

LA DESCRIPCIÓN ESPECULAR. LECTURA NEUROCOGNITIVA DE *LA JALOUSIE* DE ROBBE-GRILLET

Amelia GAMONEDA LANZA

Universidad de Salamanca
gamoneda@usal.es

Una ventana se abre al paisaje. Enmarca escenas humanas superpuestas a ese paisaje, las delimita. La ventana está cubierta por una persiana de láminas que ocultan parcialmente los detalles del paisaje y de la escena. La visión a través de la ventana posee numerosos puntos ciegos —numerosas bandas ciegas—. No es una celosía, pero ese nombre podría convenir —por su doble sentido español— para traducir el título de la novela de Robbe-Grillet que presenta tal ventana y tal situación de la mirada: *La jalousie*. La profusión de zonas ciegas incita quizá a la descripción a funcionar como lo hace la retina en el punto (ciego) que conecta con el nervio óptico: el cerebro rellena esa ceguera con información basada en la imagen visual de los alrededores de ese punto, buscando coherencia (tal y como hacen también los sistemas de fotografía digital actual). Pero a veces ocurre que en el punto ciego pueden verse imágenes sin relación con el entorno y que supuestamente se deben a otras áreas cerebrales: hay quien relata que en su punto ciego ve dibujos animados (Ramachandran, 2007: 139). Una situación de este orden podría concernir a la mirada mediante la cual se hace la descripción en *La jalousie*: ¿Ha de rellenar las zonas ciegas de la visión? En caso afirmativo, ¿cómo lo hace? ¿Mediante un tejido narrativo-descriptivo coherente con el efectivamente visto? ¿O mediante la descripción de imágenes invasivas que no han sido captadas por la retina y que proceden de alguna zona cerebral? Las siguientes páginas explorarán las respuestas que propone la novela¹.

La cuestión plantea pues si la descripción de quien mira a través de la celosía podría contener implementos a la percepción, y de qué tipo. Para responder, se considerará en primer lugar el modo básico de la descripción de la novela. En él, es notorio que hay una evitación de lo explícitamente especulativo. La evidencia de esta evitación plantea interrogantes sobre el comportamiento cognitivo

¹ Este artículo ha sido realizado en el seno del Proyecto de Investigación *Inscripciones literarias de la ciencia: ámbitos interdiscursivos, transferencias conceptuales y procesos semióticos (ILICIA)*. Junta de Castilla y León, Ref. SA021A11-1, Universidad de Salamanca.

del impreciso sujeto narrativo que mira tras la celosía, y se propondrá para él la más básica de las operaciones cerebrales de reconocimiento: la regida por el sistema espejo de nuestras neuronas. La descripción habrá pues de ser especular, es decir, reflejo de un reconocimiento en el que el propio descriptor es modelo; las neuronas espejo marcan los lindes entre el reconocimiento y la extrañeza del comportamiento de los otros humanos, y nos sirven para crear la teoría de la mente: esa capacidad que nos permite imaginar o suponer lo que pasa por las cabezas de los otros. El narrador de *La jalousie* acude de este modo a sí mismo para comprender lo que pasa por las cabezas de quienes observa. El narrador secreta e inexpresivamente celoso no especula, sino que acude a la descripción especular. Pero, para el celoso, el sistema espejo puede resultar insuficientemente informativo, o quizá decepcionantemente no confirmativo. La emoción celosa pudiera enturbiar —o romper— el espejo. Y así, pudiera ocurrir que la omisión especulativa suscitara la irrupción descontrolada de otras imágenes en el ámbito de lo especular.

Omisión interpretativa y vigilancia gestual

No es menester recorrer la bibliografía crítica engendrada por esta novela para afirmar que el narrador-descriptor de la misma tiene una mirada celosa sobre su propia mujer —llamada A...— y Franck, el amigo de ambos². La parcialidad derivada de su visión y la obliteración de ciertas zonas de la realidad que operan las láminas de la persiana (celosía)³ conducen a una percepción de la realidad con zonas inaccesibles tanto para la mirada como para el conocimiento; estos márgenes de incertidumbre, extrapolados al campo emocional, pudieran parecer en primera instancia causa celosa. Sin embargo, la incertidumbre no se expresa activamente: la limitación perceptiva no engendra actividad interpretativa explícita en el discurso, como cabría esperar⁴. El déficit perceptivo tiene pues un correlato en la omisión de la actividad interpretativa. Un extraño correlato, pues la normalidad de la actividad cognitiva pide el «rellenado» a base de hipótesis —no otra cosa hace el cerebro frente al mundo— de los huecos perceptivos. Y es también conocido que la celotipia se expresa mediante una excesiva actividad interpretativa. Por ello, resulta paradójico que, al retirarse del discurso del narrador

² Anótese, de todos modos, lo siguiente: Robbe-Grillet ha afirmado de este narrador que se trata de «un obsédé sexuel ou un mari dont la méfiance confine au délire» (Robbe-Grillet, 1961; en Genette, 1966: 71). Genette, por su parte, añade: «Sans doute le mari de *La jalousie* est-il obsédé de soupçons: mais nous ne voyons qu'un homme d'intérieur pointilleux, qu'un observateur maniaque» (Genette, 1966: 76). Jean-Pierre Vidal explora la condición de espejo del lector que pudiera tener el personaje: «le texte invite à voir dans ce qui le dirige un autre regard que le lecteur doit littéralement inventer, créant ainsi le personnage du mari. À ce niveau, le jaloux c'est le texte ou le lecteur se projetant dans le regard non nommé» (1973: 61). Vidal sigue diciendo más adelante: «Le jaloux et la métaphore sont dispersés en éclats qui sont le texte» (1973: 65). Por su parte, algunos críticos, entre los que se encuentra Bruce Morrisette, se deciden incluso a «psicoanalizar» al personaje otorgándole un diagnóstico clínico: «il obéit très probablement à une timidité foncière qui incite à diagnostiquer, chez lui, une impuissance sexuelle psychique, accompagnée de la peur que sa femme ne l'abandonne. [...] le narrateur présente un cas de classique de troubles psycho-sexuels» (Morrisette, 1963: 133). Para una lectura psicoanalítica de la obra de Robbe-Grillet en torno a la neurosis obsesiva, ver el estudio de Anzieu (1981).

³ Para una exploración de la «percepción del mundo» a través del sistema de celosías y de sus sustitutos (balaustradas, cristales) consúltese el estudio de Leenhardt (1973: 61 y ss.).

