

Sujeto y realidad *objetual*: Alain Robbe-Grillet

Ricardo García Murillo. Universidad de Granada

La disputa sobre el humanismo, que en los inicios de la segunda mitad del siglo XX agitó las ciencias sociales y alcanzó de lleno a la antropología filosófica, adoptó, en las letras francesas, la forma de un encendido debate acerca de las nuevas voces de la narrativa (aglutinadas bajo el sintagma *nouveau roman*) y de su resonancia en la crítica literaria (*nouvelle critique*). Sobre las primeras novelas (o anti-novelas) de Alain Robbe-Grillet llovían –con el equívoco consentimiento del autor– proclamas teñidas de anti-humanismo, como, por otro lado, era ya tradición en las vanguardias artísticas precedentes. En pie de guerra contra los cánones de la novelística decimonónica, estas obras se empaparon con el eslogan, muy publicitado dentro del ubicuo territorio del estructuralismo, de la *disolución del sujeto*. Y es que, al estar abrigadas por una poética – los propios autores del *nouveau roman* la habían puesto en circulación– que atacaba de lleno al humanismo literario, estas novelas se convirtieron en un blanco fácil para la acusación lanzada con frecuencia contra todo lo que exhalara efluvios estructuralistas: *la muerte del hombre*.

Centrándonos en *La Celosía* (*La Jalousie*), podemos reconstruir –aunque de forma necesariamente somera– los procedimientos literarios que hicieron de Alain Robbe-Grillet –quizás a su pesar– un referente antológico de la atmósfera anti-humanista, poco respirable para la antropología filosófica del momento, que gravitaba sobre la Francia de los cincuenta y los sesenta. Esta breve reconstrucción participa del proyecto, más general y ambicioso, de revisar la pertinencia y exactitud de alguno lugares comunes a los que han recurrido tanto literatos como críticos y teóricos involucrados, de forma más o menos directa, en el debate sobre el humanismo que agitó, dentro y fuera de las fronteras de Francia, las ciencias sociales. Un debate que, dicho sea de paso, fue necesariamente pluridisciplinar, pues, como se recordará, en aquel momento las fronteras de los saberes humanísticos se hacían extremadamente permeables ante la recurrencia de ciertos conceptos e ideas.

Antes de dirigir nuestra atención a esta novela es preciso que repasemos algunas de las notas con las que se trató de perfilar, por parte de la crítica y del propio autor a través de textos teóricos paralelos a su narrativa, la construcción de un proyecto literario del que *La Celosía* constituye un momento de madurez. Este proyecto, que abarca las tres primeras novelas publicadas por Robbe-Grillet, discurre por un circuito de diversas interrogantes: a la pregunta (poética) de “¿cómo escribir?” –inseparable de esta otra: “¿por qué escribir?” –, es decir, a la *responsabilidad de la forma*, corresponde una búsqueda estilística, una investigación de los procedimientos literarios sobre la que se reflejan dos cuestiones (estéticas) que se vinculan entre sí: el problema del sentido y el acceso de la literatura a lo real. Por fin, y como final del recorrido, el replanteamiento de los mecanismos semiológicos del realismo literario a que mueve esta problemática estética conlleva la inquietud, de calado antropológico, por el hombre en su relación

con el mundo que habita. Si se quiere, y para cerrar completamente el circuito, la contienda que Robbe-Grillet —del que no se puede decir que sea humilde en sus pretensiones— emprende contra el humanismo literario obliga a crear un nuevo arte escrito, hace preciso escribir de una nueva manera. Y es que, para Robbe-Grillet, inventar una nueva literatura es inventar un nuevo hombre o, mejor, inventar de nuevo al hombre. Valga como muestra de esta conjugación de propósitos el siguiente título de uno de sus artículos teóricos: “A novela nueva, hombre nuevo”¹.

