, principios y final del relato. Hay placer tanto en la confirmación de expectativas como en su contravención: retrasos del desenlace, relatos sucesivos de acontecimientos simultáneos, etc. Textos más ambiciosos que los de consumo rápido juegan con elementos más sutiles: en *La carnaza*, Zola puede alentar alternativamente dos «guiones» distintos, basados en la especulación económica y el mito de Fedra (59-66). Otra gran satisfacción lectora descansa en la definición de actantes, esto es, la atribución de roles en la acción mediante esquemas ideológicos o morales. Mortier constata la profundidad del placer de *juzar*, más fácil en las ficciones que en la vida, y a veces también difícil en la ficción, si los esquemas actanciales no están estabilizados del todo (Musil). La expectativa de un «final feliz» es una constante, aunque no falten finales «injustos», de «anticuento», cuya propiedad resulta a la vez sorprendente y paradójicamente aceptable (71-73).

La sección II, «Posibilidades de la ficción» (75-110) parte de los objetos imaginarios, «vanidades» que complacen porque descansan y consuelan de lo real. Como otras representaciones no ficcionales (*realia*), las ficciones no siempre se asientan en un conocimiento directo de sus objetos. Por minuciosos que puedan parecer Balzac u otros escritores «realistas», el rasgo esencial de los mundos ficcionales es su naturaleza *incompleta*; es la «incompletitud congénita» (79) de los mundos novelescos lo que los vuelve accesibles, controlables y, por ello, placenteros. Las acciones del lector en estos mundos inventados se analizan según tres planos distintos: un plano analítico superior, atento a la estrategia intencional del autor, correspondiente al «lector crítico» (*lectant*, 80-81); el «lector literario» (*lisant*), felizmente crédulo, acompaña espontáneamente el desenvolvimiento ficcional. Una tercera instancia, el «lector movido» (*lu*), es manipulado en sus emociones más profundas por el texto, como si prolongase las ensoñaciones de infancia, raíz de los placeres novelescos de después. Los tres niveles de lectura interactúan y se completan, excepto en casos extremos, como el de don Quijote, en los que se puede llegar a un «debilitamiento de la consciencia de irrealdad que lleve al corte con el mundo real» (84). Habitualmente, los lectores cuentan con orientaciones inconfundibles: etiquetas genéricas y otras «marcas de ficcionalidad» (Cohn). De ahí que críticos como Lejeune hayan hablado de un «pacto novelesco» paralelo al autobiográfico (86-88).

Hay también en la ficción un componente imitativo, de hechos, personas, tiempos, lugares, no exclusivo de obras «realistas». La imitación constituye desde Aristóteles una fuente de placer cognoscitivo que ha servido de argumento en defensa de lo novelesco. La dosificación de imaginación e imitación es además variable, y va de lo maravilloso a lo documental ficcionalizado, línea reforzada por el naturalismo de Zola, cuyas declaraciones teóricas, por lo demás, no coinciden con su práctica

narrativa (105). La edad del lector parece reforzar el componente ficcional imitativo en detrimento del imaginario-lúdico.

La tercera sección, «Vida de los personajes» (111-150), se centra en los modos de identificación del lector, que debe cooperar con el texto completando su caracterización, incompleta como el mundo en que se desenvuelven. En la ficción importan más pensamientos y acciones que apariencias —solo lectores como don Quijote deducen las acciones de los héroes su apariencia física (117). Pero el grado de legibilidad de los personajes es diverso: a veces los descubrimos poco a poco, o dejamos poco a poco de entenderlos (Proust); hay una progresión, que puede extenderse a la reaparición de caracteres en «series» o «ciclos» novelescos (127).

Somos y no somos el personaje que leemos, e identificarse no es solo estimar o apreciar. La identidad «de situación» proviene de quien da *acceso* al conocimiento, esto es, del narrador. Puede ser un narrador externo con quien identificarse por sus indicaciones, apóstrofes o juicios; pero el narrador también puede borrarse en favor de personajes a los que se dirige la atención —personajes *focalisateurs*, como en Flaubert; si hay varios, con el principal (129-130). Hay luego una solidaridad «afectiva» activada por secretos o sufrimientos que se comunican al lector, en la tradición del «inocente perseguido» (132); así como una simpatía «de adhesión» a valores que el lector piensa compartir con ciertos personajes, adhesión favorecida por el esquematismo de algunas ficciones, aunque sujeta a la evolución del relato, y a veces caprichosa. La identificación depende del juego dinámico (que el paso del tiempo puede modificar) de los factores cognoscitivos, afectivos y estimativos.