⁴ El ejemplo siguiente es discreta excepción que confirma la regla de la omisión interpretativa: «Si Franck avait envie de partir, il aurait une bonne raison à donner: sa femme et son enfant qui sont seuls à la maison. Mais il parle seulement de l'heure matinale à laquelle il doit se lever le lendemain, sans faire aucune allusion à Christiane» (Robbe-Grillet, 1957: 30).

la normal actividad emisora de hipótesis, esta casi radical omisión interpretativa devenga síntoma de celos. Tan extraña percepción lectora tiene una posible explicación en el desarrollo de las páginas que siguen: el déficit interpretativo del narrador entra a formar parte de un sistema deficitario de comprensión que es la huella de su vivencia de exclusión respecto de lo que observa y por tanto de sus celos.

La particularidad narratológica de *La jalousie* consiste, esencialmente, en la restricción de la focalización interna a un punto de vista puramente visual, de modo que la función narrativa viene a coincidir con la función descriptiva. En este plegamiento, el narrador-descriptor elide toda elaboración de la información perceptiva y sólo muy excepcionalmente —ya ha quedado dicho— recurre a discretas inferencias⁵. La severidad de su procedimiento obliga al lector a asumir como propios los límites descriptivos pero, incitado por el título de la novela —paratexto que sugiere un doble sentido—, ese lector se vuelve suspicaz y busca en la descripción privada de emociones los elementos suficientes para discernir —si no una manifestación celosa del narrador— al menos una secuencia de hechos que le permita razonablemente —a él, lector— hacer la interpretación justificativa de dichos celos. Fiado a la narración-descripción —y desafiado por ella—, el lector activa precisamente lo que el narrador no ejerce: su capacidad interpretativa. Pero con poca fortuna, pues el texto desmenuza una larga serie de gestos con poco contexto. Y la pesquisa del lector se vuelve más imaginativa que analítica: el texto se resiste a la interpretación emocional.

Por mucho que el narrador de *La jalousie* evite —y lo consiga— emitir un discurso psicológicamente explícito, no procede considerarle falto de intencionalidad cuando ejerce su medida observación de la gestualidad de A... y Franck. Podemos suponer que pretende la certificación explícita de una sospecha, pero tal cosa no será nunca declarada ni hallada por el narrador: no verá un gesto real de complicidad erótica entre ellos, no reconocerá en ellos una gestualidad explícita de deseo.

La cuestión de la ausencia de reconocimiento tiene su importancia en el contexto temporal de publicación de la novela: poco antes de la aparición de *La jalousie*, René Girard afirmaba en *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) el carácter mimético del deseo. El filósofo venía a formular lo que la experiencia, y en particular la literatura, sabían desde siempre (y muy especialmente desde la eclosión del Nouveau Roman): que todo deseo es despertado por el deseo de otro, que el deseo se forma sobre el modelo del deseo del otro, que el deseo —en suma— circula y se transmite con más fidelidad a su modelo que al sujeto que lo experimenta⁶. Atendiendo a Girard, pudiera suponerse que el narrador de *La jalousie* espera reconocer en la gestualidad de A... y Frank la manifestación de un

⁵ Tal y como ha señalado Jean Rousset, «ce personnage central est un observateur assidu de tout sauf de lui-même; [...] il ne peut s'analyser». El crítico acepta, sin embargo, que el personaje es capaz de conmoverse y de sentir sin poder decirlo, pero —y ello es importante— le reconoce —del mismo modo que lo hace Robbe-Grillet a propósito del protagonista de su película *L'immortelle*— una capacidad para imaginar paralela a su capacidad de percibir; es decir, que este narrador que cuenta una descripción basada sobre sus percepciones podría también describir en función de su imaginación (Rousset, 1972: 141). Este asunto será tratado en páginas más adelante, al abordar el episodio del ciempiés.

⁶ Las novelas de Marguerite Duras son ejemplares en este punto: la circulación del deseo entre personajes-soporte intercambiables es el tema central de *Détruire, dit-elle* o de *Le ravisement de Lol V. Stein*. Jean Rousset evocaba a propósito de *La jalousie* «une passion sans personnage» (1972: 144).

deseo, y hacerlo en virtud del conocimiento que el carácter mimético del deseo le proporciona —puesto que el deseo le pone a él mismo en relación especular con la escena observada—. Pero, como acaba de ser dicho, no puede confirmar nada. La exploración especular del narrador ha de conformarse con escenas no explícitas, y éste es el asunto capital de la novela: la falta de evidencia concluyente en un ámbito en el que sólo cuenta —y se cuenta— lo que se ve.

Lo que no se ve no se cuenta, y lo visto no se interpreta. El narrador no expresa discursivamente sus celos, pero quizá la descripción registra de algún modo un rastro de la convicción de privación o de exclusión que acompaña a los celos. Privación o exclusión tal vez localizables en la interrupción de la comprensión de los gestos, actitudes y movimientos de los personajes observados por el narrador. Los celos quedarían de este modo cifrados en la descripción misma de la dinámica de gestos, actitudes y movimientos. La falta de reconocimiento de la coherencia de la secuenciación y finalidad gestual sería la manifestación de la alarma celosa del narrador. Y, en este supuesto, el único patrón para tal reconocimiento de coherencia es el conocimiento que el narrador posee de su propia motricidad y gestualidad⁷. La exactitud de la descripción de las actitudes observadas en A... y Franck no respondería —a fin de cuentas— a un prurito de neutralidad interpretativa, sino que sería el resultado de una tensa vigilancia de la coherencia gestual a fin de medirla con el propio modelo gestual de quien observa. Una escena especular parece pues encontrarse en el origen de la descripción; una escena en la que el estaño —o la plata, o el aluminio— del espejo en el que el observador se ha de mirar aparece deteriorado por bandas... y en la que pudiera incluso ocurrir que el propio observador terminara por romper el espejo⁸.

Neuronas y espejos

En 1990, el neurofisiólogo Giacomo Rizzolatti descubría las neuronas espejo en una parte del córtex cerebral que participa en la preparación del movimiento. Estas neuronas tienen la particularidad de descargar —activarse— en dos situaciones diferentes: cuando se realizan ciertos actos motores y cuando se observa a alguien que realiza esos mismos actos motores. Las neuronas espejo funcionan pues como si fueran a un tiempo motoras y sensoriales. En palabras del neurólogo Jean-Pierre Changeux :

[...] l'activité de ces «neurons miroirs» serait corrélée à la fois avec des actions particulières et avec leur représentation. Ils peuvent donc être utilisés tant pour imiter des actions que pour les comprendre. Ainsi ces neurones pourraient intervenir dans les processus visant à reconnaître les actions d'un autre individu [...]. Il est donc plausible de supposer que ces neurones miroirs participent à la communication inférentielle des intentions (2002: 179-180)⁹.

⁷ Bruce Morrissette parece referirse a un tipo de reconocimiento emparentado con éste cuando habla de «structures sensorielles audio-visuelles qui étayent les personnages et se chargent, en pénétrant dans leur champ de vision ou leur conscience, d'un potentiel psychique engendré par leur mode de vie et la situation dans laquelle ils se trouvent» (Morrissette, 1963: 129).