Todas estas preguntas (las cuales no sólo no conocen respuesta, sino que, además, se desconocen a sí mismas²) orbitan en torno a esta otra, mucho más precisa y cercana a *La Celosía*: “las cosas ¿son inductoras de sentido, o son, por el contrario, “opacas”? ¿Puede y debe el escritor describir un objeto sin remitirlo a ninguna trascendencia humana?”³. La contienda que Robbe-Grillet emprende, tanto con sus novelas como con ayuda de su arsenal teórico, contra la literatura decimonónica y, en general, toda la que, según él, presente visos de humanismo decadente⁴, tiene como punto de partida el problema del objeto literario. Los objetos balzaquianos eran tranquilizadores porque “perteneían a un mundo cuyo dueño y señor era el hombre”, guardaban una constante identidad con él, eran de su propiedad: “un simple chaleco era ya un carácter y una posición social a un tiempo”⁵. La novela realista trazaba relaciones de analogía entre las cosas y el hombre, analogías tras las cuales se agazapaba, según Robbe-Grillet⁶, la idea de una comunión entre el mundo y el ser humano, o bien, dicho de otro modo, la visión de una realidad domesticada, es decir: “la imagen de un universo estable, coherente, continuo, unívoco, perfectamente descifrable”⁷, la creencia, en definitiva, de que: “El mundo es el hombre”⁸. Aquella narrativa contaminaba el mundo con el espíritu, se consagraba a la tarea de darle sentido, de generar significados (psicológicos, sociales, funcionales) bajo los cuales las cosas quedaban finalmente enterradas, relegadas a actuar como “el reflejo del alma del protagonista, la imagen de su tormento, la sombra de sus deseos”⁹. El escritor empleaba la palabra como una trampa con la que encerrar el universo (como un barco en el interior de una botella) y entregarlo, domeñado de tal manera, a la sociedad¹⁰. Un instrumento idóneo para esta tarea de aprehensión lo constituía el adjetivo global y único, pues trataba de reunir, en un vocablo, toda el alma oculta de las cosas¹¹. El objeto clásico quedaba así hinchado de una oscura interioridad que escrutara poéticamente, y, como afirma Robbe-Grillet, la idea de una interioridad —o bien “los viejos mitos de la profundidad”— conduce irrevocablemente a la de trascendencia¹².

¹ A. Robbe-Grillet. “A novela nueva, hombre nuevo” (1961). En *Por una novela nueva* (1963). Barcelona: Seix Barral, D. L., 1973.

² A. Robbe-Grillet. “De qué sirven las teorías” (1955). En *Por una novela nueva*, p. 16.

³ R. Barthes. “¿Resumen de Robbe-Grillet?” (1962). En *Ensayos críticos* (1964). Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 238.

⁴ El realismo socialista y todo tipo de literatura comprometida están incluidos; también lo está el existencialismo, aunque de un modo algo particular.

⁵ A. Robbe-Grillet. “A novela nueva, hombre nuevo”, pp. 156-7.

⁶ A. Robbe-Grillet. “Naturaleza, humanismo, tragedia” (1958). En *Por una novela nueva* (1963), p. 65.

⁷ A. Robbe-Grillet. “A propósito de unas nociones caducas” (1957b). En *Por una novela nueva* (1963), p. 42.

⁸ A. Robbe-Grillet. “Naturaleza, humanismo, tragedia”, p. 64.

⁹ A. Robbe-Grillet. “Un camino para la novela futura” (1956). En *Por una novela nueva* (1963), pp. 26-9.

¹⁰ A. Robbe-Grillet. “Un camino para la novela futura”, p. 30.

¹¹ A. Robbe-Grillet. “Un camino para la novela futura”, p. 30.

¹² A. Robbe-Grillet. “Naturaleza, humanismo, tragedia”, p. 70.

