

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

Imanol Zumalde Arregi  
Universidad del País Vasco

### I. EL NUEVO PERSONAJE. LA REDEFINICIÓN DE LA MOMIA

Pese a la trascendencia de las obras corales, desde *La Comédie Humaine* hasta *Cien años de soledad* o *La colmena*, la más pura tradición novelística ha establecido en el personaje el centro de su propuesta diegética. Su aventura, el devenir de su existencia o la radiografía certera del éxito o el fracaso de su propósito inicial se han configurado a lo largo de la historia de la novela, desde Homero, en su materia fundamental; en el elemento sobre el que ha pivotado su estrategia de seducción. A su vez, la llamada novela de formación así como toda la novela intimista, más allá de la manifestación externa de su comportamiento, ha buscado en las telúricas profundidades psicológicas de los personajes la justificación argumental de la novela. Así las cosas, la construcción de una peripecia atractiva y de una lógica psicológicas coherente del personaje principal, ha sido el pilar sobre la que se ha articulado tradicionalmente la propuesta de toda novela. La novela actual, desvanecidos ya mayormente los excesos del más puro vanguardismo de mediados del siglo, sigue atribuyendo al personaje un lugar predominante. Sigue siendo él, la racionalidad que le atribuye el autor, quien regula la disposición de los demás elementos de la novela.

El *nouveau roman*, como máximo exponente del vanguardismo y como última propuesta colectiva recuperable en las letras universales, parece configurarse a primera vista sobre una radical subversión al canon clásico y, muy especialmente, sobre la trasgresión del prototipo de personaje decimonónico. Al menos **Alain Robbe-Grillet** cifró parte importante de su contestación normativa o teórica a esa novela decimonónica precisamente en el destierro del personaje. De él nos dice que

Es una momia en la actualidad, pero que sigue tronando con la misma majestuosidad —aunque postiza— en el centro de los valores que reverencia la crítica tradicional<sup>1</sup>.

---

1.- ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una nueva novela* "A propósito de nociones caducas", Barcelona, Seix Barral, 1964, pág. 37.

La momia a la que se refiere, irreverente como casi siempre Robbe-Grillet, no es el personaje como ente narrativo, sino a la utilización que, desde Balzac, han hecho de éste la mayoría de los escritores. La práctica novelística de Robbe-Grillet niega tajantemente a todo aquél que interprete en sus palabras un rechazo del personaje como elemento narrativo. Así, sus ficciones siguen pivotando, como lo hiciera la gran novela decimonónica, sobre sólidos personajes literarios. El rechazo robbegrilletiano se cifra, al contrario, en la racionalidad que envuelve al mismo, en la lógica que subyace en el empleo que del personaje hace la novela de mediados de los años cincuenta.

Su máxima obsesión declarada radica en eliminar del territorio novelístico aquellos personajes que reproduzcan la imagen realista de la persona humana. Aspira a reconducir el significado de la palabra personaje, que, muy acertadamente, observa sujeto a un nombre propio, a una ascendencia y descendencia biológica, a un puesto en la escala social, a una apariencia física y a un carácter que le discrimine del resto, etc., hasta configurarse alrededor de los estigmas necesarios que le presenten como ser único e insustituible. Es decir, sujeto al más analógico reflejo aparenial de la persona real que entra en fruición con la novela.

Bajo esta crítica al personaje novelesco subyace el rechazo al realismo decimonónico sobre el que descansa toda la concepción robbegrilletiana de la novela. Ese realismo obsesivamente antropomorfo que ve como real solamente aquello que entiende, que dibuja la explicación del mundo que le rodea desde su propia imagen, y que establece como real la impresión que tiene de su derredor pretendiendo, para decirlo de alguna manera, competir con el registro civil. Este antropomorfismo exacerbado es lo que Robbe-Grillet pone en duda y aquello que cree firmemente trastocado en lo que llama las grandes obras contemporáneas (refiriéndose a la trasgresión que someten al personaje cita a *La Nausée*, *L'Étranger*, *Voyage au bout de la Nuit* y *El Castillo*); obras que tomará como punto de partida en su renovación artística.