⁸ Permítaseme esta última expresión metafórica referida al episodio del ciempiés que posteriormente se tratará.

⁹ Ramachandran anota que no está claro si la mera visión es suficiente para activar estas neuronas o si también es necesario que se le atribuya una intención al gesto visto (2007: 109). Changeux afirma además que las neuronas espejo pueden

La literatura contiene intuiciones que anuncian los descubrimientos de la ciencia, y tal parece que sea el caso de esta novela editada en 1957. Quién sabe si el ingeniero Robbe-Grillet no estaba al corriente de las pruebas sobre los mecanismos espejo que ya habían sido obtenidas en los años cincuenta¹⁰; en todo caso, las intuiciones que el cabeza de la «Escuela de la mirada» ha hecho funcionar en sus novelas pueden asociarse a una comprensión de la percepción visual relacionada con los actos motores: una percepción visual que no utiliza pues solamente las neuronas de las áreas del córtex temporal inferior que codifican los perfiles, los colores y las tramas de los objetos —es decir, sus características puramente visuales—, sino que asocia también una raíz motriz a la percepción. Así es como las neuronas espejo —localizadas en el hombre en el área de Broca, en las anchas partes del córtex premotor y del lóbulo parietal inferior (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 132-136)— ejercen la siguiente función:

[Ils] permettent à notre cerveau de corrélér les mouvements observés à nos propres mouvements et d'en reconnaître la signification. Sans ce genre de mécanisme, nous disposerions d'une représentation sensorielle ou d'une figuration 'picturale' du comportement d'autrui, mais celle-ci ne nous permettrait jamais de savoir ce que les autres sont réellement en train de faire. Certes, en tant que nous sommes doués de capacités cognitives supérieures, nous pourrions réfléchir sur ce que nous avons perçu, et déduire les éventuelles intentions, attentes ou motivations qui donneraient la raison des actions accomplies par les autres. Toutefois, notre cerveau est capable de comprendre ces dernières immédiatement, de les reconnaître sans avoir recours à aucun type de raisonnement, en se fondant uniquement sur ses propres compétences motrices (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 10-11).

Aunque es cierto que la comprensión de esas acciones es de orden únicamente pragmático —no semántico—, no es menos verdad que «l'interaction continue entre perception et action [...] joue un rôle décisif dans la constitution du sens des objets, qui est le socle d'une grande partie des fonctions dites cognitives "d'ordre supérieur"» (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 61). Y, de hecho, «la perception n'est pas une représentation: c'est une action simulée et projetée sur le monde» (Berthoz, 2008: 147). En palabras de Rizzolatti:

Certains processus habituellement considérés comme d'ordre supérieur, comme par exemple la perception et la reconnaissance des actions d'autrui, l'imitation et les formes de communication gestuelles et vocales, peuvent renvoyer au système moteur et trouver en lui son propre substrat neuronal primaire (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 30).

Es pues menester analizar la presencia funcional de un sistema espejo sensorimotor en el seno de la descripción que hace el narrador de *La jalousie*. Pero antes —y en reconocimiento de la importancia de lo especular en la obra de Robbe-Grillet¹¹— procede constatar que un funcionamiento en espejo concierne también a la construcción de la propia novela. El espejo narrativo repite en

intervenir no sólo en la comunicación mediante el lenguaje —como sostiene Giacomo Rizzolatti— sino también en la experiencia estética (cfr. Changeux, 2008: 138).

¹⁰ En efecto: «des épreuves, quoique indirectes, de l'existence chez l'homme d'un mécanisme, que nous interprétons aujourd'hui comme un mécanisme miroir, étaient décelables dans des études d'électroencéphalographie (EEG) menées au cours de la première moitié des années 1950 sur la réactivité des rythmes cérébraux à l'observation de certains mouvements» (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 129).

¹¹ Por ejemplo, su biografía lleva por título *Le miroir qui revient*.

múltiples ocasiones las etapas (sin orden) de la siguiente historia simplificada: el narrador y su mujer —A...— reciben regularmente la visita de su vecino de plantación, Franck, que siempre viene solo, pues su mujer y su hijo se encuentran a menudo en un estado de salud delicado. Un día, el narrador ve a su mujer escribiendo una carta con gran concentración. Durante una visita de Franck, percibe un papel que sobresale de la camisa de éste y que es idéntico al de la carta que su mujer ha escrito. Franck y A... están sentados uno al lado del otro en dos sillones de la terraza. Anuncian que irán juntos a la ciudad al día siguiente, pues los dos tienen asuntos que hacer allí, cada uno por su lado. Un ciempiés aparece en la pared y es aplastado por Franck, lo cual provoca una gran tensión en A... En lugar de volver de la ciudad al día siguiente por la tarde como habían previsto, no se presentan hasta la mañana después, aludiendo a una avería del coche. Al llegar, A... baja del auto, mete su cabeza por la ventanilla acercándose a Franck y saca del interior un pequeño paquete: el resultado de las compras realizadas en la ciudad.

Estas escenas se encuentran fragmentariamente repetidas a lo largo de la novela, presentándose siempre en tiempo presente, como si el narrador las volviera a ver pasar ante sus ojos de manera obsesiva. La repetición se hace cambiando su orden, pasando de unas a otras sin transición, simulando abordar una nueva escena que, finalmente, termina teniendo los mismos contornos de una de las ya conocidas y, sobre todo, añadiéndoles detalles que vienen a ampliarlas y modificarlas. De modo que las escenas parecen capturadas por un espejo roto en múltiples pedazos: esos fragmentos, dispuestos en planos diferentes y con ligeras variaciones de ángulo, reflejan una misma realidad, pero guarnecida cada vez con detalles nuevos; así, la repetición no es exacta y, en la sucesión narrativa, las escenas son percibidas como si se imitaran entre ellas con éxito moderado¹².

Si la narración parece adaptarse a las condiciones sugeridas por un espejo hecho añicos, la posición descriptiva del narrador parece también —como ya se ha dicho— responder a un procedimiento especular; a continuación, se abordará pues su análisis desde el punto de vista del funcionamiento de un sistema espejo neuronal¹³.

¹² «La prédilection de Robbe-Grillet pour ces *visions réfléchies* est évidente et caractéristique. Le reflet, on le sait, est une forme affaiblie du *double*, qui est un compromis de *même* et d'*autre*: un *même* reproduit, donc aliéné. Forme encore atténuée de cette aliénation du *même*, la *ressemblance*, par où l'altérité suggère l'identité, ou l'*altération*, par où l'identité mime une différence. Ce rapport ambigu, sous ses formes diverses et complémentaires, est l'âme même de l'œuvre de Robbe-Grillet» (Genette, 1966: 84; cursiva en el texto).

