



1
20j

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

La triple función del lector en
Le voyeur
de Alain Robbe-Grillet



T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS

FRANCESAS

P R E S E N T A

MARIA HILDA BECERRIL CASTRO

JUN. 20 1991

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1991



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

INTRODUCCION.....	5
CAPITULO I EL DESAFIO A LA TRADICION	
1.1 Los personajes.....	13
1.2 La intriga.....	14
1.3 Un nuevo realismo.....	15
CAPITULO II COMO PUEDE EL LECTOR LLEGAR A CONVERTIRSE EN PERSONAJE	
II.1 Narrador y narratario.....	19
II.1.1 El narrador en <i>Le voyeur</i> : La Distancia. La Perspectiva.....	20
II.1.2 El narratario en <i>Le voyeur</i> : Rasgos distintivos. Los indicios del narratario. Clasificación de los narratarios. El narratario como <i>voyeur</i>	25
CAPITULO III EL LECTOR COMO CONSTRUCTOR	
III.1 Alteración temporal en <i>Le voyeur</i>	39
III.2 Los generadores como elementos de construcción del texto.....	41
III.3 La <i>mise en abyme</i>	44
III.4 Las repeticiones.....	48
CAPITULO IV EL NARRATARIO COMO FILTRO DEL LECTOR	
IV.1 La noción de filtro.....	51
IV.2 Descripción e historia.....	53
IV.3 Objetos y realidad.....	53
CONCLUSIONES.....	56
CITAS DE <i>LE VOYEUR</i> TRADUCIDAS AL ESPAÑOL.....	62
BIBLIOGRAFIA.....	67

INTRODUCCION

Cuando a mediados de los años cincuenta se empezaron a publicar en Francia algunos libros en cuya portada aparecía la indicación "novela", pocos imaginaron el revuelo que esto habría de provocar entre los estudiosos del tema. En cada página y en cada línea se buscaba la justificación a tal señalamiento, y se alzaron las voces al ver que dichas obras no se parecían en nada o en casi nada a la idea de novela que generalmente se tenía.

Como por encantamiento los personajes se desvanecían, el tiempo se distorsionaba, la anécdota se perdía de una página a otra o, lo que era peor, de una frase a otra. Dentro de la ofuscación, pronto se profirió la palabra "nueva" y de ahí se pasó a "Nueva Novela" y el adjetivo cobró más bien un matiz negativo.

Por "Nueva" se entendía, en efecto, un intento o aspiración de hacer una novela. Los autores eran aprendices de novelistas, innovadores o revolucionarios en el mejor de los casos. Se olvidaba que Rabelais fue innovador, que lo fueron también Balzac, Stendhal, Flaubert y Proust, etc. Sin embargo, los argumentos que se esgrimían eran de peso: ¿Una novela sin personajes perfectamente caracterizados?, ¿sin un orden lineal de los hechos? Pero sobre todo esa aburrida insistencia en las descripciones, esa detallada aglomeración de formas, la palpable topografía de los objetos. Esa "Nueva Novela" de laboratorio parecía destinada a un frívolo y restringido auditorio de experimentadores.

A más de un cuarto de siglo del surgimiento de esta novela, leer un libro de Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, o Michel Butor, es una experiencia por demás interesante. Como generación somos contemporá-

neos de dicha escritura; con ella nos identifica un tiempo, un mundo, una realidad. Por otro lado, no somos ajenos a la tradición novelesca anterior. Fue la conciencia de esta identificación la que me llevó quizá a definir el tema de este breve estudio; decisión difícil en virtud de lo vasto de la bibliografía y de lo inusitado de dicha elección.

Un primer acercamiento a la "Nueva Novela" me causó, he de confesarlo, el tedio que debió de provocar a sus primeros lectores. De la apatía se despertó en mí una curiosidad, un deseo de desentrañar un orden dentro del caos. Fue en particular una obra la que transformó mi inicial desdén en un gran interés; con *Le voyeur* de Alain Robbe-Grillet descubrí en una "nueva novela" el placer por el texto mismo.

Esta novela, en principio, me pareció un enigma; todas esas visiones anticipadas y la recreación de un tiempo que no correspondía sino a un tiempo mental, me hacían participar activamente en la lectura. Es cierto que había nuevas técnicas pero también una trama, una tensión narrativa y páginas de una simpleza tan sorprendente como la belleza que de ellas se desprendía. Era la conjugación del deseo innovador y de las expectativas del lector; a mi parecer, esta obra justificaba perfectamente ese nuevo tipo de escritura.

A partir de *Le voyeur* mis posteriores lecturas fueron más completas. Me percaté de que la "Nueva Novela" pone en juego un aprendizaje, es una proposición de lectura.

* * *

En efecto, concebido más que nunca dentro de un proceso enunciativo, el discurso en la "Nueva Novela" privilegia la relación con el lector y su participación en la obra misma. El carácter innovador en la novela moderna y, en el caso particular, en el *Nouveau Roman*, consiste en el hecho de incluir al lector como elemento mismo de la organización novelesca. Superando el plano del contenido, el lector se presenta como estructura misma del plano de la expresión. Su función es mínimamente doble porque participa de la anécdota y a la vez constituye una especie de horizonte frente al narrador.

Este breve estudio aspira a poner de relieve la importancia del lector

en la "Nueva Novela". Para ello se ha elegido un texto de Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, novela que al parecer marca un paso en la preocupación creadora del novelista. En *Le voyeur*, si se me permite la analogía fonética, Robbe-Grillet clama la necesidad de un lector "qui voit d'ailleurs".

* * *

Se ha señalado anteriormente que uno de los rasgos innovadores de la "Nueva Novela" consiste en incluir al lector como elemento mismo de la organización de la novela. Esta característica que, por definición, no se halla ausente de toda obra de ficción, se evidencia en el *Nouveau Roman* como un recurso técnico tan importante como puede serlo la creación de personajes o la estructura de la intriga.

Numerosos textos habían hecho del lector un cómplice, pero su papel, las más de las veces, consistía en permitir la enunciación de cierto tipo de discurso: moral, social, político, satírico, etc. La "Nueva Novela" no limita al lector a ese papel receptivo o mediático, sino que lo hará asumir las dificultades de la escritura.

El interés que la noción de lector ha despertado en los estudios de las dos últimas décadas, ha dado lugar a una especie de tipología dentro de la cual pueden identificarse diversas funciones.

A fin de simplificar al máximo la terminología, se señalarán a continuación las diferencias entre los distintos tipos de lectores de acuerdo con la caracterización que propone Gérald Prince en su *Introduction a l'étude du narrataire*.

Ante todo, debe distinguirse al *lector real* del *lector virtual*. El primero es aquel que efectivamente tiene el libro en sus manos y se dispone a leerlo, ya sea una obra de ficción, un poema, etcétera. El *lector virtual*, en cambio, es aquel que el autor tiene en mente, con determinadas características, cualidades, deseos y gustos. Aunque pudiera pensarse que son una misma entidad, esto no ocurre así. El *lector real*, como su nombre lo indica, es real. El *lector virtual* es imaginario.

Una segunda oposición lleva a definir tanto al *lector ideal* como al llamado *lector narratario* (como contraparte del narrador). Aquí la dife-

rencia es más sutil, pero de hecho no debe caerse en la confusión; el *lector ideal* es aquel que sería capaz, en potencia, de comprender perfectamente las palabras del texto con todas sus posibles referencias y connotaciones. El *narratario*, en cambio, más que una figura, es una estructura del texto prevista como contrapunto del narrador, un espacio en el que el *lector real* puede insertarse. El *lector narratario* también es llamado *lector implícito*, precisamente porque aun cuando no se mencione expresamente, siempre está en el texto.

Esta clasificación parece pertinente por su claridad y por su aspecto práctico. En el presente trabajo, la designación de *narratario* alternará con la de *lector implícito* para evitar excesivas repeticiones. No obstante, es importante subrayar el hecho de que, por ser una instancia estructural, el espacio del *narratario* permite la relación inmediata con el *lector real*.

* * *

La noción de *lector* en la "Nueva Novela" recubre en realidad una triple instancia discursiva: al aparecer dentro del texto como *lector implícito*, el *narratario* se constituye en personaje, entra en diálogo con el narrador y con los demás personajes. Por otra parte, la estructura misma de la intriga concede al lector real, a través del *narratario*, la posibilidad de construcción que lo identifica con el propio autor; de ahí que la complejidad o el aparente caos en las intrigas de la "Nueva Novela" no obedezcan a un simple capricho de los autores; al presentar este tipo de intrigas no discernibles al primer intento, el escritor provoca al lector obligándolo a asumir la responsabilidad de la escritura. Finalmente, el *lector implícito* opera el nexo con los lectores reales extratextuales; las descripciones detalladas de los objetos, por ejemplo, provocan literalmente un espacio. En dichas descripciones, el *narratario* "permite" la entrada al lector real.

Esta triple función del *lector* dará lugar a una breve reflexión acerca de su desempeño como personaje, como constructor y como filtro en el texto. Precedidos de un capítulo introductorio sobre las innovaciones del *Nouveau Roman*, cada una de estas funciones ocupará un capítulo en el presente estudio.

El enfoque que se ha elegido para este trabajo responde ante todo al deseo de explicar la situación y la importancia del narratario en el texto de la Nueva Novela y, específicamente, en *Le voyeur*. Dado que hasta ahora no existen tratados tan especializados para el estudio del narratario como los hay para el análisis del narrador, no se tomará como base una teoría particular de análisis del discurso.

Se ha optado más bien por adoptar cierto número de textos de apoyo que permiten la explicación de algunas nociones fundamentales para comprender cómo se puede detectar la presencia del narratario. De esta manera, se han elegido algunos textos como apoyo técnico, tales como *Figures III* de Gérard Genette y el estudio de Gérald Prince *Introduction à l'étude du narrataire*, que proporciona valiosas claves para descubrir los "indicios" del narratario y que tiene el mérito de adentrarse verdaderamente en la sistematización de algunos conceptos que antes sólo se esbozaban de modo muy general y en términos abstractos. Además de estos textos básicos, se tomaron algunos conceptos de autores como Tzvetan Todorov y Roland Barthes.

En cuanto al aspecto meramente teórico, no podía eludirse *Pour un nouveau roman* de Alain-Robbe-Grillet y, sobre todo, el trabajo de Dietrich Rall, que con su compilación *En busca del texto, teoría de la recepción literaria* vino a llenar un vacío al hacer accesible la teoría, alemana en su mayor parte, de la recepción del texto.

Resta señalar que las citas teóricas incluidas en el cuerpo del trabajo han sido traducidas directamente del francés a fin de facilitar el seguimiento del estudio, en tanto que las citas que corresponden a la novela se han conservado en el idioma original para no perder algún matiz. La traducción al español de dichas citas aparece al final del trabajo.

CAPITULO I

EL DESAFIO A LA TRADICION

El siglo XX marca la época de las grandes transformaciones en la concepción de la novela. Si bien es cierto que ya desde la última década del siglo XIX se había hablado de una crisis en la novela y que incluso se llegó a predecir su fin, el siglo XX lleva a los escritores a buscar terrenos hasta entonces no explotados.

En un contexto histórico al que dos guerras mundiales marcaron con dramatismo, la novela del siglo XX, dentro de su gran variedad, traducirá una serie de interrogantes acerca del hombre, de la visión del mundo y de la aventura misma de la escritura. La producción novelesca de algunos escritores de la década de los cincuenta asumirá plenamente este nuevo tipo de literatura que se interroga sobre sí misma.

Estos escritores, que tenían como único interés común el rechazo a la concepción tradicional de la novela, se vieron emparentados por una crítica tan severa como hostil que agrupó a estas novelas de "laboratorio" en una supuesta "escuela" a la que dieron el nombre de "Nueva Novela".

Sin embargo, como señala Jacques Bersani en su capítulo sobre "Le Nouveau Roman", la Nueva Novela designa *"más un momento que un movimiento: cinco años en los que aparecen y se imponen nuevos novelistas cuya importancia intuyen, poco más o menos de manera confusa, sus críticos y a los que estos últimos tienden a agrupar bajo una etiqueta común"*.¹

La creación de esta supuesta escuela obedeció también al hecho de que una casa editorial, Les Editions de Minuit, asumiera la publicación

¹ Jacques Bersani et al. *La littérature en France depuis 1945*, p. 577.

de dichas novelas. De esta manera, autores como Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon o Alain Robbe-Grillet que nunca pretendieron concertar sus puntos de vista en una escuela común, pasaron a formar parte, involuntariamente, de la "Escuela de Minuit" o "Nueva Novela".