La novelística de Robbe-Grillet, en especial sus tres primeras obras, *Un Régicide* (que, pese a ser la primera escrita, en 1949, descansa en un cajón hasta que muchos años después, en 1978, ve la luz debidamente revisada), *Les Gammes* y *Le Voyeur*; se sustentan sobre sendos personajes principales (Boris, Wallas y Mathias). No obstante, de una a otra novela sus personajes van dejando tras de sí todos los rasgos que les emparentan con los de los héroes de la novela tradicional para, ya en *La Jalousie*, difuminarse al punto de que en esta novela, la tercera que publicó Robbe-Grillet, el yo narrador carece de nombre, e incluso se abona una posible lectura que suponga a éste como no personaje de la acción. Más tarde, consagrada ya su osadía creativa, en *Project d'un révolution à New York* o *Topologie d'une Cité fantome* la misma denominación de los personajes, sus nombres, varían hasta conseguir una clima de incertidumbre general que afecta incluso a la propia ubicación del narrador. No por ello cabe afirmar, como lo han hecho algunos, que el personaje literario queda desterrado de la novela de Robbe-Grillet; rigurosamente hablando, estamos ante una *redefinición del personaje*; ante la reconsideración de su fisonomía y talante dentro del territorio de la ficción narrativa.

Boris, Wallas o Mathias concuerdan perfectamente con la tradición literaria del personaje principal fuerte, sustentador en exclusiva del peso de la diégesis, de la historia que se cuenta, por cuanto es precisamente la suya la que se narra. La diferencia fundamental, y aquélla que les separa abiertamente de la novela decimonónica, radica en el tipo de personaje que dibujan. A primera vista pudiera traslucir que su mayor diferencia reside en los perfiles psicológicos que presentan, más propios de desequilibrados mentales que de héroes literarios. No obstante, los personajes de las novelas de Robbe-Grillet, en la línea de los personajes volubles e inquietantes de Kafka o Beckett, poseen una importancia radical además de en la historia que se narra, en la propia configuración de la estrategia narrativa de las novelas.

Distingamos en la novela, por un lado, lo que propongo denominar *trascendencia diegética* del personaje; es decir, su importancia en la historia que se narra. En estos términos, tanto la

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

novela decimonónica como la robbegrilletiana atribuyen la máxima cota de trascendencia diegética al personaje principal de sus ficciones por cuanto su historia, las anécdotas que envuelven a su existencia, pasa a copar casi por completo la historia que conforma la novela. Por otro lado, consideremos la *trascendencia narratológica* del personaje. Hablo de ella refiriéndome a la importancia que el personaje, en tanto que ente perceptivo y comunicativo, obtiene cuando el autor efectivo de la obra, el novelista, configura la estructura narrativa de la que se valdrá para contar la historia.

El relato clásico, desde *Eugénie Grandet* hasta *Madame Bovary*, se articula en torno al personaje principal (en ambas novelas ejemplares la trascendencia diegética del personaje es tal que su nombre propio se constituye en el título de la novela). No obstante, pese a la omnipotencia diegética del personaje, se establecía canónicamente la distancia entre narrador y personaje principal que supone el **narrador omnisciente**. Este narrador que, sin formar parte del mundo narrado (generalmente hablando desde la tercera persona del singular), está en todas partes, lo sabe todo (no solamente del personaje principal, sino de toda la cohorte de secundarios que le rodean) y hace efectiva en su rutina narrativa la ubicuidad, omnisciencia y omnipresencia en el "territorio diegético". Un **narrador-dios** que narra indistintamente, sin merma absoluta en su capacidad de transparencia, lo que sucede en el mundo exterior y en la secreta intimidad de los personajes, que plasma con igual nitidez lo que ocurre aquí o allí, lo ocurrido hace diez años como lo que está ocurriendo en el presente narrativo. Es evidente, por tanto, que el narrador omnisciente además de agilizar la dinamicidad temporal y espacial del relato, limita considerablemente el protagonismo que le suponíamos al personaje principal, por cuanto lo relega exclusivamente a la preeminencia que he llamado más arriba diegética.