¹³ De espejo narrativo en espejo descriptivo, se esboza una *mise en abyme*. Lucien Dällenbach, al estudiar el sistema especular de las *misés en abyme*, afirma a propósito de *La jalousie* que éstas «forment système et constituant, comme le texte qu'elles fléchissent, un groupe d'unités corrélatives et variables: [...] il n'en est aucune qui n'essaime dans le roman et n'y fasse retour une ou plusieurs fois en subissant à chaque réapparition une légère métamorphose» (Dällenbach, 1977: 170). Sobre el «système général de liaison de scènes [...] axé sur l'espace visuel du narrateur», consúltese el estudio de Morrisette (1963: 129-147). E, igualmente, el de Jean-Pierre Vidal, quien considera las láminas de la celosía como «formées par des lieux du texte: lieux de la fiction (terrasse, salle à manger, chambre, plantation, etc.) et lieux narratifs (paragraphe, phrases même). Ces lames sont à tout moment susceptibles de changer de place dans le cycle global, remodelant ainsi celui-ci, comme en un kaléidoscope les petites lamelles peintes. Et le texte lui-même en donne la formule qui désigne (p. 51) "les éléments d'un paysage discontinu" obtenus par l'intermédiaire de *La jalousie*» (Vidal, 1973: 69-70). Así consideradas, las láminas se muestran capaces de conciliar la visión fragmentaria del espejo hecho añicos y la visión restrictiva del observador colocado tras la celosía. Vidal habla asimismo de «un espace qui capture le temps» (Vidal, 1973: 71-72), de manera que la visión fragmentaria realiza un fundido temporal que permite pasar de una época a otra de la historia contada.

La descripción se fija de manera repetida en los gestos de la mano y del brazo de los personajes. Se trata a menudo de una inspección de movimientos consistentes en aprehender y llevarse a la boca alimentos o bebidas, y es preciso recordar que el escenario de las primeras y más reveladoras situaciones de estudio de las neuronas espejo es precisamente éste: Rizzolatti observó la descarga de neuronas espejo por primera vez en monos que cogían alimentos u objetos que contenían un alimento y que se los llevaban a la boca, al tiempo que certificaba la misma actividad neuronal en los monos que observaban estas acciones en un congénere. La insistencia en este mismo escenario de aprehensión e ingestión de alimentos es sorprendente en *La jalousie*. Y ocurre que el narrador-descriptor se da cuenta de sutiles modificaciones en los gestos observados. Así, por ejemplo, en este momento:

[Franck] avale son potage avec rapidité. Bien qu'il ne se livre à aucun geste excessif, bien qu'il tienne sa cuillère de façon convenable et avale le liquide sans faire de bruit, il semble mettre en œuvre, pour cette modeste besogne, une énergie et un entrain démesurés. Il serait difficile de préciser où, exactement, il néglige quelque règle essentielle, sur quel point particulier il manque de discrétion. [...] La mémoire parvient, d'ailleurs, à reconstituer quelques mouvements de sa main droite et de ses lèvres, quelques allées et venues de la cuillère entre l'assiette et la bouche, qui peuvent être considérés comme significatifs (Robbe-Grillet, 1957: 30).

El narrador no precisará de qué son significativos esos movimientos, pero anota claramente la observación de un desajuste en la dinámica de los gestos; y esta manifestación de su incompreensión y su exclusión de códigos significantes podría ser la huella de su sospecha celosa en el conjunto de la novela; el registro o anotación del carácter incompleto de la dirección, la intención o el sentido de los gestos y movimientos no es señal de interpretación, pero sí de interrogante. Dicho de otro modo: el desajuste o la incompleción no son verdaderamente tomados como signos (el narrador no los lee) sino como índices: el problema es que esos índices no señalan nada que el narrador pueda ver.

La percepción de una modificación con respecto a la manera reconocible de realizar un gesto concreto depende del conocimiento que el observador tiene de sus propios gestos motores. Como señala Rizzolatti, «l'activation du système moteur des neurones miroirs [est] modulée non par l'expérience visuelle mais par la pratique motrice [d'où] le rôle décisif de la connaissance motrice pour la signification des actes d'autrui» (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 149). Si el narrador se fija esencialmente en los actos motores, es porque no puede ver (escenas claramente significativas), y ha de fiar su comprensión a la comparación —efectuada neuronalmente— de los movimientos observados con su propia experiencia motriz. La actividad descriptiva del narrador de *La jalousie* establece pues un catálogo de actos que contienen un elemento no reconocible, imprevisto o de desviación respecto de su propia experiencia motora y de las intenciones que rigen ésta —pues preciso subrayar que las neuronas espejo no codifican los movimientos en general, sino actos motores que tienen una finalidad específica¹⁴—. Es el caso de A... en los ejemplos que siguen:

¹⁴ Contrariamente à Rizzolatti, Alain Berthoz no llega a admitir que esas neuronas codifiquen un esquema del repertorio del comportamiento, pero sí lo admite para «un répertoire de *préperceptions* lié à un répertoire d'actions, grâce auquel [...] le cerveau peut simuler des actions pour en prédire les conséquences et choisir la plus appropriée» (Berthoz, 2008: 27; cursiva en el texto). Para una revisión de la historia reciente de la teoría motora de la percepción y, en particular, sobre la idea de la percepción como simulación interna y anticipación de la acción, consúltese igualmente la obra de Berthoz (2008: 15-30).

[...] au lieu de regarder le verre qu'elle s'apprête à poser, A... dont la chaise est placée de biais par rapport à la table, se tourne dans la direction opposée (Robbe-Grillet, 1957: 133).

Son bras nu, en même temps, n'a pas modifié le geste qu'il amorçait pour reposer le verre sur la table, à côté d'elle. Mais ce n'était pas en vue d'y mettre de la glace, car elle ne touche pas au seau de métal étincelant, qui est bientôt couvert de buée (Robbe-Grillet, 1957: 77).

La suspensión o la interrupción de los gestos de A... es evocada en numerosas ocasiones:

A... est assise à la terrasse d'un grand café. Sa chaise est placée de biais par rapport à la table où elle s'apprête à reposer son verre (Robbe-Grillet, 1957: 124).

Elle s'apprête à écrire, plutôt, à moins qu'elle ne vienne de terminer sa lettre. La plume est demeurée suspendue à quelques centimètres au-dessus du papier (Robbe-Grillet, 1957: 121).

Entre las interrupciones de los gestos, hay que contar también los que continúan tras una vacilación:

L'homme chante un air indigène, une très longue phrase sans paroles qui semble ne devoir jamais finir, bien qu'elle s'arrête tout à coup, sans raison plausible. A..., terminant son geste, pousse le second battant (Robbe-Grillet, 1957: 119).