Aunque estos novelistas señalaron en diversas ocasiones que no pertenecían a una escuela literaria, sus propósitos de innovación en la técnica de la novela los llevaron a coincidir en un punto, la voluntad de romper con las viejas nociones del pasado para abrir el camino a una novela nueva que no sería únicamente la que ellos creaban en ese momento sino toda la novela del futuro. A este respecto Alain Robbe-Grillet sintetiza claramente las aspiraciones de los nuevos escritores:

Si a propósito empleo, en no pocas páginas, el término de *Nueva Novela*, no es para designar una escuela, ni tampoco un grupo definido y constituido de escritores que trabajen en la misma dirección; se trata sólo de una cómoda denominación que engloba a todos aquellos que buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, a todos aquellos que están decididos a inventar la novela, es decir a inventar al hombre.²

Esta voluntad de búsqueda de una estética capaz de dar cuenta de las nuevas necesidades del hombre, de su nueva visión del mundo, explica que los nuevos novelistas rechacen en particular las obsoletas concepciones de personaje, intriga y realismo que definían a la novela tradicional.

Alain Robbe-Grillet, cuyas primeras novelas, *Les gommages* y *Le voyeur*, atrajeron de inmediato la respuesta de la crítica, formuló en una serie de artículos, recopilados más tarde en su libro *Pour un nouveau roman*, las nociones o puntos de partida que definían a la Nueva Novela.

En "Sur quelques notions périmées", ensayo de 1957, Robbe-Grillet desmorona sistemáticamente las ideas hechas acerca del personaje, la historia y el compromiso del escritor, ideas que, como él explica, se nos habían venido imponiendo casi naturalmente:

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p. 9.

Mas estamos tan acostumbrados a oír hablar de "personaje", "atmósfera", "forma" y "contenido", de "mensaje", del "talento de contar" de los "verdaderos novelistas" que tenemos que esforzarnos para desprendernos de esta telaraña y para comprender que representa una idea sobre la novela (idea hecha, que todos admitimos sin discusión, por tanto idea muerta) y en lo absoluto esa supuesta "naturalza" de la novela en la que quisieran hacernos creer.³

Pese a estas constataciones, la Nueva Novela no clama la desaparición de los personajes; no es la novela caótica que muchos han juzgado por su aspecto inhumano, por su falta de coherencia. La Nueva Novela responde simplemente a un nuevo hombre.

I.1 *Los personajes*

Si un sector de la crítica se obstinó en condenar a la Nueva Novela fue principalmente por el escándalo que representaba la "desaparición" del personaje concebido a la manera tradicional. La respuesta de Alain Robbe-Grillet es muy clara a este respecto:

Tener un nombre era sin duda muy importante en la época de la burguesía balzaciana. (...) Significaba algo el tener un rostro en un universo en el que la personalidad representaba a la vez el medio y el fin de cualquier búsqueda.

Nuestro mundo, hoy día, está menos seguro de sí mismo, es más modesto, quizá, porque ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero también más ambicioso porque mira más allá.⁴

De esta manera, la noción de personaje cobra en la Nueva Novela un sentido diferente. Aquel personaje estereotipado, asociado desde hacía tiempo con los protagonistas de la novela de Balzac, que quedaba retratado desde las primeras páginas, que no sólo poseía un nombre sino también gozaba de un contexto social y espacial bien definido, no respondía ya a las experiencias del lector. A este último, consideran los nuevos novelistas, no se le puede ofrecer la facilidad y estabilidad de un mundo que no conoce; el escritor no asume más ese

³ Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, p. 25.

⁴ Alain Robbe-Grillet. *op. cit.*, p. 28.

papel de creador que daba al hombre y al mundo una explicación definitiva.

No debe extrañarnos entonces que los cuestionamientos que el hombre comenzó a plantearse con respecto a su propia existencia hayan provocado una desvalorización del personaje de la novela tradicional. Con Joyce, Kafka o Beckett el personaje había perdido progresivamente sus rasgos definatorios, su nombre se desintegraba hasta convertirse en simple inicial.

En la Nueva Novela, el personaje está más presente que nunca, pero el papel de filtro que desempeña hace que en ocasiones lo perdamos de vista. El personaje de la Nueva Novela es ante todo un espacio que el escritor ha previsto, un espacio en el que el lector encuentra fácil acomodo.

I.2 *La intriga*

La ambición del escritor tradicional que pretendía reproducir el mecanismo del mundo en cada novela y dotarla por tanto de una intriga que el lector podía seguir con facilidad, explica el éxito de esa intriga lineal que predominó en el arte de la novela y que dio lugar a un tipo de estructura de composición cerrada. El lector, en este caso, sabe que a medida que su lectura avanza el esclarecimiento de los hechos está próximo.

Esta forma de composición tradicional responde a una visión del mundo, ordenada y natural, que Robbe-Grillet explica en función de un orden.

El relato, tal como lo conciben nuestros críticos académicos —y numerosos lectores siguiendo su ejemplo— representa un orden. Este orden (...) está vinculado a todo un sistema, racionalista y organizador, cuyo auge corresponde a la toma de poder de la clase burguesa.⁵

Lejos de someterse a este esquema que tendía a presentar un universo estable donde todo era predecible y unívoco, la Nueva Novela emprende

⁵ Alain Robbe-Grillet. *op. cit.*, p. 31.

el camino de la escritura a sabiendas de que ésta no se da como explicación del mundo. La única realidad de la que puede dar cuenta la literatura es la escritura misma. Si bien es cierto que el siglo XIX inaugura una época de tentativas y búsqueda en la técnica del relato, y que la novela con Gide, Proust o Virginia Woolf se había apartado ya de la intriga lineal, también es indudable que la Nueva Novela explotará al máximo todas las posibilidades de construcción del relato.

Anticipaciones, repeticiones, cambios de temporalidad sin transición son sólo algunos de los recursos que la Nueva Novela pone en juego para sacar al lector de su pasividad. La intriga no ofrece ya una sucesión de hechos cronológicos sino que invita al lector a adentrarse en ese universo que escapa a toda temporalidad, en donde recuerdos, fantasmas y sueños pasan a formar parte de una misma realidad sólo traducible como un presente constante, la realidad de la escritura.

1.3 *Un nuevo realismo*

Mucho se ha reprochado a la Nueva Novela su carácter "exageradamente" objetivo, su insistencia en la descripción de los objetos que según algunos críticos da como resultado una visión poco realista porque, entendida a la manera tradicional, la novela debía dar cuenta de una realidad exterior o, en todo caso, representar un mundo verosímil. Ahora bien, en la Nueva Novela, este carácter se ve reemplazado por una "fría" descripción que sobre todo privilegia los objetos.

La respuesta de Robbe-Grillet, en particular, insiste precisamente en la necesidad de desmitificar los objetos, de terminar con la obsesión de la "profundidad". Nuestra tendencia a atribuir a los objetos cualidades humanas, a dotarlos o hacerlos partícipes de nuestro estado de ánimo hace que olvidemos su presencia inmediata, su "*être-là*".

Roland Barthes subraya con claridad la diferencia entre el realismo tradicional y este "nuevo realismo" que la escritura de Alain Robbe-Grillet pone al descubierto:

El realismo tradicional adiciona cualidades en función de un juicio implícito: sus objetos tienen formas, pero también olores, propiedades táctiles,

recuerdos, analogías; en suma, abundan en significaciones; hay mil maneras de percibirlos y nunca impunemente, ya que acarrear un movimiento humano de disgusto o apetito. Frente a este sincretismo sensorial, a la vez anárquico y orientado, Robbe-Grillet impone un orden único de percepción: la vista. Aquí el objeto ya no es un haz de correspondencias, una proliferación de sensaciones y símbolos; es sólo una resistencia óptica.⁶

Privados de toda psicología, de ese "corazón romántico" de antaño, los objetos recuperan esa independencia que el hombre les había quitado; la distancia inaudita de esta separación se percibe como una forma de deshumanización del discurso novelesco. Sin embargo, en este "nuevo realismo", "el hombre está presente en cada página, en cada línea, en cada palabra. Aun cuando encontramos muchos objetos descritos con minucia, siempre, y ante todo, está la mirada que los ve, el pensamiento que los vuelve a ver, la pasión que los deforma".⁷

⁶ Roland Barthes. "Littérature objective" in *Essais critiques*, p. 30.

⁷ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 116.

CAPITULO II

COMO PUEDE EL LECTOR LLEGAR A CONVERTIRSE EN PERSONAJE

El estudio de la presencia del lector en el texto literario ha suscitado no pocas reflexiones. En primer lugar, es necesario distinguir al lector como elemento externo al texto, es decir como aquella persona que tiene en sus manos el libro para emprender la lectura. Se ha convenido en llamarlo *lector real* o extratextual dado que su función no se determina propiamente dentro del relato mismo, sino fuera de él. Aunque su importancia no es secundaria, su estudio no constituye la preocupación fundamental de los enfoques estructurales que centrarán su atención en el llamado *lector implícito o narratario*, como contraparte del narrador.

Este segundo tipo de lector implícito se define por su participación dentro del texto. En la organización discursiva, el circuito comunicativo representado por el narrador y por el mensaje se completa con un tercer elemento, el narratario. De esta manera, podríamos establecer que todo texto literario pone en juego un circuito comunicativo que se desdobra; es decir que al trinomio autor-obra-lector real le corresponde, dentro del texto mismo, el esquema narrador-narración-narratario. Aunque a veces es fácil caer en confusiones identificando al autor con el narrador o al lector con el narratario, es conveniente establecer desde el principio la distancia que los separa.

Cabe señalar que si bien es relativamente sencillo descubrir la presencia del narrador en un texto —ya sea porque explícitamente se representa como tal o porque lo reconocemos descifrando las marcas morfológicas de persona y número—, la situación del narratario o lector implícito resulta menos evidente.

Si observamos un poco los tratados teóricos sobre análisis del discurso, descubriremos con facilidad que existe una amplia bibliografía de estudios que tratan sobre el narrador. Sin embargo, poco se ha hecho o dicho acerca del narratario. En el *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, los autores se limitan a establecer la diferencia entre el lector implícito y los lectores reales:

En cuanto al lector, no debe confundirse con los lectores reales: se trata también de un papel inscrito dentro del texto (...). El lector real acepta o no acepta dicho papel: él lee (o no lee) el libro en el orden que se le ha propuesto, se asocia o no a los juicios de valor implícitos del libro, que se aplican a los personajes o incidentes, etcétera.¹

Así, el carácter implícito del narratario exige un análisis cuidadoso y de orden deductivo, ya que pocas veces se hará mención directa de él en el texto mismo. La presencia "invisible" de este lector no resta interés al estudio de la estructura textual, por el contrario, permite algunas observaciones.

II.1 *Narrador y narratario*

Al definir al narratario como personaje de la novela, se adopta un punto de vista meramente estructural, comunicativo. Lejos de volver a la idea tradicional del personaje, esta concepción evoca el circuito de la comunicación que se actualiza en la lectura de un texto.

En otras palabras, el narratario o lector implícito se actualiza como personaje en el texto mismo, porque a él se dirige un discurso: el del narrador o, en última instancia, el de los diversos narradores que asumen la enunciación a lo largo del relato.

De esta manera, una primera definición describe al lector implícito como elemento sólo discernible por su oposición a ese otro elemento que es el narrador.

Así como el narrador puede intervenir como un personaje más dentro del texto, el narratario en *Le voyeur* puede extender su alcance y permitir

¹ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p.413.

al lector real convertirse en un protagonista activo. Para definir su función será necesario detenerse a examinar el papel del narrador así como la identidad de algunos personajes de la novela y su posible vínculo con el título de la misma.

II.1.1 *El narrador en Le voyeur*

Para llegar a definir los diferentes procedimientos que entran en juego en la narración del texto de *Le voyeur*, parece adecuado tomar como punto de referencia el tratado de Gérard Genette, quien elabora una teoría sobre la noción de *modo* aplicada al discurso literario. Genette llamará *modo* a la "regulación de la información narrativa"² que se da de acuerdo a dos criterios: la *distancia* y la *perspectiva*.

Distancia en Le voyeur

La *distancia*, considera Genette, implica la mayor o menor presencia del narrador, y de entrada subraya la diferencia entre el discurso *mimético* que justamente imita o reproduce y el discurso *diegético* o relato puro. En este último, el narrador asume totalmente la enunciación sin prestar la palabra a alguno de los personajes. En este caso, se dirá que el narrador permanece más distante, mientras que en la *mímesis*, narrador y personaje (s) llegan a una especie de fusión, por ello la *distancia* se reduce.

Aunque la teoría parece no representar problema alguno, la aplicación de estos criterios no debe ser definitiva. En algunos textos *diegéticos* pueden aparecer intercalados pasajes *miméticos* o viceversa.

La noción de *distancia* nos permite reconocer en *Le voyeur*, una narración en tercera persona y aunque podríamos ceder a la tentación de identificar a dicho narrador con Mathias (en tal caso el recurso a la tercera persona podría aspirar quizá a ser más "objetivo"), desde la primera página podemos comprobar que existe un narrador distante que lógicamente no es él:

² Gérard Genette. *Figures III*, p.184.