No obstante, la evolución de la novela propició la aparición de relatos en los que el personaje principal, además de protagonizar la peripecia, pasaba a configurar en gran medida el propio texto. Es decir, novelas en las que el personaje unía a su papel de héroe el de narrador; o, en su defecto, narraciones en las que se presentaba como el regulador de la información a la que accedía directamente el lector efectivo de la misma (es el caso de, por ejemplo, novelas como *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, de *La isla del tesoro* de Robert L. Stevenson, de *Apuntes del subsuelo* de Fedor Dostoievski, de *Apuntes de un cazador* de Alexander Turguéniev o de *El guardián en el centeno* de J. D. Salinger). Se pasaba del relato centrípeto en torno al personaje con narrador omnisciente a un *relato doblemente centrípeto* alrededor del mismo. Una suerte de relato en el que el personaje principal y su anécdota configuran mayormente la diégesis, y cuya mirada y voz establecen las pautas al extremo de conducir literalmente la propia narración.

Como se deducirá, el caso extremo de mimesis diegético-narrativa en el personaje de una novela lo constituye la forma *autobiográfica* —aquella en la que el narrador (quien habla) es al mismo tiempo, aunque no necesariamente sí habitualmente, quien protagoniza la peripecia (el personaje principal), el narrador (en primera persona) y la fuente cognoscitiva de lo narrado—.

Los casos extremos, los márgenes, por tanto, quedan bien definidos; pero desde la autobiografía al relato de narrador omnisciente se despliega toda una pléyade de estadios intermedios en función del imaginario cociente resultante de la citada relación de relevancia diegético/narratológica correspondiente al personaje. Y son precisamente esos estadios intermedios los más atractivos a la hora de disponer estructuras narrativas interesantes y lúcidas.

Volviendo al caso de la novela de Robbe-Grillet, sin cumplir estricta y necesariamente los rasgos narrativos más evidentes de la autobiografía (la primera persona del singular como explicitación personal del YO-NARRADOR PERSONAJE), su novela pone en juego índices de trascendencia del personaje tan altos como la propia autobiografía. Como ya se ha dicho, en especial en las primeras, sus novelas se configuran básicamente sobre los acontecimientos de un personaje; pero, a su vez, y aquí reside la variación respecto de la novela tradicional, establecen la narración en base a unas estructuras narratológicas particularmente elaboradas cuya aspiración última, ya en el

campo de la ideología, es la de retratar, con la mayor nitidez a su alcance, el funcionamiento de la mente humana; aquello que algunos han venido a llamar el *automatismo psíquico*.

Por tanto, en la novela de Robbe-Grillet la reacción a la "momia-personaje" de la narrativa tradicionalista se concreta más que en la disolución de la importancia diegética de éste, que la tiene, en su *despotismo narratológico*. No asistimos al reflejo más o menos reconocible del mundo que nos rodea, de la recreación artístico-literaria de una historia convincente inserta en la realidad plausible, sino ante la particularísima disposición de los destellos que este mundo carresiano circundante desencadena en la mente del personaje.

Otra cosa muy distinta, puntualización esta que no deberíamos olvidar aquéllos que pretendemos avanzar en el estudio de texto literario, es poner al descubierto problemas que atañen a instancia o niveles de significación más profundos que el puramente disursivo. Tanto la trascendencia del personaje que hemos llamado diegética como la narratológica se manifiestan en la superficie misma del relato, a los ojos del lector, pero se configuran y cimentan sobre niveles más elementales de sentido. El esfuerzo realizado por A. J. Greimas para aclarar estos fenómenos y enmarcarlos en una teoría que explique el texto desde su estadio más profundo a su textualización en el relato, ha sido ignorado por la generalidad de la comunidad científica que se dedica al análisis literario pese a que se le ofrece como una herramienta de análisis impagable. Este semiótico de origen lituano detecta cuatro niveles de significación que van desde las profundidades semánticas básicas de todo relato (bien podría decirse a este respecto que sea cual sea el argumento, éste primigeniamente se construye a partir de relaciones del tipo "Sujeto busca objeto") hasta la manifestación en el relato concreto con personajes, acciones, y demás detalles diegéticos. Los distintos niveles que detecta Greimas a la hora de describir el Recorrido Generativo de la Significación y sobre los que, paulatina y escalonadamente, se va construyendo la significación de un texto, me induce a pensar que la redefinición del personaje que Robbe-Grillet lleva a cabo no es tan profunda como se vislumbra a primera vista.