Y es posible señalar así mismo acciones que, esperadas como derivándose de un primer gesto, no se producen hasta que un segundo gesto se lleva a cabo; tal es el caso cuando A... se inclina e introduce la cabeza en el auto que ocupa Franck a la vuelta de su viaje:

La robe blanche à large jupe disparaît presque jusqu'à la taille. La tête, les bras et le haut du buste, qui s'engagent dans l'ouverture, empêchent en même temps de voir ce qui se passe à l'intérieur. A... sans doute est en train de rassembler les emplettes qu'elle vient de faire, pour les emporter avec soi. Mais le coude gauche reparaît, suivi bientôt par l'avant-bras, le poignet, la main, qui se retient au bord du cadre. Après un moment d'arrêt, les épaules émergent à leur tour en pleine lumière, puis le cou, et la tête avec sa lourde chevelure noire dont la coiffure trop mouvante est un peu défaite, la main droite enfin qui tient seulement, par sa ficelle, un très petit paquet de forme cubique (Robbe-Grillet, 1957: 116).

Según los ejemplos recogidos, la descripción en *La jalousie* parece pues particularmente adaptada a esas condiciones de funcionamiento de las neuronas espejo. Aunque en la novela no se abandone completamente otro tipo de descripción, es sobre todo esta observación de actos motores con finalidad y codificados por las neuronas espejo lo que le interesa al narrador (cuando mira a los humanos que le rodean), y sus registros se refieren precisamente a alteraciones de la coherencia gestual que afectan a dicha finalidad. Las neuronas espejo explican por qué interactuamos con los objetos casi siempre de la misma manera, lo que nos permite de manera segura hacer hipótesis de acción a la vista de un gesto que se esboza. Toda desviación respecto del cumplimiento de la acción empezada por ese gesto contiene pues un elemento de ruptura que perturba la congruencia de la actividad de las neuronas espejo del observador.

La codificación en términos de hipótesis de acción prefigura un sentido al acto motor percibido, le atribuye un valor significativo, lo cual equivale a «comprender» (vid. Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 60). E —incluso si se trata de una comprensión pragmática, reducida a *affordances* visuales y actos

motores potenciales— cuando el observador registra una interrupción de la comprensión, ello vale tanto como una incompreensión. En suma, el disturbio producido en la activación de las neuronas que simulan la acción observada o, dicho de otra manera, la desviación que presenta la acción real respecto del modelo que debería imitar, suscita una incompreensión pragmática que —al ser reiterativa y generalizada en la novela— instalan al narrador en un terreno de extrañeza y duda permanente. Éste no necesita recurrir a la interpretación entendida como proceso intelectual, las neuronas espejo le proporcionan señales —que no es necesario razonar ni verbalizar— de su falta de comprensión de la gestualidad de su mujer y su acompañante. El narrador no necesita declararse celoso o elaborar interpretaciones sobre sus percepciones para saber que el sentido de los gestos se le escapa, para saber que no puede tener certezas sobre A... y Franck. El sistema de las neuronas espejo permite «une implication de l'observateur à la première personne, qui lui permet d'en avoir une expérience immédiate comme s'il l'exécutait lui-même et d'en saisir d'emblée la signification» (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 149). El no reconocimiento de la coherencia de la gestualidad que observa expulsa al narrador de *La jalousie* de su implicación y participación en primera persona en el sentido de lo observado, en la escena protagonizada por A... y Franck.

La ausencia de toda referencia a actividades del narrador —que no sean la de la observación exenta de interpretación— invita a concebir la novela casi como un experimento clínico. Las condiciones de este experimento parecen incluso evitar variables de confusión —tal y como conviene a la práctica científica—, pues el narrador presta una atención muy reducida a las palabras que A... y Franck pronuncian, transcribiéndolas con mucha incertidumbre las escasas veces en que lo hace (Robbe-Grillet, 1957: 45, 193). E incluso omite la descripción de sus rostros si no es de manera somera e insignificante o con la finalidad de constatar su inexpresividad¹⁵. Esta ausencia de observación detallada de las expresiones de los rostros es tanto más sorprendente cuanto que «les informations provenant des aires visuelles qui décrivent des visages ou des corps exprimant une émotion [...] activent un mécanisme miroir autonome et spécifique, capable de les coder immédiatement dans les formats émotionnels correspondants» (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 199). Quizá para el narrador sería pues posible comprender —siempre en términos de comprensión pragmática— el sentido emocional de los movimientos del rostro de A... y de Franck. Esta comprensión del sentido emocional no necesitaría tampoco de una actividad mental interpretativa deductiva: reposaría sobre las respuestas visceromotorias —compartidas entre humanos— que activan las neuronas espejo implicadas en el reconocimiento de la emoción y localizadas en el área cortical llamada *insula* (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008: 189ss). Sin embargo el narrador no utiliza esta vía. Quizá porque la comprensión proporcionada por esas neuronas espejo que responden a la gestualidad del rostro es precisamente de orden emocional, y tiende a suscitar la elaboración reflexiva e interpretativa sobre las emociones ajenas, aspectos éstos excluidos de una novela que se interesa por lo factual.

¹⁵ «Sur le visage de A..., tendu de profil vers le coin de la terrasse, il n'y a plus ni sourire ni attente, ni signe d'encouragement» (Robbe-Grillet, 1957: 47).

Otra hipótesis sobre la ausencia de una descripción especular de los rostros —es decir, mediada por las neuronas espejo— es la que supondría que la negligencia del narrador tiene su causa en una incapacidad para leerlos: se sabe, por ejemplo, que los niños autistas poseen «un déficit en su sistema de neuronas espejo que puede explicar parcialmente su falta de empatía y su pobre “teoría de la mente”» (Ramachandan, 2007: 108). Sin ánimo de diagnóstico, el lector puede observar en ese narrador de *La jalousie* —privado de toda manifestación de relación social— comportamientos concomitantes con los de un autista. En los autistas, sin embargo, no se inhiben las ondas *mu* que acompañan la activación de las neuronas espejo cuando observan el movimiento de la mano de otro. Aunque no tenga aquí interés ni lugar llegar a conclusiones clínicas, es intrigante que el narrador registre tantas incomprensiones de los gestos y movimientos de A... y Franck: ¿existe un desajuste de facto en la actividad gestual de los observados o es el observador quien no puede llevar a cabo el reconocimiento de la coherencia gestual? Por lo demás, parece comprobado que la dificultad de los autistas para expresar el sentimiento de los celos no les exime en absoluto de sentirlos, asunto que pudiera convenir también a nuestro narrador. Los límites de nuestra perspectiva de estudio aconsejan, sin embargo, dejar en suspenso la hipótesis diagnóstica que las precedentes líneas están esbozando. A cambio, el desarrollo de la novela —que a continuación se va a analizar— nos llevará hacia opciones que necesitan de menos especulación, puesto que el propio texto de Robbe-Grillet se encarga de presentarlas.