Así pues, Robbe-Grillet se propone con su literatura asesinar al objeto clásico¹³, pero ¿mata con ello también al hombre del que este objeto es reflejo? El crimen contra el objeto balzaquiano, que impera, según Robbe-Grillet, en buena parte de la literatura posterior, se perpetra mediante una nueva forma de écfrasis basada en la profusa utilización de la vista. El objeto se convierte en una mera “resistencia óptica” carente de profundidad; su función y su substancia quedan absorbidas por su naturaleza óptica, y todos sus atributos son sacrificados a una existencia superficial¹⁴. Esta mirada, de una minuciosidad topográfica, purifica a los objetos de posibles significaciones y de todo patetismo humano¹⁵: la única calificación que reciben de este aparato descriptivo es espacial, situacional¹⁶. Con esta dolorosa ruptura de la solidaridad entre el hombre y los objetos¹⁷, no sólo se hace a éstos independientes, sino que se también libera a aquél. Así pues, en una línea muy cercana al formalismo ruso, Robbe-Grillet propone la novelística como una forma de des-condicionar de la visión del lector, como una cura contra la esclerosis de la sensibilidad provocada por el realismo literario, el cual nos desmenuza la realidad erosionando sus duras aristas para hacérsola más cálida y cercana: “A cada instante, retazos de cultura (psicología, moral, metafísica, etc.), vienen a añadirse a las cosas, confiriéndoles un aspecto menos extraño, más comprensible, más tranquilizador”¹⁸. “Ahora bien, el mundo no es ni significativo ni absurdo. Es, sencillamente”, añade Robbe-Grillet en tono desenfadadamente ontológico. Por ello, la descripciones de Robbe-Grillet, ése es su propósito, nos presentan los objetos en su “altiva obstinación a sólo estar ahí”, en “su vocación de existentes puros”¹⁹.

Pero la campaña de Robbe-Grillet contra la novela burguesa no se agota en el problema del objeto literario, sino que se extiende también a los otros dos pilares de la narrativa decimonónica: el personaje y la fábula o anécdota. Dado que no podemos detenernos en estos otros dos frentes de su contienda, nos contentaremos con recordar que Robbe-Grillet encontró en estos elementos, al igual que en el objeto clásico, el sello de la “civilización del alma”²⁰, y, por tanto, llevó a cabo su reforma. “La novela de personajes pertenece con mucho al pasado, caracteriza una época: la que marca el apogeo del individuo”, afirma tajantemente Robbe-Grillet, y expone a continuación la lejanía que presenta esa época con respecto a la nuestra (si la antigua era del individuo, la actual es “la del número de matrícula”): “El culto exclusivo de “lo humano” ha dado paso a una toma de conciencia más amplia, menos

¹³ R. Barthes. “Literatura objetiva” (1954). En *Ensayos críticos*. p. 39.

¹⁴ R. Barthes. “Literatura objetiva”, pp. 37-9.

¹⁵ El sentido —como afirma Cioran en referencia a la nueva novelística— comienza a estar pasado de moda. E. M. Cioran. “Más allá de la novela”. 1956. En *La tentación de existir*. Madrid: Taurus, 1979. p. 126.

¹⁶ J. A. Gabriel y Galán. “Los espejos de Alain Robbe-Grillet”. En *Revista de Occidente*, n.º 24, XXIV (segunda época), Madrid, 1969. p. 363; “No hay una escuela Robbe-Grillet” (1958). En *Ensayos críticos* (1964). p. 122.

¹⁷ R. Barthes. “No hay una escuela Robbe-Grillet” (1958). En *Ensayos críticos* (1964). p. 122.

¹⁸ A. Robbe-Grillet. “Un camino para la novela futura” (1956). En *Por una novela nueva* (1963). P. 24.

¹⁹ R. Barthes. “Literatura literal” (1955). En *Ensayos críticos* (1964). pp. 80-1.

²⁰ A propósito de este particular, Barthes recuerda un experimento etnológico llevado a cabo por Ombredane consistente en proyectar una película documental a negros congoleños y a estudiantes belgas: “los primeros hacen de ella un resumen puramente descriptivo, preciso y concreto, sin ninguna fabulación; los segundos, por el contrario, delatan una gran indigencia visual; recuerdan mal los detalles, imaginan una historia, buscan efectos literarios, tratan de descubrir estados afectivos.” La fábula, por tanto, es un producto típico de las “civilizaciones del alma” (R. Barthes, “Literatura literal”. p. 79).

antropocentrista”²¹. Si los personajes de sus novelas se desdibujan, la trama argumental, por su parte, sufre un retroceso, “se adelgaza, se aniquila bajo el peso de los objetos”²². Por tanto: “hay una recurrencia fatal de la insignificancia de las cosas a la insignificancia de las situaciones y de los hombres”²³. Así pues, “blanqueada” la trama y descarnados los personajes para que cedan su protagonismo a los puros entes superficiales en que se han convertido los objetos, la lectura de Robbe-Grillet se hace *mate* y homogénea, en oposición a la lectura de la novela tradicional, fundada secularmente en una experiencia de la interioridad, en un “goce del abismo”²⁴.