Légerement à l'écart, en arrière du champ que venait de décrire la fumée, un voyageur restait étranger à cette attente. La sirène ne l'avait pas plus arraché à son absence que ses voisins à leur passion. Debout comme eux, corps et membres rigides, il gardait les yeux au sol.³

No cabe duda que Mathias no traduce aquí sus propias observaciones. Su campo visual se restringe al "suelo" y por lo tanto no podría tener el ángulo de visión que exige la descripción de este pasaje. De esta manera, cabe señalar que el recurso de la tercera persona en la narración no obedece a una tentativa de "objetividad" para mostrarnos a un Mathias más alejado. En realidad existe un narrador diferente a Mathias.

Ahora bien, los pasajes en los que es posible descubrir la distancia que este narrador adopta con respecto al protagonista son, en efecto, muy pocos. Quizá de este hecho proviene la confusión pues en la mayor parte de la novela el texto está focalizado a través de Mathias. Observemos por ejemplo un fragmento de la página 57:

Tou le monde se taisait.
La servante regardait le sol à ses pieds. Le patron regardait la servante.
Mathias voyait le regard du patron. Les trois marins regardaient leurs verres.
Rien ne révélait la pulsation du sang dans les veines, ne fut-ce qu'un tremblement.⁴

En este intercambio visual, como puede apreciarse por las palabras subrayadas, sólo un espectador a distancia es capaz de desenmarañar los hilos de las miradas que van de un personaje a otro. Lejos de ser quien describe la escena, Mathias forma parte del "cuadro"

Es curioso notar que en los dos fragmentos antes citados, el texto se paraliza. En estos momentos de inmovilidad sólo la mirada del narrador es capaz de abarcar el todo, como el espectador de una pintura.

Sin embargo, la presencia de este narrador distante es tan sutil y poco frecuente en *Le voyeur*, que es comprensible la confusión de algunos críticos que atribuyen el discurso a un Mathias en extremo objetivo.

³ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 9.

⁴ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p.57 [el subrayado es mío].

La perspectiva

Con el fin de poder comprender mejor cómo se lleva a cabo el proceso de narración en *Le voyeur*, es necesario recurrir al concepto que Gérard Genette ha designado con el nombre de *perspectiva* y que otros tratadistas designan también como *punto de vista* o *focalización*. La *perspectiva* nos permite saber a través de quién se lleva a cabo la percepción del universo narrado; en otras palabras, responde a la pregunta ¿quién ve?

Partiendo de esta definición, podemos aseverar que la mayor parte de la novela está focalizada a través de Mathias y el narrador en tercera persona sólo se encarga de traducir la *perspectiva* del protagonista. Mathias es quien nos guía a través de la isla; gracias a su visión percibimos el decorado, el mundo donde él se mueve, con todos sus detalles. La focalización no sólo transmite imágenes del mundo exterior sino que se revierte para introducirnos al universo mental del protagonista.

Pese a que la *perspectiva* predominante es la de Mathias, en ocasiones resulta difícil separar a éste (o mejor dicho a su narrador "traductor") del narrador distante, aquel que tiene una perspectiva más amplia que el propio Mathias.

Si bien en el texto aparecerán otras focalizaciones (las de otros personajes como Julien, etc.), las dos más importantes dan lugar a las siguientes técnicas narrativas:

1. El narrador traduce la *perspectiva* de Mathias. Patrón general en *Le voyeur*:

a) Traducción del mundo exterior:

La dernière maison a la sortie du bourg, sur la route du phare, est une maison ordinaire: un simple rez-de-chaussée, avec seulement deux petites fenêtres carrées encadrant une porte basse.⁵

b) Traducción del universo mental de Mathias: temores, fantasmas, recuerdos, alucinaciones, transgresiones temporales, etcétera:

Mathias ne pretait qu'une oreille distraite à ces discours. De tout cela, rien

⁵ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 35.

ne l'intéressait plus. La fausse référence dont il venait de s'encombrer, tellement à la légère, le préoccupait trop (...)⁶

En el caso de los recuerdos, la introducción en la memoria de Mathias adopta a menudo la forma de estribillo:

On lui avait souvent raconté cette histoire (...)⁷

2. El narrador intercala, dentro de una *perspectiva* de Mathias, sus propias apreciaciones:

Il était sept heures, exactement. Mathias, dont le temps se trouvait mesuré de façon très stricte, en fit la remarque avec satisfaction.⁸

Estas sutiles incursiones corresponden a la categoría que Tzvetan Todorov llama "nivel apreciativo", difícil de identificar por lo breve de las intervenciones. Este nivel es de gran importancia porque deja al descubierto al narrador:

Este nivel apreciativo nos acerca a la imagen del narrador. Para ello, no es necesario que éste nos dirija 'directamente' la palabra: en tal caso, se asemejaría, por inevitable convención literaria, a los personajes. Para adivinar el nivel apreciativo, podemos recurrir a un código de principios y reacciones psicológicas que el narrador postula como código común al lector y a él mismo.⁹

Además de poner de manifiesto la imagen del narrador y de dirigirse o acentuar la presencia del narratario, este nivel apreciativo cumple en *Le voyeur* otros cometidos.

Mathias n'avait pas le temps d'attendre la suite —à supposer qu'une suite dut se produire. Il n'aurait même pas juré que les cris provenaient de cette

⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 34 [el subrayado es mío].

⁹ Tzvetan Todorov. "Les catégories du récit littéraire" en *L'analyse structurale du récit*. p. 153.

maison; il les avait jugés encore plus proches, et moins étouffés que par une fenêtre close. En y réfléchissant, il se demandait s'il s'agissait de mots identifiables, bien qu'il lui fut impossible de se rappeler lesquels.¹⁰

La frase subrayada y que en el original aparece entre guiones, deja ver la actitud del narrador ante la situación de Mathias. No es éste quien duda de si habrá de prolongarse la escena a la que asiste, pues no tiene tiempo; sin embargo el narrador plantea la posibilidad de que se prolongue. La intervención es tan sutil que difícilmente pueden establecerse los límites entre el discurso del narrador y la traducción de los pensamientos de Mathias.

Otras veces, el nivel apreciativo obedece a necesidades técnicas del relato que difícilmente podríamos conocer sin la intervención del narrador:

Mathias se retrouve sur la chaussée sans trottoir. *Bien entendu*, il n'avait pas vendu un seul bracelet-montre.¹¹

En otras ocasiones, las indicaciones nos permiten conocer el cambio de ubicación de Mathias:

Mathias, *qui s'était écarté de son chemin pour s'approcher du bord*, se retourna vers les maisons.¹²

Mathias, *qui s'était approché du cafetier afin de lui faire voir de plus près une des séries de montres*¹³ (...)

Además de estas indicaciones explicativas y tan breves, dirigidas al lector implícito de *Le voyeur*, la presencia del narrador distante como ya señalamos se hace patente en los momentos descriptivos del texto que, a diferencia de aquellos un poco caóticos de Mathias, constituyen verdaderas creaciones poéticas:

¹⁰ Alain Robbe-Grillet *Le voyeur* p. 29.

¹¹ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 55.

¹² *Ibid.*, p. 54.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

Egale et cadencée en dépit de légères variations d'amplitude et de rythme —perceptibles à l'oeil, mais n'excédant guère dix centimètres et deux ou trois secondes— la mer s'élevait élevait et s'abaissait, dans l'angle rentrant de la cale. A la partie inférieure du plan incliné, l'eau submergeait et découvrait alternativement de grosses touffes d'algues vertes. De temps en temps, à intervalles sans doute réguliers quoique de période complexe, un remous plus fort venait rompre le bercement: deux masses liquides, arrivant à la rencontre l'une de l'autre, se heurtaient avec un bruit de gifle et quelques gouttes d'écume giclaient un peu plus haut contre la paroi¹⁴.

Lo anterior nos lleva a determinar una primera caracterización del narratorio como simple elemento estructural; sin embargo, la relación narrador-narratorio no se reduce a un simple diálogo generador del relato y actualizador del discurso. La definición del narratorio exige más rigor.

II.1.2 *El narratorio*

En pocos textos el estudio del narratorio resulta tan necesario y sobre todo tan revelador como en *Le voyageur*. El análisis de las técnicas narrativas nos ha permitido establecer una imagen del narrador pero poco sabemos aún de su contraparte, el narratorio.

En su "Introducción al estudio del narratorio", que data de 1973, Gérald Prince sistematiza con gran acierto los principales aspectos que hasta entonces se encontraban más o menos dispersos o apenas esbozados en otros tratados.

Rasgos distintivos

Partiendo de la distinción entre los diferentes tipos de lector, Gérald Prince postula la existencia de un narratorio grado cero; esta noción permite abarcar a casi todos los narratorios pues reduce la variedad a una serie de rasgos distintivos.

El narratorio promedio o "grado cero" es aquel que comparte la lengua

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

del que narra, conoce la gramática y es capaz incluso de identificar algunas ambigüedades semánticas.

Además de estas características, el narratario debe contar con una capacidad de razonamiento mínimo, esto es, que le permita inferir consecuencias a partir de determinadas frases. Y dentro de sus capacidades se cuenta también la de conocer la gramática del relato.

Sin embargo, estas condiciones no son suficientes para reconstruir su imagen ya que, como señala Prince, el narratario "está desprovisto de personalidad, de cualquier característica social. No es bueno ni malo, ni pesimista ni optimista, ni revolucionario ni burgués; su carácter y su lugar en la sociedad nunca matizan la comprensión de los incidentes que se le describen".¹⁵

A partir de esta definición es posible indicar, a manera de premisa, que el narratario en *Le voyeur* es una entidad capaz de comprender los diferentes niveles de articulación de la lengua francesa; su habilidad para distinguir matices semánticos, tiempos verbales y concordancias en la misma lengua le permite ya un grado de construcción y asimilación de los hechos narrados. Es un narratario capaz de distinguir los diferentes cambios en la focalización. Asimismo, su memoria entra en juego cuando se trata de acumular todas esas imágenes recurrentes que aparecen en el texto y, sobre todo, es capaz de discernir, mediante un trabajo de deducción, la trama de la obra.

Con justa razón se argumentará que tales facultades son comunes a un gran número de narratarios, si no es que a todos. Lo obvio de estas observaciones nos obliga a un análisis más a fondo, a fin de llegar a establecer las peculiaridades del narratario en la novela de Robbe-Grillet.

Los indicios del narratario

En todo texto, la presencia del narratario se manifiesta de un modo u otro o, para ser más claros, en mayor o menor grado. Las huellas que sugieren su existencia van desde la interpelación directa hasta niveles de identificación más complejos o sutiles.

¹⁵ Gérald Prince. "Introduction à l'étude du narrataire" en *Poétique*, N°14, p. 181.

Los indicios del narratario en *Le voyeur* adoptan las formas más veladas y complejas dentro de las categorías señaladas por Prince. En efecto, ni los términos afectuosos o irónicos, tan solicitados en otros discursos: "Mon ami", "Mon lecteur", ni la simple forma pronominal de segunda persona son explotados en *Le voyeur*. Tampoco es posible encontrar un emisor en primera persona que automáticamente sugiera la presencia del interlocutor.

Los signos del narratario se hallan en elementos del discurso menos evidentes que pueden adoptar las siguiente modalidades:

a) Preguntas o seudopreguntas. Anteriormente señalamos a propósito del narrador ciertas intervenciones, sutiles e intercaladas en fragmentos del discurso, a las que situamos dentro del nivel apreciativo. Estas observaciones, además de dejar ver las propias apreciaciones del narrador, atañen directamente al narratario, van dirigidas a él. Pueden presentarse como preguntas o seudopreguntas, esto es, como interrogaciones retóricas que ponen énfasis en determinados aspectos. Por estar intercaladas en fragmentos focalizados a través de Mathias, es difícil determinar si las intervenciones corresponden al narrador o si traducen los pensamientos y dudas de Mathias; en nuestra opinión, en las preguntas se funden ambas visiones. Observemos estos ejemplos significativos:

L'effort qu'il (Mathias) fit pour se contenir le priva d'un échange de répliques, confuses, où il distingua pourtant l'intervention d'une femme plus jeune. Quant au garçon, il n'avait pas bronché d'un cil; *on se demandait*, à la fin, si toutes ces paroles le concernaient vraiment, si c'était bien lui que les autres interrogeaient.¹⁶

La frase que hemos subrayado, muestra un uso poco frecuente en la novela: el impersonal. La forma *On* en este caso, puede representar a Mathias, observador de la escena; puede traducir una impresión de Mathias, quien adivinaba en los personajes la sorpresa ante la actitud imparable del chico. Por otra parte, el *On* podría ser una frase recapitulativa del narrador para traducir a la vez la sorpresa de Mathias y la de los propios personajes. Finalmente, representa, a nuestro parecer, un

¹⁶ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 194.

clin d'oeil al narratario; traduciría así en forma indirecta una información que el narratario mismo podría solicitar; el narratario se preguntaría algo similar, en este caso el narrador se adelanta a su duda.