TROPELIÁS

La invasión del punto ciego

Consideradas las restricciones de implicación emocional, la cuestión sigue siendo cómo comprender y explicar alguna vinculación entre —por una parte— la observación del narrador esencialmente centrada sobre la gestualidad corporal y —por otra parte— la existencia en él de una obsesión celosa (en principio sólo justificada por el título). Pues, a fin de cuentas, de su observación sólo se deduce una experiencia de exclusión de la comprensión de la misma, exclusión generadora de una sospecha que aún necesitaría encontrar objeto o dotarse de contenido. De este modo, aunque la cuestión de la interpretación deductiva parezca evacuada del ámbito de la observación y de las declaraciones del narrador, podría ocurrir que la actividad hipotética se hubiera guarecido en alguna otra parte. Y, de hecho, hay varios momentos en la historia en los que la tensa neutralidad perceptiva del narrador se rompe. Un modo particular de producción de hipótesis —en versión excesiva y patológica— invadirá entonces las zonas ciegas de la percepción. Se trata de una producción descontrolada de imágenes hipotéticas que son propiciadas precisamente por esas bandas de la persiana (celosía) que —real y simbólicamente— impiden la percepción y cortocircuitan la comprensión de la coherencia gestual. Si la omisión de la interpretación verbalizada vedaba la comprobación de la celotipia del narrador, ésta queda avalada por la inserción —dentro de la descripción que él mismo efectúa— de una producción de imágenes hipotéticas que no se atienen a la lógica de la percepción. Esta producción retendrá la atención de las páginas que siguen.

La escena nodal del libro, la única que contiene un ingrediente descrito de tensión emocional explícita, es —como bien se sabe— aquélla en la que Franck aplasta un ciempiés. Tal escena es contada cuatro veces en la novela, lo cual se hace sucintamente pero incluyendo variaciones. Estos son los elementos esenciales: A..., que padece aversión a los ciempiés, ve uno en la pared; Franck enrolla una servilleta y aplasta con ella al ciempiés mientras los dedos de la mano izquierda de A... se crisan sobre un objeto. Los rasgos de su rostro se quedan fijos durante ese tiempo, pero sería difícil distinguir en ellos otra cosa que un estado de alerta. La emoción del miedo no se traduce en su rostro¹⁶, y la crispación de sus dedos tiene lugar en el preciso momento en que Franck aplasta el bicho, no cuando descubre su presencia. Antes del aplastamiento, su inmovilidad es semejante a la del ciempiés¹⁷. Después del aplastamiento, la descripción de la crispación de sus dedos se asemeja a la de los movimientos convulsos del ciempiés moribundo. La mano —esa mano que el narrador-descriptor ha vigilado a lo largo de la novela enumerando las desviaciones de sus movimientos reconocibles— se comporta aquí de nuevo de un modo que escapa a la comprensión de las neuronas espejo del observador. Y, sin embargo, la narración-descripción parece recurrir en este punto a otro tipo de sistema comprensivo. Un sistema del que, por cierto, tampoco parecen ausentes los efectos de espejo.

En efecto: la descripción de la crispación de los dedos de A... sustituye a la de los espasmos mortales del ciempiés aplastado (Robbe-Grillet, 1957: 97). Desde el punto de vista del observador, la simultaneidad y la similitud de las dos gesticulaciones —de A... y del ciempiés— sugiere que comparten una misma causa, y así, la mano de A... se entiende también como aplastada por la servilleta enrollada de Franck. La comprensión —de origen especular, y no interpretativo— concibe dos escenas de aplastamiento que se superponen, aunque una de ellas no tenga imagen certificada por la percepción visual. Y esta traslación de la causa de los espasmos del ciempiés a la crispación de los gestos de A... es algo excepcional en el comportamiento cognitivo del observador. Se rompe de este modo una constante de su proceder: cuando la descripción superpone la mano de A... al ciempiés aplastado, el narrador está emitiendo una hipótesis.

Así pues, la descripción da por primera vez muestras de que, cuando el observador no comprende la coherencia gestual, una actividad productora de hipótesis se pone en marcha en él —aunque no hay verbalización interpretativa que la acompañe—. La inadecuación gestual de la mano percibida por el narrador —inadecuada puesto que no hay escena real en la que la mano haya sido aplastada— es suficiente para hacer bascular la descripción fuera del marco de lo que ocurre real y objetivamente. Es así como la repetición de la descripción-narración de esta escena que hace la novela se convertirá en la búsqueda progresiva de una imagen suficientemente adecuada para explicar la gestualidad de A... como coherente, aunque sea al precio de abandonar una percepción regida por lo real.

La narración modifica pues el relato de este episodio haciéndolo evolucionar, en un comienzo, mediante deslizamientos perceptivos que se hacen notar discretamente pero que, sin abandonar el

¹⁶ Es, una vez más, sintomática la incapacidad del narrador para leer emoción ninguna en los rostros, pues no hay razón ninguna para creer lo que dice: que la inmovilidad del rostro no expresa la emoción del miedo.

¹⁷ «A... ne bouge pas plus que la scutigère, tandis qu'il s'approche du mur, la serviette roulée en boule dans sa main» (Robbe-Grillet, 1957: 97).

marco real y realista, inestabilizan su representación. De este modo, en su primera versión, el relato sitúa los hechos en el comedor de la casa de A... mientras A... y Franck están sentados en la mesa comiendo y proyectando su viaje a la ciudad; aquí A... crisper sus dedos en el mango del cuchillo cuando Franck aplasta el ciempiés con su servilleta. El mismo relato tiene lugar una segunda vez en el mismo comedor, pero en un cierto momento después de su vuelta del viaje a la ciudad; esta vez, A... crisper sus dedos sobre el mantel blanco. En el tercer relato de la escena, los protagonistas han terminado de cenar y la mesa está vacía de utensilios; A... crisper sus dedos sobre “la toile blanche”, que ya casi ha perdido su condición de mantel y se pliega en surcos convergentes a medida que los dedos pasan sobre ella; sobre esa tela viene a posarse la mano bronceada de Franck. La cuarta y última vez, el ciempiés tiene dimensiones gigantes, el espacio del comedor ha sido sustituido por el del dormitorio, la servilleta («serviette de table») se ha convertido en toalla («serviette de lavabo») y el mantel en sábana de cama. Y es pues sobre una sábana blanca donde se crispan los dedos de A... cuando, tras haber aplastado el ciempiés, Franck vuelve hacia el lecho. Como se puede apreciar, en esta última versión, el aplastamiento del ciempiés encuentra explícitamente un contexto escénico erótico.

La descripción imita en su cuarta ocurrencia el aspecto objetivo del resto de las descripciones, pero sus contenidos revelan una disfunción perceptiva relacionada con la repetición compulsiva de la escena¹⁸ y con el carácter exploratorio de hipótesis diversas que delatan las variantes. Las dudas que el lector tiene sobre la exactitud realista de la observación de este narrador aumentan con la constatación de la rentabilidad creciente que sus modificaciones descriptivas tienen a la hora de comprender la crispación de la mano de A... Y la variación de escenas se presenta como evolución porque el narrador tiene una intención: buscar el ajuste coherente de la gestualidad a un significado. Es decir, que mediante la variación de escenas el narrador tantea para encontrar una en la que aparezca la causa del gesto de la mano de A...