La crítica no tardó en aplicar el rótulo de “objetivismo” a estas primeras novelas de Alain Robbe-Grillet, buscando con ello (se trata de otra fórmula más, que hay que sumar a algunas otras: “*nouveau roman*”, “*École du regard*”, “*École de Minuit*”) aglutinar como vanguardia bien delimitable a varios autores en cuyas novelas se otorgaba un tratamiento —esto se decía con el fin de justificar la clasificación— preponderante a los objetos, de ahí que se llamase “objetiva” a esta literatura. Pero, además, alguna voz subida de tono justificó la pertinencia del término “objetivismo” apelando a la supuesta objetividad narrativa que implicaba el aislamiento narrativo de los objetos con respecto al componente humano de una narración (los personajes y la intervención del autor). Este razonamiento, incómodo para Robbe-Grillet²⁵, allanaba el terreno para marcar sus novelas con el estigma del anti-humanismo; el crimen de Robbe-Grillet sería, entonces, doble: junto al cadáver del objeto balzaquiano se encontraría también el del hombre. La controversia, que el propio Robbe-Grillet azuzó, muy enojado por esta acusación²⁶, hace confuso el uso de este término para referirnos al mundo de *La Celosía*, a la vez que acrecienta la necesidad de revisar esta novela con el fin de aclarar el lugar que en ella ocupa el hombre, el sujeto, en relación con el objeto²⁷.

Partiendo de la interrogante que hemos considerado central en el proyecto literario de Robbe-Grillet, es decir, la pregunta por el sentido de los objetos, puede llegarse —y, de hecho, la crítica ha discurrido por tal bifurcación— a lecturas de *La Celosía* divergentes e incluso simétricamente inversas: en esta novela se puede encontrar tanto un Robbe-Grillet “cosista” (en correspondencia con la visión que hasta ahora hemos considerado de su poética), como uno “humanista”²⁸. El primero (en sentido clasificatorio y no cronológico) es el artífice de un mundo opaco, provisto sólo de superficie, del que toda trascendencia humana se ha retirado para legar su privilegio narrativo a los objetos: una realidad, en suma, desprovista de sentido (pero no absurda, pues el absurdo es ya un sentido), una realidad *objetual*. El otro Robbe-Grillet practica, por el contrario, una forma alambicada de humanismo en la que el sujeto se hace presente (y protagonista) a través de su propia ausencia. La novela se presta a esta doble lectura. Sin embargo, ambas interpretaciones atienden, por lo general, a los

²¹ A. Robbe-Grillet. “A propósito de unas nociones caducas”. pp. 38-9.

²² R. Barthes. “Literatura literal”. p. 79.

²³ R. Barthes. “¿Resumen de Robbe-Grillet?”. p. 240.

²⁴ R. Barthes. “Literatura objetiva”. pp. 46-7; “Literatura literal”. pp. 77 y 79 y “¿Resumen de Robbe-Grillet?”. p. 240.

²⁵ A. Robbe-Grillet. “A novela nueva, hombre nuevo”. p. 154.

²⁶ A. Robbe-Grillet. “A novela nueva, hombre nuevo”, pp. 153-4.

²⁷ Nos hemos visto obligados a optar por el feo neologismo de “objetual” para el título de este texto, en lugar del controvertido término “objetivo”.

²⁸ R. Barthes. “¿Resumen de Robbe-Grillet?”.

mismos elementos del texto (los omnipresentes objetos, la técnica descriptiva, la aparente ausencia de un protagonista humano y el tratamiento proporcionado al tiempo), pero cada una les otorga una función diversa. Por ello, nos será necesario repasar brevemente las notas características de *La Celosía*.