Si al nivel del discurso el personaje robbegrilletiano presenta innovaciones importantes respecto al prototipo de héroe de la novela tradicional, fundamentalmente si atendemos a lo que hemos definido como despotismo narratológico, en un estadio narrativo interno, a nivel actancial no presenta variación alguna. Desde un punto de vista estructural las historias robbegrilletianas siguen configurándose en función de elementales atracciones de sujetos por objetos (atracciones que en un nivel textual se manifiestan mayormente en forma de atracciones sexuales, criminales o fetichistas), de acciones básicas perfectamente tipificables, si bien el tiempo sea quizás el único elemento que se escapa a este esquematismo lógico (parece ser que en novelas como *Project pour une révolution à New York* la configuración narrativa del tiempo es tan caótica como su manifestación en el texto).

Así pues, podemos decir que en términos narrativo-actanciales la renovación de Robbe-Grillet es mínima. Esta afirmación nos conduce a dos puntualizaciones en virtud de las cuales se podría entender como lógico este parentesco narrativo-actancial del relato robbegrilletiano con el relato decimonónico. Por un lado, el hecho de que en sus escritos teóricos, el propio Robbe-Grillet manifieste que su labor artística se encamina hacia la "nueva novela", o hacia la nueva forma de contar que, tanto las condiciones históricas como la evolución de la novela, obligaban en la Francia de los años cincuenta, y nunca hacia la destrucción apocalíptica de la narración novelesca. Con ello se dilucida en la actitud literaria de Robbe-Grillet una intención de renovación básicamente formal y una voluntad de continuidad en la esencia narrativa de la novela. Por otro lado, la idea heredera en cierta manera del análisis propeano del cuento tradicional ruso y sobre la que se basa toda la reflexión greimasiana, que considera que la capacidad humana de contar historias descansa sobre una serie de invariables narrativas perfectamente arraigadas en el imaginario humano. Siguiendo el razonamiento, como humano, Robbe-Grillet necesariamente se serviría de lo que su imaginario le "impone" a nivel narratológico y lo textualizaría formalmente en un perfil de personaje novelesco enteramente original y revolucionario.

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

No obstante, esta matización, que sin duda limita considerablemente el alcance de la reformulación que Robbe-Grillet somete al personaje literario tradicional, no minimiza en absoluto la trascendencia de una de las virtudes constructivas de Robbe-Grillet: aquélla que radica en la especial habilidad que atesora para percatarse de que en la estructura narratológica de sus novelas descansa el centro, la raíz sobre la que erigir su "nueva novela". A ello debemos una galería de obras que, bajo el manto de la máxima objetividad descriptiva y de los rigores de la adjetivación esquemática, esconden una clara evolución en la reflexión de la focalización y las instancias narrativas. Evolución que intentaré desentrañar poco más adelante.

### II. EL PUNTO DE VISTA Y LA VOZ NARRATIVA: DOS CONCEPTOS FRONTERIZOS.

La trascendencia de un elección como la del punto de vista y la voz narrativa (quién ve y quién habla en un relato respectivamente) pasa generalmente desapercibida en una primera lectura. Que el narrador diga "yo" en el texto o que se identifique con un personaje de la acción no parecen, a primera vista, cuestiones que alteren considerablemente el devenir de los acontecimientos de la historia, cuestión ésta considerada fundamental en una lectura ordinaria. Sin embargo, son éstos, la elección del punto de vista adecuado y de la voz narrativa certera, los que condicionan en gran medida el éxito narrativo del autor. Este éxito al que nos referimos poco tiene que ver con la seducción inherente a una historia, espectacular y original, atractiva *per se*. Se refiere, al contrario, al uso fructífero y artísticamente relevante que el autor hace de su condición de narrador (en una novela de detectives, la inclusión de relatos en segundo grado —la versión del crimen de un sospechoso—, etc.).

Se trataría menos de proclamar que a cada historia, a cada cuento o argumento concreto, le corresponde de forma natural una estructura narrativa específica y modélica, que de valorar en su justa medida varios aspectos: por un lado, la racionalidad interna de esas estructuras narrativas, y, por otro, la adecuación de las mismas a la historia concreta que se narra subrayando su incidencia real en la capacidad seductora del relato.