Si el psicoanalista Didier Anzieu ve en el aplastamiento del ciempiés un «acte énérgique et sexuellement symbolique» (1981: 266) no es porque en sí lo sea, sino porque así se construye mediante la evolución de las escenas. El narrador sabe —de manera pragmática y no reflexiva— que, en la escena percibida, hay varios elementos aprovechables para una hipotética escena erótica: Franck aplastando algo, A... respondiendo gestualmente a un aplastamiento; lo único que falta es que ese algo y A... se resuman en lo mismo, que vengan a coincidir al menos simbólicamente.

Pero la búsqueda de una escena erótica —en la que la gestualidad de A... sea comprendida por el observador como coherente en términos neuronales— atenta contra la propia coherencia perceptiva: las diversas versiones de la escena no son compatibles, sus datos perceptivos se contradicen entre sí. Así pues, ello certifica que el narrador está saliendo —al menos parcialmente— de su severa

¹⁸ Tal repetición crea resonancias entre *La jalousie* y *Le voyeur*; en este último libro, Alain Goulet ha analizado un «parcours mœbien de l'écriture» entre percepción y fantasma. Y también ha señalado la reactualización perceptiva de una escena de agresión sádica que presenta concomitancias con la escena de carácter erótico del aplastamiento del ciempiés (Goulet, 1982).

observación de lo real¹⁹. Y es aquí donde su descripción evidencia la entrada de otras imágenes que vienen a ocupar ese territorio que las bandas de la celosía —o, dicho de modo general, las ignorancias perceptivas del narrador— han convertido en puntos ciegos.

En términos neuronales, se abre la posibilidad de la puesta en funcionamiento del mecanismo del cerebro que gestiona la facultad de «rellenado» consistente en «son aptitude à reconstruire des épisodes, des formes, des mots, des gestes, à partir de quelques éléments de la configuration des indices» (Berthoz, 2008: 143). Este mecanismo, activo en, por ejemplo, el episodio de la magdalena proustiana, permite «retrouver un épisode ou une combinaison de sensations avec seulement une partie de l'information initialement mémorisée» (Berthoz, 2008: 141). Si se tratara de este caso, el narrador tendría toda la razón de estar celoso, pues ello supondría que la vista de los dedos crispados de A... sobre el mantel habría hecho venir a su memoria una escena de carácter erótico entre A... y Franck realmente ocurrida en otro momento que no es el de la narración, y que, además, hubiera sido vista por el narrador. Pero la presencia de un ciempiés de tamaño desmesurado no se integra fácilmente en este escenario realista.

Es difícil discernir si esta presentación del ciempiés es de orden alucinatorio o delirante, pues el delirio es una idea y la alucinación una percepción (sin objeto exterior). En el contexto perceptivo de *La jalousie*, parece más razonable decidirse por un caso de alucinación, pero el componente lingüístico que está activo en la creación de la escena podría igualmente probar su carácter delirante²⁰: como se ha apuntado, la escena cambia de localización y de carácter girando en torno al pivote léxico de la «serviette» (servilleta o toalla)²¹. En coincidencia con la crítica especializada de la obra robbe-grilletiana²², conviene sin embargo orientarse hacia la posibilidad de un episodio alucinatorio por las razones que a continuación se exponen.

¹⁹ Esta escena es la única de la novela —además de la del aplastamiento e incendio del auto— que contiene elementos de tipo onírico, delirante o alucinatorio.

²⁰ La explicitación de esta distinción ha sido precisada por Fernando Colina (2007: 63-69).

²¹ Tal y como ha señalado Jean-Pierre Vidal a propósito de los «polytagmes» o de las variaciones del lugar del ciempiés en el relato, «le roman de Robbe-Grillet, comme la musique de Webern, est le lieu de réactions en chaîne, c'est un art de la variation» (Vidal, 1973: 28). El crítico ha señalado además frases-pivote que, repetidas por el mismo personaje en momentos diferentes funcionan como «échangeurs narratifs» o nudos temáticos «orientant le texte dans une direction différente» (Vidal, 1973: 73-74). Cabe añadir que, en el caso de la «serviette», es su amplitud semántica la que permite ese desplazamiento de lugar en la historia —de la mesa al dormitorio—, y la que opera también un desplazamiento en el tiempo; el nuevo tiempo no pertenece ya a la dimensión real de la narración, es el fuera de tiempo de la alucinación (y con él, el espacio deja también de ser realista, y puede albergar un ciempiés gigante).

²² Genette, hablando de las novelas anteriores a la película *L'année dernière à Marienbad* —y, entre ellas, *La jalousie*— ha escrito que «l'univers de Robbe-Grillet était celui du rêve et de l'hallucination, et seule une mauvaise lecture, inattentive ou mal orientée, nous avait détournés de cette évidence...» (Genette, 1966: 70). Es posible distinguir sin embargo —como lo hace Genette— este episodio alucinatorio de otro modo más general de descripción que llama «fantôme de réalisme intégral», en el cual es necesario que los «fantômes soient, comme les perceptions de Taine, des hallucinations vraies, car son [de Robbe-Grillet] délire parle, comme on sait, en style d'arpenteur: "Cinq centimètres de long sur trois centimètres de large"» (Genette, 1966: 81). Y Genette concluye de este modo: «réaliste et subjective dans son projet et sa genèse, cette œuvre s'achève en un spectacle rigoureusement objectif, et, en raison de son objectivité même, totalement irréel» (Genette, 1966: 82).

Carmen García Cela ha estudiado en la primera de las *Trois visions réfléchies* de Robbe-Grillet el carácter paradójico de la reflexión, que «la convierte en una práctica auto-subversiva», y en la cual «la similitud y la imantación orientada hacia los objetos de la realidad» está acompañada de «una multitud de reflejos que se multiplican por doquier en una vertiginosa serie de desdoblamientos que parecen tender al infinito. Los espejos, argucias descriptivas, materializan este

«Les hallucinations se distinguent d'un rapport conscient de souvenirs du passé en ce sens qu'elles se produisent spontanément et involontairement en l'absence de stimulation externe pertinente» (Changeux, 2002: 145). La alucinación no es una percepción ni la memoria de una percepción, sino una fabricación perceptiva:

Elle est produite par des mémoires endogènes de perceptions soudain[ement] combinées. [Elle est] le fonctionnement autonome des circuits internes qui, normalement servent pour simuler les conséquences de l'action. Quelque part dans le cerveau, une activation purement interne se produit qui met en route des hypothèses perceptives. [...] l'hallucination est le véritable témoin de [...] la fonction anticipatrice, projective du cerveau qui plaque sur le monde des hypothèses, ses mémoires, et qui reconstitue le mouvement à partir du moindre indice de variation (Berthoz, 2008: 274-275).