La novela presenta ante el lector una mirada (en sentido amplio, no estrictamente óptico) que parece partir del propio narrador: sólo se describe lo que él ve u oye. Estamos en su lugar, no lo vemos, igual que no es posible ver el ojo con el que uno mira. Sin embargo su presencia se nos hace patente mediante las limitaciones de sus sentidos y el contacto que tiene con las cosas. Ahora bien, de su conciencia no nos llegan más que escasas conjeturas sobre lo que percibe: cualquier forma de volición está ausente o se nos oculta, del mismo modo que se nos priva de la biografía tanto del propio narrador como de su esposa o de Franck, vecino (y supuesto amante de la esposa), el único de quien conocemos el nombre. La del narrador es una mirada *geométrica*: percibe con minuciosidad imágenes –sobre todo imágenes, pero también sonidos o ideas– tomándolas como diagramas para atender especialmente a la disposición de los elementos que componen su estructura y a las variaciones que en tal disposición se dan. Esta mirada estructurante se preocupa especialmente por captar las permutaciones que sufre el objeto de su visión, esto es, las variaciones en el orden o disposición de los elementos que lo componen.

Los objetos no son los únicos en sufrir estas modificaciones; también se dan permutaciones, a mayor escala, en la composición global de la novela. Las nueve partes que componen *La Celosía* contienen una colección de motivos que se repiten incesantemente, aunque –esto es lo importante– con ligeras variaciones. Tales motivos, fijados con igual obstinación tanto si se trata de un movimiento de la esposa hacia su presunto amante como si consiste en un desconchón de la pared, se suceden unos a otros con un frágil, casi inexistente, vínculo de analogía, una conexión muy superficial: se diría que su encadenamiento (repetido con distinto orden en cada parte de la novela) es inmotivado. Con un procedimiento que recuerda a los pioneros de la novelística moderna (Virginia Woolf o Marcel Proust), objetos presentes parecen conducir a otros sólo existentes en la memoria; sin embargo, todos son relatados en riguroso presente de indicativo, tiempo verbal del que se ha dicho que es el propio del *nouveau roman*²⁹.

El orden en el que se disponen los nueve segmentos de la novela, unido al orden en el interior de cada una de estas partes, dinamita lo que Robbe-Grillet llama “el tiempo de los relojes”³⁰ e instituye otro tiempo, un tiempo que no puede captarse por su duración, sino tan sólo por sus efectos: “desencajar” al espacio, modificar la situación de los constituyentes de un objeto. Este tiempo insólito carece de finalidad, no tiene destino –no es teleológico, como el de la novelística tradicional–, es un tiempo *para nada*, es, como afirma Barthes (aunque en referencia a la primera de las novelas de nuestro autor), “el movimiento menos el tiempo”³¹.

²⁹ M. Beaujour. “Francia: la novela de la novela”. En P. C. Kurz et al. *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama, 1968. p. 90.

³⁰ A. Robbe-Grillet. “A novela nueva, hombre nuevo”. p. 155.

³¹ R. Barthes. “Literatura objetiva”. pp. 43-5.

La cronología de los hechos se diluye, pues, en una mecánica de repetición, de obstinado retorno en el que, sin embargo, cada pieza nunca llega a ocupar exactamente el mismo lugar. En su movimiento circular, las distintas escenas acceden al presente narrativo una y otra vez, pero nunca del mismo modo. En cada reiteración se incluyen matices inexistentes en sus apariciones previas, se revelan notas minúsculas que antes habían permanecido ocultas, y se pierden otros detalles presentes en las descripciones anteriores. Este mecanismo de presencia-ausencia se asemeja, como es fácil observar, al de una celosía. A través de este tipo de persianas, la visión queda seccionada, fraccionada en bandas que alternativamente muestran y ocultan. El dispositivo de la celosía permite, además, variar la inclinación de sus listones para aumentar o disminuir el campo de visión. Según las distintas posiciones que le demos el objeto —y esto es lo que nos incumbe— se nos revela en diferentes secciones. A cada vuelta que efectúa la noria de secuencias éstas se nos muestran con añadidos y carencias. La información perceptiva que de una situación se nos da varía en su composición, unos datos aparecen y otros desaparecen o modifican su lugar: las permutaciones rigen la línea narrativa, el esquema de la novela³².