En la página 195, se observa otro recurso, también dirigido al narratario, esta vez en forma de pregunta directa y entre paréntesis:

Le voyageur se recula, instinctivement, dans la pénombre du couloir, tandis qu'une chaleur subite l'envahissait. Il venait de se rendre compte d'une modification qui s'était produite (*mais à quel moment?*), entre les assiettes et le calendrier, dans ce regard lui faisant face —fixé sur lui maintenant.¹⁷

Es interesante observar el recurso del paréntesis, a manera de apartado teatral; esto nos lleva a pensar en una intención directa de implicar al narratario en la escena. La duda del narrador recubre nuevamente la de Mathias.

La importancia de estas preguntas o pseudopreguntas se ve acentuada en *Le voyeur* precisamente por el hecho de que recubren tres instancias: pueden atribuirse al narrador, a Mathias y, sobre todo, son claros indicios de la presencia del narratario.

b) Negaciones. En este caso, Gérald Prince se refiere a fragmentos destructivos del texto que rompen una espera del narratario o se adelantan a una pregunta no formulada. Existen varios ejemplos en *Le voyeur*. Sin embargo, nuevamente es difícil atribuir el discurso a un solo emisor; las negaciones pueden traducir una idea o pensamiento de Mathias o una indicación del narrador: un ejemplo muy singular aparece en la página 197 donde el propio Mathias parece destruir las diferentes versiones de su itinerario:

(...) ...il avait raté son bateau, hier soir; il revenait à la ferme parce qu'il croyait avoir oublié quelque chose... (non). Il était donc forcé d'attendre là jusqu'au vendredi; il en profiterait pour se reposer. Il revenait, néanmoins, dans l'intention de vendre encore une ou deux montres... (non). Il avait raté son bateau à trois minutes près, par la faute de cette bicyclette louée qu'au dernier moment ... (non).¹⁸

¹⁷ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 195.

¹⁸ *Ibid.*, p. 197.

Aunque en estos fragmentos las negaciones expresan el estado caótico de la mente de Mathias, que pretende a toda costa inventar una salida, no debe pasarse por alto el hecho de que rompen una construcción discursiva y de que este constante juego de creación-negación está dirigido al narratario.

A mayor escala, aparece en *Le voyeur* una negación que recubre una secuencia más larga. En la página 91, Mathias había percibido el cadáver de una rana aplastada en medio de la calzada:

Entre cette extrémité et les herbes rases bordant la route, était écrasé le cadavre d'une petite grenouille (...).¹⁹

Sin embargo, en la página 150 aparece una frase que se opone a la anterior aseveración:

Ecrasés à la surface de la chaussée, il n'y avait ni crapaud ni grenouille.²⁰

A este tipo de versiones que se modifican hasta destruirse, pertenecerían gran número de pasajes en *Le voyeur*; todas las escenas anticipadas de venta de relojes son en realidad fragmentos de texto que se borran, pues de hecho nunca existieron más allá de la imaginación de Mathias.

La importancia de las negaciones sin duda resulta esencial para la comprensión de *Le voyeur*. Consideradas con mayor amplitud, las negaciones permiten hablar de un antitexto. En esta novela, en efecto, numerosas escenas o mejor dicho, numerosas estructuras habrán de crear un efecto de negación muy importante para la construcción del texto (venta de relojes ficticios, cadáver que no existe, coartada de Julien).

c) Términos con valor demostrativo. Se trata de elementos que remiten a otro texto, que supuestamente el narratario debe conocer. En esta categoría entran los textos paralelos, que pueden ir desde la simple opinión pública, la *doxa*, hasta las verdaderas referencias extratextuales. Si bien el propio Prince señala que el narratario no posee una cultura

¹⁹ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 91.

²⁰ *Ibid.*, *Le voyeur*, p. 150.

intratextual, es evidente que al evocar otros textos se presupone que el narratario debe ser sensible a los mismos.

En realidad, en el caso de *Le voyeur* existen pocas o ninguna referencia de este tipo.

Los indicios del narratario podrían pasar inadvertidos en una lectura poco atenta; su carácter tan recóndito explica tal vez la poca atención que se prestó a su estudio hasta hace poco tiempo.

Clasificación de los narratarios

Para llegar a establecer la categoría a la que pertenece un narratario, es necesario considerar lo que Gérald Prince llama "su situación narrativa", es decir, su posición con respecto al narrador, a los personajes y a la narración.

Así, el narratario puede ser mencionado explícitamente por el narrador, o bien estar representado por alguno de los personajes. Como última posibilidad puede existir una identidad entre narrador y narratario.

Por otra parte, el narratario puede ser individual o representar a una colectividad. En un texto habrá uno o varios narratarios.

Muchas son las interpretaciones que *Le voyeur* ha suscitado con respecto a las interrelaciones narrativas; centremos nuestra atención en la situación narrativa del narratario en la novela de Robbe-Grillet.

Se ha descartado ya la existencia de un narratario explícito, mencionado por el narrador; resta definir la posible identidad del narratario con alguno de los personajes.

El protagonista de la novela es, sin lugar a dudas, Mathias, el vendedor de relojes que aparece al inicio del texto dispuesto a comenzar una jornada más que, según sus cálculos, será muy provechosa. Hay que recordar que la mayor parte del texto está focalizada a través de Mathias. Fácilmente se podría caer en la tentación de identificar a este Mathias con el narratario de la obra, esto es, si se le considera receptor de su propio discurso. De hecho, tal interpretación no es del todo errónea; baste pensar en nuestros momentos de reflexión que nos hacen receptores de nuestros propios pensamientos. Tal apreciación resulta acerta-

da en los fragmentos de la novela donde los temores, dudas y recelos se revierten sobre el propio Mathias.

Mathias, qui venait de négliger cette dernière possibilité au cours de toutes ses déductions précédentes, craignit sur le moment que la construction entière ne fut à reprendre.²¹

Sin embargo, es difícil imaginar a un Mathias receptor dirigiéndose a sí mismo un discurso lleno de precisiones espaciales a lo largo de sus desplazamientos.

Aunque se arguya la intención de objetividad, el narratario no puede ser el propio Mathias:

Mais le voyageur ne profita pas du raccourci qui l'aurait ainsi ramené directement au port.²²

Es posible señalar, a partir de estas observaciones, que Mathias es narratario en determinados momentos del texto: las reflexiones, así como sus discursos de ventas ficticias. Pero no se puede afirmar que él sea el narratario de todo el texto ni el más importante.

Por su calidad de protagonista, a Mathias le es posible ser receptor de diversos discursos. Además de los ya citados como constantes, Mathias es el receptor, directa o indirectamente, en los diálogos que entabla con otros personajes. No obstante, existe una situación particular en la que, a pesar de formar parte de un grupo de posibles receptores, Mathias resulta ser el más afectado; se trata de la conversación entre dos marineros que traen a colación una leyenda del folklore isleño:

Un très vieil homme, debout près de lui, racontait une histoire à un groupe d'employés du phare. Ceux-ci —des jeunes— riaient ou se poussaient du coude ou bien l'interrompaient par des observations goguenardes, sous une apparence de sérieux, qui déchainaient de nouveaux rires. La voix basse du narrateur se perdait dans le tumulte. Quelques phrases, seulement, quelques mots, parvenaient jusqu'à l'oreille de Mathias. Il comprit néanmoins

²¹ Alain Robbe-Grillet. *Le voyageur*, p. 113.

²² *Ibid.*, p. 153.

(...) qu'il s'agissait d'une ancienne légende du pays (...): une jeune vierge, chaque année au printemps, devait être précipitée du haut de la falaise pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémente aux voyageurs et aux marins. (...) Sans aucun doute c'était la mort de la petite bergère qui avait provoqué ce récit. Le vieil homme fournissait une quantité de détails, inaudibles pour la plupart, sur le déroulement de la cérémonie; chose curieuse, il ne s'exprimait qu'au présent: 'on la fait mettre à genoux', 'on lui lie les mains derrière le dos', 'on lui bande les yeux'.²³

Sin lugar a dudas, Mathias resulta ser el principal receptor entre los demás oyentes a quienes va dirigida la historia narrada; por su relación estrecha con la muerte de la pequeña Jacqueline, el relato en "abyeme" parece estar dirigido a Mathias. Hay que señalar además la importancia del uso del presente, que actualiza aún más la relación entre la leyenda y el crimen.

Con todo, la importancia de este pasaje cobra un alcance mayor, ya que al poner de manifiesto una historia paralela a la que constituye la novela, a saber, la muerte de una joven en aquella pequeña isla, solicita una tarea de asociación por parte del lector real.

Si bien Mathias parece ser en primera instancia un narratorio importante en *Le voyeur*, no es el principal. El texto de la novela pone en juego a un lector real primordial, aquel que da título a la obra, un *voyeur*.

El narratorio como "voyeur"

Para poder explicar quién es el narratorio primordial en *Le voyeur*, parece esencial elucidar un aspecto que ha causado no pocas polémicas desde la publicación de la novela. Se trata de definir precisamente quién es ese *voyeur* al que alude el título de la obra.

Al parecer el título original de la novela era "Le voyageur", pero motivado por un criterio comercial o publicitario, Alain Robbe-Grillet accedió en último momento a un cambio de título. *Le voyeur*, en efecto, resultaba más atractivo.

Accidental o no, el título identificó a la novela y pronto se buscaron

²³ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 221.

todos los nexos posibles entre títulos y contenido. De una novela sexual se pasó a un protagonista obsesionado, a un caso patológico.

Pocos fueron más allá de esta primera impresión pero, en todo caso, el título contiene un número de elementos que no pueden pasarse por alto cuando se estudia el papel del lector. Según la definición del diccionario Robert, un *voyeur* es "una persona que asiste para su satisfacción y sin ser visto a alguna escena erótica". Se pueden subrayar los siguientes puntos: el *voyeur* realiza una acción: observa, mira, pero dicha acción no implica propiamente una actividad sino una tendencia, una actitud. En sentido estricto, el *voyeur* es un observador de juegos sexuales y su placer se reduce a eso, observar sin ser visto.

En el texto de Robbe-Grillet, Mathias, identificado por algunos como ese *voyeur*, no actúa como tal. Es verdad que dentro de la obra resulta ser el principal observador, pero sus percepciones visuales proyectan un mundo físico, exterior, y las imágenes sexuales de las que es "observador" se sitúan en su mayoría en el campo de la imaginación; lejos de observar actos sexuales reales, Mathias es un creador o recreador de fantasmas y evocaciones. En realidad las escenas de carácter erótico ocurren en la mente de Mathias o son "composiciones" a partir de elementos externos; por lo general basta con un gesto, una posición, un cuello ligeramente extendido, el nacimiento de una nuca o unos brazos o piernas separados, para dar lugar a la asociación, pero a ciencia cierta, Mathias nunca asiste a una escena erótica real, todo ocurre en su mente, en su memoria, y en el único acto consumado, la violación de Jacqueline, Mathias dista mucho de ser un simple observador.

Por otra parte, lejos de ser un testigo, Mathias es el objeto principal de observación en numerosos pasajes del texto. Sin caer en repeticiones, basta recordar las primeras escenas de la novela, en el barco. Mathias es el centro de la focalización del narrador, además de ser observado por la pequeña del barco.

Esta obsesión de sentirse observado —que explica las frecuentes apariciones de dos círculos unidos como ojos a lo largo del texto—, llega a su punto culminante en la escena de la página 222; Mathias, al borde del paroxismo, se proyecta casi materialmente y "observa" su propia imagen de viajero:

Mathias termina son absinthe. Ne sentant plus la petite mallette entre ses pieds, il abaissa le regard vers le sol. La valise avait disparu. Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne, pour frotter ses doigts maculés de cambouis contre la cordelette roulée, tout en relevant les yeux sur le *voyageur*. La patronne crut qu'il cherchait de la monnaie et lui cria le montant de la consommation; mais c'était le verre d'absinthe, dont il s'apprêtait à régler le prix. Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse, puis reposa la valise afin de saisir la mallette tandis que le marin et le pêcheur s'im misaient, se faufilaient, s'interposaient entre le *voyageur* et Mathias...²⁴

Este fragmento es en extremo interesante, por varias razones. En primer lugar, cabe señalar que en la segunda y tercera parte del libro es posible notar un cambio narrativo muy singular; en la primera parte el narrador se refiere al protagonista utilizando su nombre de pila, Mathias; aunque también ocurre en el resto de la novela, es evidente el cambio que se opera; el nombre de Mathias es reemplazado en un gran número de frases por el sustantivo "le voyageur". Este cambio resulta desconcertante en un principio, pues coexisten dos denominaciones para un mismo sujeto. En ocasiones hasta es fácil caer en la tentación de imaginar que se trata de dos personajes distintos y que, de alguna manera, el autor logró desorientarnos. Sin embargo, hay pasajes que echan por tierra esta ilusión, como el de la página 110:

Ça serait pas vous, le voyageur qui vend des montres?" demanda tout à coup la voix tranquille de la femme.