Tomado así, más que en el encanto propio de la historia, solamente refiriéndonos a esa adecuación y a esta racionalidad podremos considerar válida la propuesta de un autor. Y al hablar de autor lo hacemos refiriéndonos, no ya a un creador de ficciones, sino a un narrador, que es en última instancia lo que debiera caracterizar a un novelista, cineasta o dramaturgo. En una primera impresión pudiera parecer una cuestión dirimida entre los dos mandos extremos de la Forma y el Contenido; y que mi predicamento priorizase la forma frente al contenido. Antes bien se trata de considerar, en su justa medida, el carácter narrativo de todo relato y de reivindicar la preeminencia de éste frente a la planicie de la historia.

Valiéndome de la tradicional distinción entre historia y relato<sup>2</sup>, cabría decir que la diferencia de una a otra radica en que *el relato es la historia filtrada por el narrador*, y que precisamente es con el relato, con el discurso narrativo, con lo que entra en relación el lector efectivo, quedándole a éste la reconstrucción de la historia subyacente como ejercicio puramente intelectual

---

2.- La historia se considera como la sucesión cronológica, rigurosa y ordenada de los hechos o acontecimientos que conforman la base de lo que será la diégesis de relato. El relato, por tanto, es la disposición definitiva y no necesariamente respetuosa con la historia; es decir, es la sucesión no necesariamente rigurosa, ordenada y cronológica de los acontecimientos de la historia. Valiéndonos de un ejemplo cercano, *Le Voyeur*, podemos decir que el relato omite entre otros un acontecimiento fundamental (el asesinato y violación de Jacqueline en el acantilado); acontecimiento que en la historia tiene un lugar fijo y estable pero que en el relato no aparece. Como se deducirá, el lector nunca entra en contacto con la historia sino con el relato. La historia es la referencia continua del relato y ésta sólo podrá ser inferida a través del mismo.

y personal, actividad en muchos casos —como en el de la novela y el cine de Robbe-Grillet— prescindible cuando no inútil.

Llegados a este punto, y en las lides ya del problema teórico del punto de vista y de la voz narrativa, surgen algunos puntos de discusión. La división binaria Historia-Relato, que en efecto es utilizada por **Gérard Genette** en su *Figuras III*<sup>3</sup> para analizar el tiempo narrativo en *À la recherche du temps perdu* en sus orden, duración y frecuencia, y el modo, queda alterada a la hora de analizar la voz narrativa por una suerte de división triádica que surge de que, según él, *la voz designa a la vez las relaciones entre narración y relato y entre narración e historia*<sup>4</sup>. Así, si para el tiempo y el modo es operativa la distinción binaria Historia-Relato, el tan discutido triángulo genettiano se establece, según el profesor francés, en el epicentro del problema de la voz narrativa.

Este triángulo quedaría constituido por tres aristas: la *historia*, que se correspondería con el significado o el contenido narrativo o conjunto de acontecimientos narrados (cosas o hechos contados en el relato), el *relato*, que equivaldría al *significante, el enunciado o el texto narrativo en sí*, y, como última arista, la *narración*, que vendría a equivalerse a *el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en que se produce*, es decir, el mismo acto de contar.

No entraré aquí a discutir la operatividad de esta distinción tripartita, en especial la más que dudosa separación entre narración y relato (¿Qué queda al lector efectivo más que el relato final en el que se reflejan todos y cada uno de las vicisitudes del “acto narrativo productor”?), sino que nos centraremos sobre las muy pertinentes consideraciones de Genette sobre el modo y la voz narrativa.