La alucinación acude a fragmentos de memoria perceptiva y realiza hipótesis perceptivas; en su doble movimiento funciona como cualquier operación perceptiva del mundo exterior: ensayando lo que sabe; excepto que, en su caso, lo hace con independencia del mundo exterior. La coherencia que busca la alucinación no es con el mundo tal y como es realmente, sino con las emociones del sujeto; la construcción perceptiva trata de ser coherente con el deseo o con el temor (y a ambos remiten los celos). El temor de ver sus sospechas fundadas es lo que construye en su cerebro una escena alucinatoria que las funda. El temor a ver la causa que convertiría en coherente la gestualidad de los dedos de A... es precisamente lo que genera la alucinación de dicho elemento causal.

El conocimiento que el lector tiene de los usos descriptivos del narrador le permite afirmar que éste no está realmente observando una escena real, sino combinando —como es usual en la alucinación— percepciones reales parciales con hipótesis perceptivas producidas por su cerebro. Dicho de otra manera: puede que vea cómo unos dedos se crispan, pero no es probable que los vea crispase sobre las sábanas de una cama; y quizás ve realmente un ciempiés, pero con certeza no tiene un tamaño enorme (sólo el que una servilleta enrollada puede aplastar). Las alucinaciones de este narrador parecen pues concernir esencialmente a la percepción del espacio —localización y tamaño—.

El carácter de hipótesis de estas percepciones alucinatorias ha sido demostrado a través de la variabilidad de detalles escénicos que se presentaban en las tres repeticiones precedentes del relato de la escena del ciempiés, y muy particularmente en la exploración de diversas opciones semánticas de la «serviette». En la diversa encarnación escénica de estas opciones semánticas se localiza precisamente

eufórico pulular de imágenes desdobladas o duplicadas que, en su acumulación neurótica, se deslizan hacia los márgenes de lo irreal. [...] Tanto las copias como los simulacros no hacen sino enfatizar al máximo [la] carencia fundamental del modelo. [...] Cuanto más insiste la serie descriptiva en fragmentar y en multiplicar las imágenes del modelo, más patente se hace la carencia de ese objeto para la serie visual» (García Cela, 1990: 32, 37). Genette encontraba igualmente en las *visions réfléchies* una «ressemblance dans l'altérité» o una «altération dans l'identité» que se organizaba en «suite de variations autour d'un nombre limité d'éléments qui jouent le rôle du thème fondamental, ou, comme disent les linguistes, du *paradigme*» Y ocurre que, contrariamente a lo que se espera en todo relato clásico —en el que «la description et la narration suiv[ent] l'ordre des contiguïtés spatiales et temporelles»— Robbe-Grillet vuelca en ese eje sintagmático el contenido del orden paradigmático: «il étale horizontalement, dans la continuité spatio-temporelle, la relation verticale qui unit les diverses variantes d'un thème, il dispose en série les termes d'un choix, il transpose une *concurrence* en *concaténation*, comme un aphasique qui déclinerait un nom, ou conjuguerait un verbe, en croyant construire une phrase» (Genette, 1966: 84-85; cursiva en el texto). Márgenes de lo irreal, afasia: perturbaciones que conciernen a la realidad y al lenguaje y parecen derivarse de la compulsión de la mimesis y del imperio del «démon de l'analogie» sobre la descripción: no es pues de extrañar que también se deriven de ello perturbaciones psíquicas.

un uso característico de la psicosis (y su posibilidad alucinatoria): el de la «émancipation des signifiants» (Colina, 2007: 7 y ss.)²³.

Oculto tras las bandas de la persiana, ese narrador se muestra a sí mismo más de lo que posiblemente quisiera a través de una descripción que le implica especularmente. Además, la restricción perceptiva y comprensiva de su actividad observadora excita en él un modo hipotético patológico: si el mundo —bajo su observación privada de interpretaciones y emociones— no consigue significar, serán la alucinación y su desorganización perceptiva las que se encarguen de dotarle de comprensión. De este modo se rompe el espejo de la descripción, que no refleja ya el mundo. No hace falta creer en la convocación de la desgracia que la rotura de un espejo pudiera hacer para saber que a este narrador le acechan la celotipia y sus infiernos. Pero la posibilidad que los lectores tenemos de ver tales interioridades es sólo a través de esa breve franja alucinatoria que —cual vano de celosía— aparece intermitentemente en la novela. Sometido, como el narrador, a la tentación de la actividad interpretativa y a su embridamiento, pudiera ser que el lector diera también en lectura alucinatoria. Suspéndase pues su avance.

Bibliografía

- ANZIEU, D. (1981): «Le Discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet», en *Le Corps de l'œuvre*. Paris, Gallimard, pp. 256-281.
- BERTHOZ, A. (2008): *Le sens du mouvement*. Paris, Odile Jacob.
- CHANGEUX, J.-P. (2002): *L'homme de vérité*. Paris, Odile Jacob.
- (2008): *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*. Paris, Odile Jacob.
- COLINA, F. (2007): *El saber delirante*. Madrid, Síntesis.
- DÄLLENBACH, L. (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.
- GARCÍA CELA, C. (1990): «La paradoja de la descripción», *Estudios franceses*, 6, pp. 27-38.
- (2005): *Nervures verbales. Alain Robbe-Grillet: problèmes d'intertextualité*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GENETTE, G. (1966): «Vertige fixé», en *Figures I*. Paris, Seuil, pp. 69-90.
- GIRARD, R. (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset.
- GOULET, A. (1982): *Le parcours mœbien de l'écriture. Le voyeur*. Paris, Minard.
- LEENHARDT, J. (1973): *Lecture politique du roman. La jalousie de Robbe-Grillet*. Paris, Minuit.
- MORRISSETTE, B. (1963): *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris, Minuit.
- RAMACHANDRAN, V. S. (2007): *Los laberintos del cerebro*, Barcelona, La liebre de marzo.
- RIZZOLATTI, G. & SINIGAGLIA, C. (2008): *Les neurones miroirs*. Paris, Odile Jacob.
- ROBBE-GRILLET, A. (1957): *La jalousie*. Paris, Minuit.
- (1961): *Le Monde*, 13 mayo.

²³ Para la reflexión (desde otro punto de vista) sobre «l'émancipation du signifiant» en las novelas de Alain Robbe-Grillet, consúltese el estudio de Carmen García Cela (2005).

ROUSSET, J. (1972): «La restriction de champ: les deux jalousies de Robbe-Grillet et de Prévost» en *Narcisse romancier*. Paris, Corti, pp. 139-151.

VIDAL, J.-P. (1973): *La jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris, Hachette.

TROPELÍAS