(...)

Oui, c'est moi, répondit Mathias. On vous a donc prévenue qu'un voyageur allait passer?²⁵

Tal parece que esta intercalación prepara la escena de la página 222, en la que Mathias y el "voyageur" se encuentran realmente frente a frente. Quizá este hecho ha llevado a pensar que Mathias es víctima de alguna clase de anomalía y que su estado mental explica estos desdoblamientos, primero de nombres, luego de imágenes.

²⁴ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 222.

²⁵ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 110.

Otra posible explicación es el deseo de objetividad por parte del autor. El designar a un personaje de dos maneras distintas impide tal vez llegar a una caracterización precisa del mismo.

Cualquiera que sea la explicación a su comportamiento, es evidente que Mathias no cumple con las condiciones que definen a un *voyeur*, o en todo caso, sería una especie de *voyeur* "mental".

Algunos críticos, sin compartir la idea de que Mathias sea el *voyeur* que da título a la novela, han intentado adjudicar a Julien, el extraño muchacho de mirada fija, la personalidad de observador testigo. Al parecer, todos los indicios señalan que Julien "lo vio todo", es decir, la violación y el crimen:

Julien avait "vu". Le nier ne servait plus à rien. Seules les images enregistrées par ces yeux, pour toujours, leur conféraient désormais cette fixité insupportable.²⁶

Si bien la idea de que Julien es el *voyeur* parece estar confirmada y, en todo caso, ser más plausible, cabría preguntarse por qué el autor eligió a este personaje que aparece tan pocas veces en la obra para dar nombre a la misma. Creemos que la explicación se encuentra más allá.

El único *voyeur* que realmente llena las condiciones de observar pasivamente para su propia satisfacción, no puede ser otro que el receptor del texto en su totalidad, esto es, el lector real de *Le voyeur*. Si nos detenemos a pensar, el texto de Robbe-Grillet propone la historia de una transgresión, de una violación seguida de la muerte. A nivel textual, meramente ficcional, se ha señalado la posible existencia de dos *voyeurs*, uno a nivel mental, Mathias, y el otro tal vez más real, Julien. No obstante, tras estos niveles, sólo el lector real es capaz de reconstruir el todo, de gozar y satisfacer con la lectura su gusto de observador. Pero este *voyeur* real, a quien se dirigen todos los indicios y alteraciones del relato, como la hoja blanca que sólo el lector puede constatar, no puede asumir más tiempo su actitud pasiva.

Le voyeur marca la transgresión a la concepción tradicional del lector

²⁶ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 214.

que cómodamente seguía de principio a fin los acontecimientos narrados, sin alteraciones, sin otro esfuerzo que el de "mirar". Ese *voyeur* al que alude Robbe-Grillet, somos nosotros y no lo somos, porque en esta lectura se lleva a cabo la transgresión que nos hará, de pasivos, lectores participantes; de ahí todos los recursos que en esta novela nos desconciertan en un primer momento.

A través de esa instancia narrativa que se ha llamado *narratorio*, el lector real se transforma en un personaje mismo de la novela; eso es lo que el autor parece proponer con un título que nos concierne, que nos llama al texto como personajes. Al lector real va dirigido el conjunto de la novela y en un momento dado, este lector es tan personaje como Mathias o Julien.

En la estética de Robbe-Grillet, *Le voyeur* es una novela de transición; en ella se proclama, paradójicamente, la desaparición del pasivo lector-voyeur para dar lugar a un lector "qui voit d'ailleurs".

CAPITULO III

EL LECTOR COMO CONSTRUCTOR

Aun cuando pareciera contradictorio denominar "constructor" al simple lector del texto, esta tarea de formador u organizador de la sustancia textual merece especial atención.

La escuela estructural de análisis del discurso ha insistido sistemáticamente en el hecho de que la lectura es una reescritura, una nueva organización del material novelístico. Partiendo de esta idea, podemos señalar que en las obras de la Nueva Novela existe una voluntad explícita de hacer al lector partícipe del trabajo constructor.

El mismo Wolfgang Iser ha resumido lo que nosotros hemos llamado papel constructor del lector; expresa Iser que el texto es un sistema lleno de procesos de construcción y que por lo tanto, "debe haber un lugar dentro de este sistema para la persona que deberá llevar a cabo la reconstitución. Este lugar está marcado por los huecos en el texto —consiste en los blancos que el lector debe llenar".¹

Tzvetan Todorov subraya en "La lectura como construcción" que en principio sólo las frases referenciales, aquellas que evocan un acontecimiento, pueden dar lugar a un trabajo de construcción, aunque Todorov insiste particularmente en la construcción como proceso evocador de un universo. Un aspecto interesante en su ensayo es la idea de estudiar este proceso en la imagen que de él se da en el texto mismo porque, señala Todorov, resulta más accesible que la introspección o el estudio psico-social de la lectura.

¹ Wolfgang Iser. "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos" en *Teoría de la recepción literaria*, recopilación de Dietrich Rall, p. 356.

Aunque es indiscutible que el trabajo de construcción que implica la lectura conducirá a una recreación del universo concebido por el autor, el presente estudio delimitará concretamente los recursos técnicos discernibles en la lectura y que contribuyen a la organización del texto. De esta manera, habrán de señalarse las alteraciones que con respecto a un patrón tradicional inclinan al lector a construir. Tzvetan Todorov observa que "el texto ficcional toma a la construcción como tema sencillamente porque es imposible evocar la vida humana sin mencionar este proceso esencial".² "Cada personaje se ve obligado, a partir de las informaciones que recibe, a construir los hechos y los personajes que lo rodean; en este sentido, es rigurosamente paralelo al lector que construye el universo imaginario a partir de su información (el texto, lo verosímil)."³ Así, los indicios en el texto, dirigidos al narratario, "pasan" al lector real que realiza el trabajo de construcción.

Al referirnos a la "construcción" en *Le voyeur* entendemos el trabajo de reconstitución que el lector real lleva a cabo descifrando y codificando las alteraciones del texto con respecto a un patrón tradicional.

Este trabajo está estrechamente relacionado con la organización de la intriga ya que el lector busca como primer factor de orientación la línea lógica del relato. El primer trabajo es la búsqueda de sentido.

Como ya quedó señalado, la intriga tradicional está regida por la causalidad y la cronología; en términos generales, en la Nueva Novela no ocurre del mismo modo. Los elementos que habrán de conformar la intriga, la sustancia del relato, no obedecen a un orden, están dispersos inesperadamente en las páginas del libro, de manera que el lector real tiene la idea de un caos, de una falta de coherencia. La dispersión quebranta sobre todo la temporalidad de los acontecimientos, y en vez de realizar una construcción lineal, el lector tiene que llevar a cabo una lectura múltiple, reincidente y en todos sentidos.

III.1 *Alteración temporal en Le voyeur*

Para comprender mejor la idea de alteración temporal, será necesario evocar la "historia" en *Le voyeur*. La tarea no es fácil, pero algunos

² Tzvetan Todorov. "La lecture comme construction" en *Poétique de la prose*, p. 184.

³ *Idem*.

autores han proporcionado, no obstante, un resumen bastante plausible de la misma. Bruce Morrisette, por ejemplo, reconstituye minuciosamente la trama. Sin embargo, para fines prácticos, retomamos la breve sinopsis de Roland Barthes:

En *Le voyeur*, ya no hay calificación alguna de la historia: ésta tiende a cero, a tal grado que apenas es posible nombrarla, mucho menos resumirla (como lo demuestra el desconcierto de los críticos). De hecho, puedo proponer que en una isla indefinida, un agente viajero estrangula a una joven pastora y regresa al continente.⁴

La anécdota, como ya se dijo, no sigue simplemente una secuencia cronológica sino que prácticamente está dispersa a lo largo del texto. Para llegar a estructurarla de manera coherente, es preciso llevar a cabo un doble movimiento que obedece a dos estados de temporalidad.

En su primera parte, el texto abunda en anticipaciones con respecto a la ocurrencia real de las escenas. Esta primera etapa de *Le voyeur* es esencialmente prospectiva; todo conduce al momento del crimen a través de las fantasías de Mathias, mientras que las segunda y tercera partes tienden a ser retrospectivas. En otras palabras, el texto propone una lectura de reflejo cuyo centro es la muerte de la pequeña Jacqueline, la joven víctima.

Es por esta razón por lo que al leer *Le voyeur* se tiene la impresión de una repetición constante, de haber leído ya las frases de la segunda o tercera parte en la primera; de ahí se deriva el efecto de leer como en un espejo; de ahí surge también la digresión temporal.

Sin entrar en detalle acerca de las nociones teóricas que Gérard Genette identifica para las escenas de anticipación y retrospectión, cabe señalar que la finalidad perseguida es conceder a la estructura misma de la novela el carácter de un reflejo. Al llegar a la hoja blanca (¿concreción de luz?) la lectura vuelve sobre sus propios pasos pero en sentido inverso.

Esta es también la razón por la cual el lector experimenta desconcierto al encontrar en un mismo párrafo y hasta en una misma frase dos

⁴ Roland Barthes' *Essais critiques*, p. 64.

registros de temporalidad diferente; esto ocurre por ejemplo cada vez que el protagonista funde la identidad de dos personajes. En la página 29, por ejemplo, sin transición se pasa de la evocación de una supuesta víctima a la descripción de la pequeña del barco:

D'après le timbre de sa voix —agréable du reste, et sans aucune tristesse— la victime devait être une très jeune femme, ou une enfant. Elle [aquí se refiere a la niña del barco] était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur (...)⁵

Estos cambios que efectivamente están relacionados con el manejo del tiempo en la narración, se explican en función de otro factor determinante en la dinámica del texto; se trata de los llamados *generadores*, objetos* o imágenes recurrentes que suscitan en el texto un conjunto de asociaciones necesarias para el avance del relato.

III.2 *Los generadores como elementos de construcción del texto*

Mucho se ha señalado el papel trascendental de los objetos en la estética de Robbe-Grillet. Su función ocupará las páginas del capítulo siguiente, pero por el momento abordaremos algunos de estos objetos por la importancia que tienen en el entrenamiento de lectura que propone *Le voyeur*.

Se ha convenido en llamar *generadores* a esos objetos que hacen avanzar la narración y que vienen a asumir el papel que en la intriga tradicional estaba reservado a la causalidad o a la simple cronología. Es interesante, para comprender esta nueva dinámica del texto, retomar algunas de las ideas que Roland Barthes plasmó en su ensayo "Literatura literal", uno de los estudios más concisos sobre Robbe-Grillet.

Señala Roland Barthes acerca de las novelas de Robbe-Grillet que éstas no se leen de la misma manera "a la vez global y discontinua como se suele 'devorar' una novela tradicional, donde la intelección salta de párrafo a párrafo, de crisis en crisis".⁶ En el mismo ensayo, Barthes insiste

⁵ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 29.

* Entiéndase "objetos" en el sentido amplio del término, no sólo como "cosas" sino imágenes, gestos.

en la destrucción de la historia porque ésta se reduce, se desvanece bajo el peso de los objetos en la Nueva Novela. Son los objetos, en efecto, los que marcan el ritmo de la narración. En la nueva dinámica de la novela, la progresión de la historia, o mejor dicho, la formación de la historia sólo obedece a una coordinación, a una relación de contigüidad pura entre los objetos. Con su particular estilo, Barthes concluye acertadamente que "sólo en la medida en que el encuentro repetido de algunos objetos rompe el paralelismo de las miradas y de los objetos, existe crimen, es decir, acontecimiento".⁷ Esta repetición es la que pone en juego a los *generadores*.

La aparición en el texto de uno de estos *generadores* da lugar a una prolongación del relato, es decir, lo genera o alimenta. Los *generadores* pueden funcionar por analogía, homonimia, polisemia, sinonimia o repetición. En *Le voyeur* la mayoría de los *generadores* pertenecen a este último género, son repetitivos; el cordón, por ejemplo, aparece en repetidas ocasiones, pero en el caso del "ocho" el funcionamiento se lleva a cabo por analogía; así, todos los objetos que presentan la forma de ocho dan cabida a nuevas escenas. También existe un caso de paronimia en donde entra en juego la terminación semejante de ciertos vocablos. Veamos un poco más en detalle el papel de los *generadores* en el relato.

Si nos atenemos al orden de aparición, es evidente que el primero de estos *generadores* es un trozo de "cordón". De niño, Mathias tenía, según una anécdota que solían contarle, la costumbre de coleccionar pedazos de cordón. A partir de esta información, se introduce en el texto este famoso objeto:

Celui-ci aurait à coup sur fait l'affaire. C'était une fine cordelette de chanvre en parfait état.⁸

Este cordón aparecerá en toda la novela con diferentes variantes: cuerdas,

⁶ Roland Barthes. *Essais critiques*, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 10.

Sans doute cette anneau servait-il autrefois à passer une corde pour amarrer les bateaux en avant du débarcadère.⁹

madejas de hilaza, incluso las algas sugieren la analogía con el cordón.