El propio Gérard Genette pone de manifiesto la *enojosa* confusión que predomina en los trabajos teóricos que abordan el tema de la técnica narrativa sobre lo que él llama Modo y Voz. Las evidentes diferencias entre ambas, a las que me referiré en breve, fueron en el tiempo previo a Genette casi universalmente pasadas por alto. Los más insignes estudiosos del tema habían venido confundiendo sistemáticamente al narrador de un relato con aquél que ve los hechos que se están narrando, que, si bien en la práctica novelística y en la novelas al uso suelen recaer en el mismo sujeto narrativo, no por ello debe generalizarse a todas las novelas y ser elevado a categoría de máxima. Esta confusión, que podría ser admitida en un lector poco avisado cuyo interés se centra primordialmente en la historia que transcribe el relato, es inadmisibile en aquellos que se dedicaban al estudio efectivo de las instancias narrativas. Como pone de manifiesto Paul Ricoeur en su segundo tomo de *Tiempo y Narración* :

las nociones de punto de vista y de voz son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles. No faltan los análisis, en Lotman, Bakhtine, Ouspenski, que pasan con toda facilidad de una a otra<sup>5</sup>

Esta distinción, aparentemente atenuada en Paul Ricoeur, queda perfectamente tipificada en el análisis genettiano. Genette afirma que el *Modo*, la *Focalización del relato* (no olvidemos que todo relato está focalizado y que no son los personajes focalizadores o focalizado como se dice, sino el relato quien está focalizado), o *punto de vista* (distintas denominaciones éstas que refieren básicamente el mismo problema) responden a una pregunta muy concreta: *¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa del relato?*, o, para decirlo más bre-

3.- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989. Traducción española a cargo de Carlos Manzano. Edición original: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

4.- *Op. cit.*, pág. 87.

5.- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, Cristiandad, 1987, pág. 177. Traducción española a cargo de Agustín Neira. Edición original: *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

vemente, ¿*Quién ve?*. Mientras que la *Voz o instancia narrativa* respondería a otra pregunta muy distinta: ¿*Quién es el narrador?*, en definitiva, ¿*Quién habla?*

Paul Ricoeur, por su parte, considera que se trata más bien de una sola función abordada desde la perspectiva de dos cuestiones diferentes. Según sus palabras, el punto de vista responde a la pregunta ¿*Desde dónde se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado?* Por tanto, ¿*desde dónde se habla?* Mientras que la voz o instancia narrativa responde directamente de forma pareja a lo que decía Genette, a la pregunta ¿*Quién es el narrador?*, en definitiva, ¿*Quién habla aquí?* Pero no se queda ahí y reflexiona diciendo:

Si no queremos hacernos ilusiones con la metáfora de la visión, en un relato en el que todo es narrado y en el que hacer ver por los ojos de un personaje es, según el análisis que hace Aristóteles de la lexis (elocución, dicción), 'poner ante los ojos', es decir, prolongar la comprensión en cuasi intuición, entonces es necesario considerar la visión como una concretización de la comprensión; por lo tanto, paradójicamente, como un anexo de la escucha<sup>6</sup>.

De esta reflexión concluye que, tomadas así las cosas, solamente subsiste una diferencia entre el punto de vista y la voz, y que ésta viene a ser una diferencia de ubicación. El punto de vista, el modo genettiano, derivaría en un *Problema de composición* y, por tanto, su estudio competiría a aquél interesado por la configuración narrativa. La voz, por su parte, incumbe a los *problemas de comunicación* en la medida que está dirigida al lector, y se sitúa en el punto de transición entre configuración y refiguración, en cuanto que la lectura marca la intersección entre el mundo del texto y el del lector, sentenciando que precisamente son estas dos funciones las intercambiables<sup>7</sup>. Mas allá de los problemas filosóficos que se entrecruzan en la reflexión de Ricoeur, subyace una coincidencia básica respecto a la explicación genettiana. En definitiva, y sin circunscribirse en exclusiva a un problema de visión, el punto de vista respondería globalmente a la pregunta ¿*Quién ve lo narrado en el texto?*, mientras que la voz narrativa haría lo propio con la pregunta ¿*Quién habla?*

La explicación concreta del punto de vista y la voz narrativa tiene en Genette uno de sus más lúcidos especialistas. Paul Ricoeur en un frondoso capítulo dedicado a este tema hace un recorrido por algunas de las teorías que la crítica literaria ha ofrecido al respecto (desde Käte Hamburger hasta la novela polifónica de Bakhtine, pasando por Dorrit Cohn y sus *self-narration*, *psycho-narration*, *quoted monologue* y *self-quote-monologue*, la teoría de las situaciones narrativas de Franz K. Stanzel, Dolžel y su *The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction*, la Poética de composición de Boris Ouspenski, etc.). Este recorrido da una clara idea del escaso rigor y del exceso de intuición que han caracterizado las investigaciones en este terreno. Por su parte, Gérard Genette ofrece una piedra de toque fundamental al estudio del problema del punto de vista y la voz narrativa, aunque sólo sea por la tajante separación que establece entre ambos conceptos fronterizos.