Los dos grandes rasgos del héroe novelesco son «el amor y el rechazo a aceptar pasivamente las imposiciones de la sociedad» (144). Las heroínas suelen tener un rol de mediadoras de un ideal amoroso del que son portavoces; el «idealismo» es fuente de seducciones para el lector y le permite establecer analogías con lo real en función de rasgos físicos o morales. Héroes y heroínas se construyen en torno a cualidades típicas no necesariamente objeto de simpatía: comportamientos sociales o claves psicológicas. Tipos que la novela nos permite ver desde dentro, «caricaturas de una enorme lógica», con las que podemos simpatizar sin adherirnos (148-149).

La sección cuarta, titulada «Seducciones diabólicas» (151-196), compara los placeres novelescos «justificados» por razones cognoscitivas con los «pactos con el diablo» de Goethe. El ilusorio poder de Fausto es también para el lector un poder ilusorio, el de un mundo placenteramente cognoscible. La novela abre puertas a regiones geográficas, sociales o psíquicas poco conocidas; pero todo saber así vehiculado debe tener una *función* en el relato. Lo que hace la novela es volver *inteligible* el mundo que se relata, posibilitando viajes imaginarios a espacios (la Venecia de Mann, la Alejandría de Durrell) cuyo sentido último radica en el valor que tienen para quienes los habitan. Pueden ser gratas visiones poéticas, pero también lugares amenazadores, «diabólicos» por ser solo aparentes, o demasiado humanos (175-177). También la vivencia del tiempo cobra sentido en relación con los personajes: no hay lugar para tiempos muertos, y si lo hay es porque no lo son (como las recetas de Pepe Carvalho, 178-179). Muy importante también la dialéctica lúdica del tiempo relatado con el tiempo de la lectura, aunque este venga en buena medida programado por los textos mismos (195).

En la sección 5, «Perspectivas y voces» (197-228), se abordan dos aspectos textuales particularmente destacados. El lector es tolerante respecto de las perspectivas (externa, interna, testimonial) en que se le muestra la acción, aunque suele exigir que al menos una de ellas sea interna. A esta demanda se ha respondido desde la Antigüedad, y señaladamente en la literatura de los dos últimos siglos, con diversos modos que llegan hasta el monólogo joyceano. El gusto actual parece favorecer

los relatos en primera persona, o enfocados hacia una primera persona (los relatos omniscientes «a lo divino», escribe Mortier, sufren de gran descrédito) que, inspirados de la literatura autobiográfica, excluyen la muerte del héroe, favorecen la identificación y alimentan la curiosidad (sobre todo si el narrador goza de alguna celebridad). En realidad, estos relatos superponen dos perspectivas temporales, la del narrador y la del protagonista, ya sabiamente explotadas, desde la picaresca hasta Proust, a veces magistralmente superpuestas, como en Günter Grass. A las perspectivas de la narración se añaden las informaciones trasladadas por las voces de los caracteres, directas o referidas, más la voz armonizadora, dialógica, del narrador, perceptible hasta en sus silencios, por el orden y modo en que presenta lo relatado. Puede también dirigirse abiertamente a los lectores, o modular ideológicamente su discurso. Se detectan pasarelas entre narradores y autores, notablemente ideológicas, pero también características (narradores novelescos presentados como «escritores»; superposición que acentúa la figura del narrador).

En su conclusión (229-240), Mortier plantea una sugerente comparación técnica de los placeres procurados por la novela con los de sus competidores, cine y teatro, aunque la mecánica receptiva de la anticipación sea equivalente para todos ellos, y las dinámicas de lectura equivalentes en lo esencial. Aprecia en la novela mayor variabilidad respecto del cine (por razones de coste), unos márgenes de actuación más amplios (digresiones, regresos en el tiempo, acciones añadidas, pistas falsas o desarrollos capciosos) y, sobre todo, una muy sutil dosificación de imitación e imaginariadad, en la que no se interpone ya la figura corporal de los actores. Parecen específicas de la lectura novelesca la «idealización» de los caracteres, más allá de su apariencia física y, sobre todo, la polifonía novelesca, inimitable en cine o en teatro (240). Puede por último destacarse, de este trabajo de Daniel Mortier, la sabia (y concisa) articulación de un vasto saber crítico con una dilatada experiencia lectiva personal, atenta a muchas literaturas, que disimula con modestia su precisión y su profundidad en beneficio, finalmente, de todo tipo de lectores.

Miguel A. OLMOS

Université de Rouen Normandie / ERIAC (EA 4705)

lmiguel.olmos@univ-rouen.fr