Cada vez que una de estas variantes aparece en el texto, el lector va almacenando, aun sin proponérselo, pequeñas llamadas, sutiles sospechas acerca del uso que el protagonista podría darles. Otra de las funciones consiste en llevar la lectura por distintas etapas temporales; a menudo aparece el estribillo de la anécdota que Mathias había escuchado sobre su pasatiempo de infancia. Un constante vaivén pasado-presente-futuro que de hecho se funde en el presente de la lectura, entra en juego con cada aparición del cordón.

Junto con el cordón aparece el segundo *generador*, el "ocho":

C'était une fine cordelette de chanvre, en parfait état, soigneusement roulée en forme de huit.¹⁰

Esta forma de "ocho" será explotada en todo el texto; desde el momento en que Mathias está en el barco antes de desembarcar en la isla, hasta los rines de la bicicleta, el anuncio de la película "M. X sur le double circuit".

No es necesario un gran trabajo de imaginación para percatarse de que la imagen del ocho horizontal es una manera de actualizar una mirada constante en todo el texto. Como ya se señaló en el capítulo precedente, Mathias es un objeto constante de observación; los dos círculos que simulan anteojos o simples ojos parecen recordar a Mathias, al narratorio y al lector el papel de la mirada.

Este recurso novedoso de los *generadores* exige del lector una capacidad asociativa que lo saca de su pasividad. Con los *generadores* se produce una especie de armazón que sostiene el relato. No existe una relación implícita entre estos *generadores* y un significado profundo; la tarea del lector es deducir de las repetidas apariciones de dichos

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

objetos, la posibilidad de que "algo" haya sucedido. Nunca se dice, por ejemplo, que Mathias haya utilizado el cordón para atar o torturar a Jacqueline; en todo caso, las visiones de este posible empleo se dan como relámpagos en la mente del protagonista y es más la suma de las diversas ocurrencias de los objetos la que provoca la sospecha en el lector.

El papel constructor del lector consiste entonces en conjuntar una serie de recurrencias. Roland Barthes explica por qué:

En el caso de Robbe-Grillet, por el contrario, las constelaciones de objetos no son expresivas, sino creadoras; su función no es la de revelar, sino la de llevar a cabo; su papel es dinámico, no heurístico: antes de que se produzcan, no existe nada de lo que van a dar a leer: *hacen* el crimen, no lo delatan; en una palabra, son literales.¹¹

III.3 *La mise en abyme*

La mise en abyme es el procedimiento a través del cual se reproduce en el texto de la novela alguna o varias escenas que sintetizan la totalidad de la misma. Aunque este recurso no es un invento de los nuevos novelistas, sí es uno de los más explotados por estos autores. Por lo general la *mise en abyme*, o construcción en abismo, se entiende como una microhistoria en el interior de una macrohistoria, que sería la novela en sí. *La mise en abyme* suele reproducir "a escala" un elemento del texto (su anécdota, la estructura, etc.).

Para comprender mejor cómo funciona esta técnica en *Le voyeur*, será necesario estudiar brevemente la estructura de la novela. Como se señaló con anterioridad, *Le voyeur* pone en juego una estructura de desdoblamiento que se ha llamado también "de espejo".

La primera parte de la novela se inicia con un Mathias, agente viajero, que está a punto de desembarcar en una isla cuyo nombre no se menciona y que al parecer es la isla donde nació. Después de muchos años de ausencia, el protagonista decide lanzarse a ese lugar con la esperanza de vender un número de relojes en un periodo o lapso determinado: el de

¹¹ Roland Barthes. *Essais critiques*, p. 66.

la escala del pequeño vapor que realiza el trayecto entre la isla y el continente. Con una minuciosidad asombrosa, Mathias ha calculado el número de ventas que hará y el tiempo en minutos que le tomará cada una de ellas. Esta primera parte, desde el desembarco hasta la vacilación al llegar a la bifurcación de caminos, está constituida por una serie de anticipaciones mentales acerca de cada venta así como por un retorno al pasado inmediato y lejano del protagonista. Analepsias (fragmentos retrospectivos) y prolepsias (anticipaciones) se intercalan en esta primera parte creando una gran confusión en la primera lectura.

Después de diversas peripecias y de algunos intentos infructuosos para vender sus relojes, Mathias decide alquilar una bicicleta a fin de recuperar el tiempo perdido. En este lapso, ha llegado hasta la casa de la familia Leduc, donde la foto de una chiquilla le ha provocado una avalancha de evocaciones y fantasmas; la pequeña Jacqueline se funde con el recuerdo de una tal Violette que al parecer conoció Mathias. Una vez con la bicicleta, Mathias se encuentra listo para hacer una visita a los Marek, sin embargo, al llegar a la bifurcación de los caminos, vacila...

Es en este momento donde la historia, lógica hasta aquí, pese a las alteraciones en la temporalidad, se desvanece, se pierde. Aquí también, se sitúa la famosa "hoja blanca" que tantas interpretaciones ha provocado. En efecto, la que debiera ser la página 88 (¿casualidad el número?) es un blanco en la novela.

A pesar de que siguiendo un estricto criterio editorial sería posible atribuir la hoja en blanco a una contingencia de la redacción, algunos críticos de Robbe-Grillet le han concedido un valor intencional. En el presente estudio, la hoja blanca será analizada en función de esta última opinión que da por hecho su función en la estructura general de *Le voyeur*. Si bien es cierto que pudo tratarse de una coincidencia, ya que por lo general un nuevo capítulo no inicia en la página izquierda del libro, también es posible pensar que, a sabiendas de esta norma editorial, el autor bien pudo aprovechar la circunstancia. Comoquiera que sea, la hoja en blanco aparece, y curiosamente es la página 88.

Por otra parte, esta página, si se atendiera al transcurso normal de la historia y de acuerdo a lo que ocurre en las dos partes restantes de la novela, marcaría precisamente el lugar en que el crimen tuvo lugar, es

decir el lugar textual. Pero la violación supuestamente perpetrada por Mathias nunca se menciona de manera directa en el texto. Sólo la repetición de algunos objetos, como el cordón, y la recurrencia de imágenes, como las de las niñas en posición de víctimas, contribuyen a la creación del crimen. Es aquí donde entra en juego el procedimiento de la *mise en abyme*. La suma de evocaciones no es sino el rompecabezas armado que "sugiere" los hechos, el delito.

En *Le voyeur*, la "hoja blanca" constituyen en efecto una especie de espejo porque a partir de la segunda y tercera partes, los indicios que al principio sólo eran sospechas por parte del lector, encontrarán su confirmación. Las escenas que antes existían en la mente de Mathias, producto de sus fantasmas o bien de evocaciones, cobrarán un valor concreto después de la "hoja blanca". Hasta antes de este momento, todo quedaba en suspenso, en simples conjeturas; sin embargo sólo en la segunda parte comienza el lector a encontrar respuesta a sus dudas.

Únicamente una lectura atenta permite al lector reconstituir los hechos, aunque el momento del crimen haya sido omitido en el relato. El trabajo constructor consiste en recuperar la información que prácticamente se encuentra desmembrada en el texto. Así, el fragmento de la página 87, anterior a la "hoja blanca" y al crimen:

Le chemin y conduisant prenait à gauche sur la grand-route, après le tournant des deux kilomètres; à droite, au même point, s'ouvrait le sentier rejoignant la côte sud-ouest —là où Violette, jeune, garde les moutons au bord de la falaise...¹²

parece continuar en la página 122:

Il (Mathias) avait tout de suite reconnu Violette, dans le déguisement de petite paysanne qu'elle portait sur la photographie.¹³

Numerosos son los ejemplos del mismo tipo que se podrían citar porque este procedimiento es el que prevalece en todo el texto; las

¹² Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 87.

¹³ *Ibid.*, p. 122.

escenas anticipadas van hacia el momento del crimen y las escenas confirmadoras operan de la misma manera pero en sentido inverso.

Aunque de hecho estos "indicios" no constituyen propiamente una estructura en abismo, sí es posible considerarlos como breves llamadas al lector. No obstante, existen dos *mises en abyme* fundamentales y que dan la clave de todo el texto.

La primera de éstas aparece en la página 77:

Mathias aperçoit alors, s'encadrant dans la grande glace ovale au-dessus de la coiffeuse, l'homme, qui se tient dans la partie gauche de la pièce. Il est debout; il a le regard fixé sur quelque chose; mais la présence du miroir, entre lui et l'observateur, empêche d'en préciser la direction. Les yeux toujours baissés, la fille se lève et se met en marche, à mouvements peureux, vers celui qui vient de parler. Elle quitte la partie visible de la chambre pour apparaître, quelques secondes plus tard, dans le champ de la glace ovale. Arrivée près de son maître — à moins d'un pas de distance — à portée de sa main — elle s'arrête.¹⁴

En esta escena aparecen todos los elementos que ya antes se habían manejado en el texto. Existe una víctima, un victimario y una inminente escena de martirio, tal vez una violación. Cabe señalar que ya en fragmentos anteriores se habían dado escenas de este tipo; basta recordar a la niña del barco, cuya posición con los brazos atrás y el cuello ligeramente extendido dará lugar a una evocación constante de mujeres víctimas. También entrarían en esta categoría las meseras atemorizadas y la víctima de la rue Saint-Jacques al principio de la novela. No hay que olvidar tampoco a la víctima del recorte de periódico que Mathias conservó quizá por fetichismo o por haber sido él el posible autor de aquel otro crimen.

La segunda *mise en abyme* parece ser aún más reveladora; se trata del fragmento ya citado de la leyenda que subsiste entre los isleños acerca de un sacrificio en el que una joven virgen era ofrecida para obtener la clemencia del dios de las tempestades.¹⁵

Es indudable que la *mise en abyme* es, junto con los generadores uno de los recursos más esclarecedores de *Le voyageur*. Son síntesis de aquello

¹⁴ Alain Robbe-Grillet. *Le voyageur*, p. 77.

¹⁵ Alain Robbe-Grillet. *Le voyageur*, p. 221 [En la pág. 32 de este trabajo se cita dicho fragmento].

que en un primer acercamiento el lector encuentra caótico. De hecho, las escenas en *abyme* restablecen el orden perdido, son lugares a salvo dentro de la novela porque anulan el caos, proponen una construcción. Opuestas a la fragmentación del texto, las estructuras en *abyme* aparecen como un todo acabado.

III.4 *Las repeticiones*

Además de los generadores y las *mise en abyme*, la repetición de escenas en *Le voyeur* explica también una serie de modificaciones con respecto a la narrativa tradicional del relato. Como antes se mencionó, los elementos de construcción ya no obedecen ni a la línea cronológica ni a la relación causal, sino que en la novela de Robbe-Grillet todo parece responder a un nuevo esquema de lectura. Esto explica también que la relación que existe entre los acontecimientos y el número de veces en que son narrados, determine o influya en la lectura del texto.

Anteriormente se apuntó que el discurso no obedece a un orden temporal de continuidad; por el contrario, se insistió en el aparente caos de las secuencias. Esta discontinuidad o ruptura en el tiempo, se explica también por otro factor: las repeticiones.

Quizá la impresión de desorden que se experimenta durante la lectura del texto obedece más a las repeticiones de ciertas escenas que a la ruptura que operan en relación al binomio: tiempo de la historia-tiempo del discurso. El hecho de encontrar en las segunda y tercera partes escenas que ya se habían anticipado en la primera, siembran en el lector un malestar, la impresión de haberse equivocado en la lectura.

Las diferentes versiones de las ventas de los relojes, los encuentros y diálogos anticipados en la mente de Mathias, son sólo algunos ejemplos del manejo del discurso repetitivo en *Le voyeur*. El episodio de la gaviota, las *misses en abymes* y los generadores podrían considerarse incluso repetitivos.

Es indudable que las repeticiones son las que provocan toda la transgresión pues llega un momento en el que no se sabe en qué registro temporal (presente, pasado o futuro) se sitúan las diferentes versiones de un hecho.

El papel constructor del lector está esencialmente vinculado con la noción de transgresión. Al percatarse de una alteración, de algo que parece no encajar, comienza casi imperceptiblemente su labor organizativa. Encontrar una historia a través de numerosos jirones de relato, ordenar un tiempo dentro de una masa en la que el tiempo se pierde, descifrar anticipaciones, elipsis y proyecciones, encontrarse con una hoja en blanco, son sólo algunas de las vicisitudes que habrá de padecer el lector.

CAPITULO IV

EL NARRATARIO COMO FILTRO DEL LECTOR

La decisión de dar a este capítulo el título de "El narratario como filtro del lector" obedece a la importancia que cobra la función narratario cuando se trata de explicar el porqué de esas descripciones tan minuciosas que caracterizan las obras de la Nueva Novela.