Hay, entonces, cierto esquema, pero ¿y la fábula? Si nos atenemos a una primera interpretación de esta novela, entonces comprobamos que los anteriores procedimientos literarios hacen derivar la novela hacia el “grado 0” de la anécdota mediante el bloqueo de la producción significativa. Es decir, la des-significación de los acontecimientos (que ya no serían tales), de las situaciones, de los gestos, fagocita también la tentativa de buscar un tema, una historia, un relato. Para los críticos que han interpretado *La Celosía* en este sentido, ha resultado muy socorrido el símil de una cámara cinematográfica con el fin de explicar la función que desempeña la mirada del narrador: las imágenes se suceden sin ninguna intervención de quien filma; carecen de sentido, captan *objetivamente* lo que pasa por delante de su lente. Así lo muestra la mordaz caricatura que Ernesto Sábato hace tanto de la novela como de los propósitos de su autor³³.

Desde la perspectiva opuesta, cabe concebir estos procedimientos como un delicado *trabajo del sentido*, que no lo suprime, sino que lo emplaza en un estrecho límite. Siguiendo esta línea de interpretación, la anulación de todo proceso de significación tendría un carácter tendencial, no absoluto, y la anécdota estaría atrapada

³² Este mecanismo de permutaciones aparece reflejado, así puede interpretarse, en uno de los motivos recurrentes de la narración, como si se tratase de un símil metaliterario (como los que también emplea en su anterior novela (P. Martínez. “Introducción a *El mirón*”). En A. Robbe-Grillet (1953). *El mirón*. Madrid: Cátedra, 1987) que describe la lógica que la propia novela sigue en diversos aspectos. El tono de voz con el que un indígena canta una canción es descrito en los cambios de modulación que sufre, en la evolución que sigue. El narrador repara en la desconcertante lógica a la que las notas y temas del canto responden, cuyas inesperadas interrupciones, repeticiones o continuaciones hacen difícil percibir el conjunto como una misma pieza musical. Merece la pena reproducir un fragmento de la descripción para compararlo con lo anotado acerca de las permutaciones: “Sin duda sigue siendo el mismo poema que continúa. Si de vez en cuando los temas se apagan, es para volver más tarde, más firmes y aproximadamente idénticos. Sin embargo, esas repeticiones, esas íntimas variantes, esos cortes y esas vueltas hacia atrás pueden dar lugar a modificaciones que, aunque apenas sean sensibles, a la larga conducen muy lejos del punto de partida” (Robbe-Grillet, *La Celosía*. Barcelona: Seix Barral, 1965. p. 85. (edición francesa: *La Jalousie*, París: Éditions de Minuit, 1957).

³³ E. Sábato. “Las pretensiones de Robbe-Grillet”. En *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968 (Hay una versión distinta en *El escritor y sus fantasmas* (1963). Buenos Aires: Aguilar Argentina, 1971).

en un *movimiento detenido* hacia su propia abolición. Así lo percibe Barthes, quien además considera, en la época de sus *Ensayos críticos*, que esta forma de decepcionar el sentido constituye nada menos que el ser mismo de la literatura³⁴. Apoyándonos en esta concepción de los sistemas semiológicos deceptivos³⁵, podemos aventurar que el lector de *La Celosía* se ve involucrado en la propia construcción de la novela. El relato, por tanto, tiene una existencia potencial, no efectiva; se hará presente en la medida en que el lector trabaje o no sobre su elaboración. Un lector cándido verá sólo plantaciones de plataneros; una mente calenturienta será presa de una atroz promiscuidad imaginativa. El inmenso punto ciego que palpita en el centro de la narración es, entonces, rellenado por el lector, quien completa lo que falta, elige posibilidades, imagina hechos, es obligado a desempeñar la incómoda tarea de la sospecha: el lector se convierte, en definitiva, en el celoso.

Del mismo modo en que, siguiendo esta interpretación de *La Celosía*, es posible rastrear la huella del relato en cada objeto y en cada recurrencia —así lo hace, con suma minuciosidad, Bruce Morrisette—, también puede recuperarse la humanidad del narrador. Si el vacío del narrador está limitado por todo lo que *no es él*, por todos los objetos de los que tenemos una visión precisa, entonces estos mismos objetos están trazando con claridad ante nosotros los límites en los que se contiene esta ausencia, es decir, dibujan el perfil de su nada: su ausencia es, por tanto, una fuerte presencia, anónima, dice Blanchot³⁶, pero, sin duda, humana, puede añadirse. El sujeto ocupa, según esta lectura, el centro del mundo *objetual*, lo cual obliga a sustituir el rótulo de objetivismo literario por el de un *subjetivismo imperativo*³⁷.