IV.1 *La noción de "filtro"*

Como ya se señaló, el lector implícito o narratario es un elemento estructural que permite la inserción del lector real en el texto; de ahí que hayamos asimilado su función con la de un filtro cuya tarea principal es permitir que el lector extratextual "entre" a ocupar un lugar dentro del texto. Este proceso se lleva a cabo cuando, en una descripción sumamente detallada, la coherencia de la historia parece detenerse por unos momentos; el lector entonces se ve obligado a fijar toda su atención en los pormenores de la descripción y es así como literalmente podemos hablar de que es atraído hacia el universo textual. La atracción no responde al interés de lo descrito, sino a la excesiva materialidad de las precisiones físicas de los objetos. Alejado de la secuencia anecdótica, el lector real se "cuela" materialmente al universo descrito. La noción de narratario, al que en primer término van dirigidas las descripciones, sirve de pretexto para que el lector real sea captado o capturado en los meandros de la descripción.

En realidad, en *Le voyageur* el papel concedido a los objetos no resulta tan patente como en otras obras de Robbe-Grillet. *La jalousie*, en efecto, parece estar construida a partir de una serie de descripciones en un texto

donde la acción se reduce casi a cero, *le voyeur* se inicia con una frase que señala la paralización de las acciones: "C'était comme si personne n'avait entendu". Si nos detenemos un momento para analizar este comienzo de la novela, resulta clara la intención hacer participar al lector en esa inmovilidad:

La sirène émit un second sifflement, aigu et prolongé, suivi de trois coups rapides, d'une violence à crever les tympans — violence sans objet, qui demeure sans résultat. Pas plus que la première fois il n'y eut d'exclamation ou de mouvement de recul; sur les visages, pas un trait n'avait seulement tremblé.¹

Este principio anuncia lo que habrá de ser el destino del lector a lo largo del texto: encontrarse ante numerosos "fragmentos de realidad" que se imponen "visualmente" al espectador y que, antes que significar, lo "captan" mediante su sorpresiva inmediatez. Entre las descripciones de Robbe-Grillet y su destinatario (narratario y lector real) ha dejado de interponerse el mundo de la significación para dar lugar prioritariamente a la presencia de los objetos. En *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet ilustra este cambio en la concepción de los objetos con respecto a la novela tradicional:

En la novela de los inicios, los objetos y gestos que servían de soporte a la intriga desaparecen por completo para dar paso únicamente a su significación: la silla vacía no era más que una ausencia o una espera [...] Pero ahora vemos la silla, el movimiento de la mano, la forma de los barrotes. Su significación sigue siendo flagrante, pero en vez de acaparar nuestra atención, está dada como de más [...], la imagen ha restituido de golpe (sin quererlo) su [de los objetos] realidad.²

Sin insistir más en esta voluntad de alejar a los objetos de sus connotaciones, señalemos aquello que, a nuestro parecer, pocos han analizado: la función de estas descripciones. Este aspecto nos permitirá comprender en qué medida la descripción de la NN toma en cuenta al lector real.

¹ Alain Robbe-Grillet. *Le voyeur*, p. 9.

² Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, p. 19.

Todo parece indicar que las descripciones geométricas de las novelas de Robbe-Grillet producen un efecto similar al de la cámara cinematográfica al recorrer superficies, ángulos, rostros, materias, etc. Por momentos, el espectador, al verse confrontado a esta presencia material, rompe los vínculos que lo atan a su mundo extratextual y es "absorbido" por el texto. En este momento de ruptura, el lector pierde conciencia del orden de la anécdota relato. Este estado liberado es quizá el recurso más eficaz para hacer del lector un elemento más del texto.

IV.2 *Descripción e historia*

Los minuciosos detalles en los fragmentos descriptivos de Robbe-Grillet se han interpretado como una transgresión al esquema de mentalidad occidental que exige que cada cosa simbolice, se refiera a otra en una red constante e intrincada de significaciones.

En la Nueva Novela, la descripción parece no tener vínculo alguno con la trama o lo que se puede recuperar de ella. La descripción no contribuye al avance de la historia; apartando indicios que permitan adivinar un carácter etcétera.

Esta voluntad de desorientar al lector privándolo de los acostumbrados detalles "humanistas" da lugar a una nueva concepción de la descripción. Así, el objeto que hace avanzar la historia (generador) no es descrito exhaustivamente pues su función, las más de las veces, es "evocativa" o de asociación, mientras que las descripciones parecen tener la finalidad expresa de impedir un potencial creación de significado por parte del lector. Lejos de ser un apoyo de la historia, el objeto se convierte, mediante la descripción, en un elemento de ruptura de la misma.

IV.3 *Objetos y realidad*

La observación exagerada de los objetos en la Nueva Novela ha provocado una confusión con respecto al concepto de realismo. Incluso se ha llegado a hablar de un "hiperrealismo" en el caso de Robbe-Grillet; sin embargo, como él mismo lo ha señalado, su literatura no aspira a conver-

tirse en una nueva vertiente realista. Si bien algunos sociólogos de la literatura, en particular Lucien Goldmann, atribuyen este predominio u obsesión por la descripción a la influencia de una sociedad consumista en la que las cosas cobran un valor inusitado, creemos que la búsqueda literaria no puede reducirse únicamente a las transformaciones de su entorno. La empresa de Robbe-Grillet, que responde por supuesto a las exigencias de una nueva concepción del hombre, debe obedecer ante todo a una voluntad más acorde con su interés de novelista.

Si lo expresáramos en términos propiamente lingüísticos, hablaríamos por una parte de un realismo tradicional en el que cada objeto es portador de una carga de connotaciones y por otra, un realismo de la Nueva Novela donde el objeto es casi siempre denotativo, no se describe sino en función de sí mismo, de su materialidad. Es un objeto sin aquel "corazón romántico" de la novela clásica; de ahí quizá la impresión de deshumanización que causa. El realismo clásico parecía preferir la abundancia de relaciones entre el objeto y algo más —un sentimiento, un indicio, sugerencias implícitas, símbolos, mitos. El realismo de la Nueva Novela es quizá el realismo en su estado primario, el que aproxima al objeto sin trascenderlo, el más fiel. En el realismo tradicional el objeto se pierde, se asfixia en el mar de significaciones que se le atribuyen; de hecho no vemos al objeto sino sus connotaciones. Robbe-Grillet ha sintetizado muy bien lo que él entiende como realismo nuevo, que no consiste en buscar ni las escenas más realistas o próximas a la verdad, ni en incluir esos pequeños detalles que producen en la novela tradicional el llamado efecto de realidad. La realidad se encuentra en constante cambio, pero sobre todo, la realidad de la literatura no puede responder a los viejos esquemas de presentación de los objetos. Ahora, señala Robbe-Grillet:

En este realismo nuevo, ya no se trata en lo absoluto de *verismo*. El pequeño detalle "creador de verdad" ya no mantiene la atención del novelista en el espectáculo del mundo ni en literatura; lo que le sorprende —y que puede descubrirse luego de no pocos avatares en sus escritos—, sería más bien el pequeño detalle falseador.³

³ Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*.

En estas cuantas líneas que Robbe-Grillet apunta a propósito de Kafka, se encierra la concepción del nuevo realismo en la novela. Ya no se trata de dar al lector la impresión de que lo que está leyendo es un fragmento de realidad, sino muy por el contrario, cada palabra leída en el texto debe recordar al lector que se halla ante una obra de ficción.

Cabe preguntarse entonces cuál es el papel de las largas descripciones en una obra que traduce una voluntad de romper con la literatura realista clásica. Alain Robbe-Grillet ha insistido en el hecho de que su escritura no tiene la intención de desterrar al hombre de un terreno en el que siempre había sido privilegiado. Tampoco es posible hablar de una oposición entre objetos y hombre, como en el Teatro del Absurdo, en el que la proliferación de lo material no hace sino evidenciar lo trágico de la condición humana. La descripción de los objetos de la Nueva Novela, con todo y lo desconcertantes que puedan parecer, ponen de manifiesto la presencia inmediata del hombre; tanto de aquel que los mira como de aquel que los vuelve a mirar a través de la lectura. Nuevamente el lector resulta ser el protagonista privilegiado en función del cual se han previsto las descripciones detalladas creadoras de "vacíos".

Lo anterior explica el interés de este capítulo por otorgar al lector real la posibilidad de entrar en contacto inmediato con la escritura. Tal vez esta introducción al texto mediante el "filtro" del narratorio no resulta tan evidente como las ideas de construcción y de personaje, funciones que, sobra decirlo, son también posibles gracias a la noción de narratorio. Sin embargo, la subjetividad de una noción no puede restarle importancia. La lectura de los textos de Alain Robbe-Grillet justifica el atribuir a la descripción en sus novelas un papel que dista mucho del tradicional. Ahora, gracias al objeto descrito, el lector participa más de cerca. El cometido al describir no es crear el suspenso, ni constituir un escenario de fondo para la aparición de tal personaje. Si, no obstante, muchos se empeñan en aseverar que tales propósitos son inseparables de la técnica descriptiva, señalemos que la descripción en la Nueva Novela tiene la voluntad fundamental de atraer al lector; de ahí que la adjetivación deje de ser epítética o cualitativa y se torne métrica, topográfica y espacial. Todo ha sido previsto para llevar a cabo la absorción del lector.

CONCLUSIONES

Al final de un trabajo breve, siempre se experimenta la sensación de que no se ha dicho todo lo que hubiera debido decirse, de que quizá se han omitido aspectos mientras que se ha insistido demasiado en otros. Pero tal vez, al cabo de un estudio más largo se tenga la impresión contraria; el haber dicho demasiado.

Sin embargo, la recapitulación final permite salvar y recuperar esos puntos que, aunque no constituyen el núcleo del estudio, no dejan de ser importantes por sus repercusiones.

* * *

La dificultad mayor cuando se emprende un análisis del papel del lector, parece ser de orden terminológico. La mayoría de los críticos no definen muy claramente a qué lector se refieren en sus tratados o, en otros casos, debemos suponer que la noción "lector" recubre en realidad las diferentes instancias de un mismo fenómeno. Por tal razón, fue necesario insistir en que al hablar de la *triple función del lector* en el presente tratado, había que entender una fusión de *narratario* y *lector real*, dado que si bien son distintos, también lo es que constituyen una estructura simbiótica. Sería muy artificial hablar del *narratario* o *lector implícito* en abstracto sin tomar en cuenta su vínculo con el lector "viviente" del texto.

El problema de la abstracción del *narratario* representó igualmente una de las incertidumbres más constantes durante el análisis. Como se señaló oportunamente, mucho se ha dicho del narrador y poco del narratario. En todo caso, sus "indicios" no resultan tan discernibles como

los del narrador. De ahí que la recuperación de citas para ilustrar sus diversas funciones no haya sido del todo sencilla. No obstante, consideramos que el objetivo fundamental se alcanzó: establecer una relación directa entre las innovaciones que marcó la aparición de la Nueva Novela y su preocupación por el lector.

Se mostró cómo la nueva concepción del *personaje*, de la *intriga* y de la *descripción* obedecen a otras tantas funciones atribuidas al lector: la de *personaje estructural*, la de *constructor* y la de *filtro*. Se señaló entonces que las reivindicaciones de la Nueva Novela no eran gratuitas ni producto de un simple deseo vanguardista.

Baste añadir que sí, tal como lo proclamaron los autores, el *Nouveau Roman* responde a las necesidades de un nuevo hombre, también solicita la participación de un *nuevo* lector, aquel que vaya más allá de la comodidad pasiva tradicional para asumir su papel de actualizador de la obra.

* * *

Esta *nueva lectura* en la que el lector acepta activamente el pacto que implica toda obra de ficción, puede parecer destinada a un número restringido de lectores, fríos, pacientes, calculadores, experimentadores. Sin embargo, no hay que olvidar la libertad que caracteriza el acto de lectura; no hay que olvidar tampoco que en todos los tiempos la literatura ha sido tan pródiga que ha sabido colmar todos los gustos. Desde nuestro punto de vista, una literatura que busca, que rompe y que provoca encuentra en su búsqueda misma la mejor justificación.

* * *

Hemos restringido nuestro estudio al texto mismo de *Le voyeur*, por un gusto personal y por considerar que es un buen ejemplo de una novela innovadora con personajes, intrigas y tensión dramática que, no constituye un "caos" de descripciones interminables. El valor fundamental de *Le voyeur* es su carácter innovador dentro de los cánones clásicos. Esta paradoja es la que le concede su valía, la que dictó tal vez nuestra

elección. Había que mostrar que la nueva técnica no llevaba de la mano una lectura aburrida, árida y sin emoción.

Se señaló que *Le voyeur* no propone un mundo caótico, deshumanizado, patológico o irreal. Existen personajes y uno es protagonista; existe una intriga y un escenario en al que se lleva a cabo. Pero cuidado; tal parece que la ruptura no se opera en la ausencia de alguno de estos elementos, sino en el modo de presentarlos y una vez más llegamos a concluir que es indispensable pensar ante todo en esa nueva lectura a la que ya nos referimos.

* * *

Si bien el enfoque que dio vida a este trabajo se centra en el lector, no se partió de la base de una Teoría de la Recepción entendida en el sentido estricto, es decir, como un estudio pragmático de los posibles lectores reales de Robbe-Grillet o de *Le voyeur*. Sin lugar a dudas, permanecemos en la etapa inicial, la que parte del texto mismo y de su receptor implícito o narratario. No es que se niegue la importancia de un análisis de recepción del texto; por el contrario, nos parece interesantísimo aunque más atractivo quizá para los historiadores o sociólogos de la literatura. Tampoco soslayamos la importancia que los datos de un estudio de ese tipo podría representar para la comprensión del texto. La Teoría de la Recepción que algunos autores identifican con la recepción real del texto, en realidad recubre un conjunto muy vasto de fenómenos: la recepción individual, social, histórica, geográfica, cultural, etc. de un texto, pero también implica la imagen del lector dentro de la obra misma. Creemos que la Teoría de la Recepción no intenta abandonar el estudio inmanente de la literatura en aras de estudios típicamente conductistas, sociales o históricos. Tampoco el estudio del texto desde dentro aspira a ser completo y a dar cuenta de una vez por todas de tal o cual obra.

Algunas ideas de la Teoría de la Recepción de los autores alemanes han sido vitales para este trabajo. No puede descartarse por ejemplo la importancia que el momento histórico ejerce en la escritura y recepción de un libro, pero este tipo de estudios requiere tiempo y espacio y ofrecen un panorama relativo. Los lectores cambian de siglo a siglo, de continen-

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

te a continente, de hombre a hombre y de mujer a mujer. Lo único que se mantiene estable, dicho sea con toda cautela, es el texto. Por eso hemos buscado en él.

* * *

Descuidar algún aspecto o privilegiar otro es adoptar una posición parcial. Por tal razón no podían omitirse estas breves palabras acerca de la necesidad y el valor de los estudios sobre la recepción de la obra literaria. Lo difícil, exhaustivo y relativo de sus conclusiones explica tal vez que por mucho tiempo la balanza se haya inclinado del lado de la producción más que de la recepción, aunque desde los textos medievales la preocupación por el receptor haya sido tan manifiesta.

Lo interesante, en un estudio que nunca llegará a agotar todas las posibilidades que ofrece un texto, es descubrir un pequeño aspecto y nutrirlo paulatinamente. Este aspecto fueron las tres funciones que el lector puede desempeñar (y seguramente quedan otras por descubrir) en un texto como *Le voyeur*. Lo gratificante, nos parece, es ver cómo se ha previsto un lugar para el lector y cómo la literatura sólo puede entenderse dentro de un proceso comunicativo.

* * *

A más de un cuarto de siglo de su aparición, la literatura de la Nueva Novela, muy a su pesar, ha llegado a ser una escuela. Para algunos marcó el inicio de la decadencia de la novela, para otros fue la muerte misma del género. Sin embargo, hoy se siguen leyendo estas novelas que en su momento fueron tan condenadas; se siguen editando.

Alain Robbe-Grillet, cuyas dos últimas novelas *Le miroir qui revient* y *Angélique ou l'enchantement* hurgan los misterios de una autobiografía muy *sui-generis*, muy a la *Nouveau Roman*, habló proféticamente en su tratado teórico de 1963:

Mais j'imagine sans mal que dans quelques dizaines d'années —plus tôt peut-être— lorsque cette écriture, assimilée, en voie de devenir académi-

que, passera inaperçue à son tour, et qu'il s'agira bien entendu pour les jeunes romanciers de faire autre chose, la critique d'alors, trouvant une fois de plus qu'il ne se passe rien dans leurs livres, leur reprochera leur manque d'imagination et leur montrera nos romans en exemple: "Voyez, diront-ils, comme, dans les années cinquante, on savait inventer des histoires!"¹

¹ Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, p. 32.

**CITAS DE *LE VOYEUR* TRADUCIDAS
AL ESPAÑOL**

CAPITULO II

3. Ligeramente alejado, detrás del campo que acababa de describir el humo, un viajero permanecía ajeno a esta espera. La sirena no lo había sacado de su distracción como tampoco había sacado a su vecinos de su pasión. De pie como ellos, con el cuerpo y los miembros rígidos, miraba al suelo.

4. Todos callaban.

La sirvienta miraba el suelo a sus pies. El patrón miraba a la sirvienta. Mathias veía la mirada del patrón. Los tres marinos miraban sus vasos. Nada revelaba la pulsación de la sangre en las venas, ni siquiera un estremecimiento.

5. La última casa a la salida de la villa, sobre la ruta del faro, es una casa común: una sencilla planta baja con sólo dos ventanitas enmarcando una puerta baja.

6. Mathias prestaba poca atención a estos discursos. De todo aquello, ya nada le interesaba. La falsa referencia con la que acababa de embrollarse tan a la ligera le preocupaba demasiado.

7. Frecuentemente le habían contado esta historia (...).

8. Eran exactamente las siete. Mathias, cuyo tiempo estaba medido de manera muy estricta, hizo la observación con satisfacción. Si la bruma no se volvía muy espesa, no habría retardo.

10. Mathias no tenía tiempo de esperar la continuación —suponiendo que una continuación debiera producirse. Ni siquiera habría podido jurar que los gritos provenían de aquella casa; los había considerado todavía más cercanos y menos ahogados que por una ventana cerrada. Reflexionando en ello, se preguntaba si sólo había escuchado gemidos inarticulados: ahora creía que se trataba de palabras identificables, aunque le fuera imposible recordarlas.

11. Mathias se encontró solo en la calzada sin banqueta. Por supuesto, no había vendido un solo reloj de pulsera.

12. Mathias, que se había alejado de su camino para acercarse a la orilla, regresó hacia las casas.

13. Mathias, que se había acercado al patrón del Café con el fin de hacerle ver más de cerca una de las series de relojes (...)

14. Idéntico y cadencioso, pese a las ligeras variaciones de amplitud y de ritmo —perceptibles al ojo, pero excediendo apenas diez centímetros y dos o tres segundos—, el mar subía y bajaba en el ángulo entrante de la cala. En la parte inferior del plano inclinado el agua se sumergía y descubría alternativamente espesas matas de algas verdes. De cuando en cuando, con intervalos sin duda regulares aunque de periodo complejo, un remolino de mayor intensidad venía a romper el arrullo: dos masas líquidas llegando al encuentro de una con la otra, chocaban con un ruido como de bofetada y algunas gotas de espuma salpicaban un poco más arriba contra la pared.

16. El esfuerzo que él (Mathias) hizo para contenerse lo privó de un intercambio de réplicas confusas, de las que sin embargo distinguió la intervención de una voz nueva —la de una mujer más joven. En cuanto al muchacho, no había movido ni una pestaña; cabía preguntarse, a final de cuentas, si todas esas palabras le concernían realmente, si era a él a quien los demás interrogaban.

17. El viajero retrocedió, instintivamente, en la penumbra del pasillo, mientras que un calor repentino lo invadía. Acababa de percatarse de una modificación que se había producido (¿pero en qué momento?) entre los platos y el calendario, en esa mirada que tenía enfrente —que ahora estaba fija en él.

18. (...) ... la tarde de ayer había perdido su barco; regresaba a la granja porque creía haber olvidado algo (no). Por lo tanto, estaba obligado a esperar allí hasta el viernes; aprovecharía para descansar. Sin embargo, regresaba con la intención de vender uno o dos relojes más (no). Había perdido su barco hacía cerca de tres minutos, por culpa de esa bicicleta alquilada a última hora ...(no).

19. Entre esta extremidad y las escasas hierbas que bordeaban el camino, estaba aplastado el cadáver de una pequeña rana.

20. Aplastados en la superficie de la calzada, no había ni sapo ni rana.

21. Mathias, que acababa de eliminar esta última posibilidad en el curso de todas sus deducciones precedentes, tenía en un principio que la construcción tuviera que retirarse.

22. Pero el viajero no aprovechó el atajo que lo hubiera llevado directamente al puerto.

23. Un hombre muy anciano, parado cerca de él, contaba una historia a un grupo de empleados del faro. Estos —jóvenes— refan o se daban de codazos o lo interrumpían

con sus observaciones burlonas, bajo una apariencia seria, que desencadenaban nuevas risas. La voz baja del narrador se perdía en el tumulto. Solamente algunas frases, algunas palabras, llegaban a los oídos de Mathias. Sin embargo comprendió (...) que se trataba de una antigua leyenda del lugar (...): en la primavera de cada año debía ser arrojada desde lo alto del acantilado una joven virgen para apaciguar al dios de la tempestades y volver clemente el mar para los viajeros y los marinos. Sin lugar a dudas era la muerte de la joven pastora la que había provocado esa historia. El anciano proporcionaba muchos detalles, inaudibles en su mayoría, sobre el desarrollo de la ceremonia; cosa curiosa, sólo se expresaba en presente: 'se hace que se arrodille', 'se le amarran las manos por la espalda', 'se le vendan los ojos'.

24. Mathias terminó su ajenjo. Como ya no sentía el maletín entre sus pies, bajó la mirada hacia el suelo. La maleta había desaparecido. Metió la mano en el bolsillo de su chaqueta para frotar sus dedos manchados de grasa en el cordón enrollado, al tiempo que alzaba la vista hacia el viajero. La patrona creyó que buscaba cambio y le gritó el importe de la cuenta; pero era el vaso de ajenjo el que se apresuraba a liquidar. Se volvió entonces hacia la mujer gorda, o hacia la mujer, o hacia la joven, o hacia la mesera, después volvió a reposar la maleta con el fin de agarrar el maletín mientras que el marino y el pescador se inmiscufan, se deslizaban, se interponían entre el viajero y Mathias

25. —¿No será usted el viajero que vende relojes? —preguntó de repente la voz tranquila de la mujer.

—Sí, soy yo —respondió Mathias—. ¿Le dijeron que iba a pasar por aquí un viajero?

26. Julián había 'visto'. De nada servía negarlo. Únicamente las imágenes grabadas por esos ojos, para siempre, el conferían en lo sucesivo esa fijeza insoportable.

CAPITULO III

5. Por el timbre de su voz —por lo demás agradable y sin ninguna tristeza— la víctima debía ser una mujer muy joven o una niña. Ella aquí se refería a la pequeña del banco estaba parada apoyada en uno de los pilares de hierro que sostenían el ángulo del puente superior (...).

8. De seguro, éste habría servido. Era una fina cuerdecita de cáñamo en perfecto estado.

9. Sin duda, en otra época, ese anillo servía para pasar una cuerda y amarrar los barcos delante del desembarcadero.

10. Era un fino cordoncito de cáñamo, en perfecto estado, cuidadosamente enrollado en forma de ocho.

12. El camino que conducía a la granja se desviaba hacia la izquierda, después del retorno de dos kilómetros; hacia la derecha, en el mismo punto, se dividía el camino juntándose con la costa suroeste —allí donde Violeta, joven, cuida las ovejas al borde del acantilado

13. El (Mathias) había reconocido de inmediato a Violeta, en el disfraz de pequeña campesina con el que aparecía en la fotografía.

14. Mathias percibe entonces, enmarcándose en el gran espejo oval por encima del tocador, al hombre que está al lado izquierdo de la pieza. Está de pie; tiene la mirada fija en algo; pero la presencia del espejo, entre él y el observador, impide precisar la dirección de su mirada. Con la mirada siempre baja, la niña se levanta y se pone a caminar, con movimientos temerosos, hacia aquel que acaba de hablar. Ella abandona la parte visible de la habitación para aparecer, algunos segundos más tarde, en el campo del espejo oval. Una vez que está cerca de su amo —a menos de un paso de distancia, al alcance de su mano, ella se detiene.

CAPITULO IV

1. La sirena emitió un segundo silbido, agudo y prolongado, seguido de tres golpes rápidos con una violencia que rompería los tímpanos —violencia sin objeto, que no tuvo resultado. No hubo exclamación o movimiento alguno de retroceso como tampoco en la ocasión anterior; en los rostros, ningún rasgo se había perturbado siquiera.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, 276 p.
- BERSANI, Jacques et al. *La littérature en France depuis 1945*, París, Bordas, 1970, 864 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, París, Seuil, 1972, 286 p.
- PRINCE, Gérald. "Introduction a l'étude du narrataire" en *Poétique 14*, París, Seuil, 1973, pp. 178-196.
- RALL, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, 444 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le voyeur*, París, Les Editions de Minuit, 1978, 255 p.
- *Pour un nouveau roman*, París, Les éditions de Minuit, 1979, 144 p.
- TODOROV, Tzvetan y Oswald Ducrot. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, 470 p.
- "Les catégories du récit littéraire" en *L'analyse structurale du récit*, París, Seuil [Coll. Points 129], 1981, pp. 131-157.
- "La lecture comme construction" en *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1971, pp. 175-188.