Ante estas dos lecturas divergentes, una “cosista” que abre paso al problemático calificativo de *objetivismo*, y otra que devuelve al sujeto el centro de la narración y posibilita de búsqueda de una anécdota³⁸, ante esta doble interpretación, decíamos, *La Celosía* se muestra, sin embargo, escurridiza. Y se escapa precisamente por su ambiguo tejido, por su capacidad para dejar el sentido *en suspenso* mediante una pregunta a la que, si le restamos toda posibilidad de respuesta, revela —según Barthes— una dimensión constitutiva de la literatura: “¿Qué es lo que significan las cosas, qué es lo que significa el mundo?”³⁹. Manteniéndose en este estrecho límite entre el sentido y su anulación, esta novela forma parte del pensamiento o de la poética del “*homo significans*”, preocupado por “saber cómo el sentido es posible, a qué precio y según qué vías” antes que por encontrar significados ya plenos⁴⁰. Esta indagación de las formas pliega el lenguaje sobre sí mismo, hace de *La Celosía* una obra “ensimismada”⁴¹, “anti-

³⁴ R. Barthes. *Ensayos críticos* (1964). p. 240.

³⁵ R. Barthes. *Ensayos críticos* (1964).

³⁶ M. Blanchot. *Le livre à venir*. Éditions Gallimard, 1959. p. 241.

³⁷ J. A. Gabriel y Galán. “Los espejos de Alain Robbe-Grillet”. p. 364.

³⁸ Ambas interpretaciones de *La Celosía* pueden, ignorando ciertos obstáculos, reconciliarse, o al menos articularse, llegando a la hipótesis de que la operación cognoscitiva que Robbe-Grillet pone en marcha con esta novela quizás no consista en subjetivar, ni tampoco en poner en práctica una forma sencilla de objetivismo, sino que puede tratarse más bien de objetivar al estilo kantiano, es decir, de objetivar subjetivando: los objetos que aparecen en su soledad existencial se nos presentan por medio de una mirada que parte de un sujeto; de un sujeto que, no obstante, se hace presente tan sólo a través de su propia mirada.

³⁹ R. Barthes. “¿Resumen de Robbe-Grillet?”. p. 243.

⁴⁰ R. Barthes. “La actividad estructuralista”. En *Ensayos críticos* (1964). p. 261.

⁴¹ X. Rubert de Ventós. *El arte ensimismado*. Barcelona: Península (Nexos), 1993. pp. 71-6.

representativa⁴² o “formal”⁴³, pero, por esto mismo –y paradójicamente– recupera el contacto con el mundo. “Lo real no es realista” –afirma Robbe-Grillet⁴⁴; es decir, la invención lingüística de *una* realidad tiene más competencia para llevarnos ante las cosas que la verosimilitud de la novela realista; y, dado que la creación lingüísticamente mediada es una forma de producción semiológica, entonces se explica que la nueva relación cognoscitiva del hombre con el mundo –el nuevo realismo que propugna nuestro autor– tenga como punto de partida la *responsabilidad de la forma*, y pase obligadamente por la tarea de esclarecer la capacidad (o necesidad) humana de generar sentido.

Ricardo García Murillo
Sierra del CO 16, B-2, 2º G
29016 Málaga
donfelixdemontemar@hotmail.com

⁴² P. Martínez. “Introducción a *El mirón*”. pp. 30-3.

⁴³ A: Robbe-Grillet. “A propósito de unas nociones caducas”. pp. 52-7; R. Barthes. “Literatura literal”. p. 84 y P. Martínez. “Introducción a *El mirón*”. pp. 27-30.

⁴⁴ J. Casado. “Lo real no es realista: entrevista con Alain Robbe-Grillet”. En *Quimera*, n° 58, 1986.