### III. LA ORDENACIÓN NARRATOLÓGICA DE GENETTE

Genette consagra los dos últimos capítulos de *Figuras III* al Modo y a la Voz respectivamente. Respecto al modo afirma que la información narrativa ofrecida tiene sus grados, y que un relato puede aportar al lector más o menos detalles y de forma más o menos directa. A su vez, y centrando más el tema, valiéndose de la útil pero limitada referencia visual, constata la similitud del modo narrativo con la visión que uno tiene de un cuadro. La visión de un cuadro depen-

6.- *Op. cit.*, pág. 177.

7.- "Todo punto de vista es la invitación dirigida al lector para que dirija su mirada en el mismo sentido que el autor o el personaje; en cambio, la voz narrativa es la palabra muda que presenta el mundo del texto al lector, y como la voz que se dirige a Agustín en el momento de su conversión, dice: tolle! lege! (¡toma y lee!)." (*Op. cit.* pág. 178).

de de la distancia que separa al sujeto que mira del cuadro y de su posición respecto a determinado obstáculo que lo oculte total o parcialmente. Así, el modo, el punto de vista o la focalización, dependerá de las dos *modalidades esenciales de regulación de la información narrativa* que son la Distancia y la Perspectiva.

La *Distancia narrativa* define la posición del narrador respecto de lo que escribe. Utilizando términos espaciales o topográficos no necesariamente pertinentes a este supuesto, la cercanía o la lejanía del narrador respecto de lo que cuenta se manifiesta explícitamente en el caso de la escritura y, por tanto de la novela, en el propio texto. Distingue entre el relato de acontecimientos (cuya mayor o menor distancia variará en función de dos factores: la cantidad de información narrativa aportada al lector y la presencia del narrador) y el relato de palabras. En el supuesto de que un personaje hable en el mismo (relato de palabras), Genette determina a su vez que podemos encontrar tres estados de discurso:

A) El *discurso narrativizado o contado*, que se corresponde al estado más distante y reductor, y, por tanto, en aquél donde la presencia del narrador se hace más evidente en detrimento de la del personaje. Remite al caso en el que en vez de plasmar las palabras de un personaje en el relato se muestran directamente sus primordiales pensamientos interiores de manera concisa y mediatizada.

B) El *discurso transparente*, en estilo indirecto, que sería aquél en el que la presencia del narrador se notaría aún de manera notable, de tal suerte que éste interpretaría las palabras del personaje en su estilo propio. Los ejemplos de Genette son para un *discurso pronunciado* "Dije a mi madre que tendría que casarme con Albertine", y para un *discurso interior* "Pensé que tenía que casarme con Albertine". La variante del estilo indirecto libre supone un paso más en esta aparente emancipación del personaje respecto del narrador.

C) El discurso en el que el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje o *discurso restituído*. ("Dije a mi madre (o pensé): tengo que casarme con Albertine").

Estos tres estados suponen una inversión gradual de la presencia explícita del narrador en el texto, y la equivalente y consecuente incursión de las huellas literarias de los personajes. Como acertadamente señala Genette, una de las grandes vías de emancipación de la novela contemporánea ha sido la instauración del territorio novelesco como espacio exclusivo del personaje, con la eliminación de todas las marcas de la instancia narrativa y con la irrupción desenfrenada de las palabras del personaje. Evolución de la que no es ajeno Robbe-Grillet ni muchos de sus contemporáneos como Beckett, Simon o Sarraute. Desde el estilo indirecto libre cuya cualidad extrema es la de presentar en última instancia la presencia del narrador (el personaje habla por voz del narrador), hasta el monólogo inmediato en el que es el personaje el que asume todo el peso de la narración y así lo explicita en el texto, son las pautas formales de las que se sirve parte importante de la novela, la más sensibilizada con la evolución del género, desde Joyce y Faulkner.

La *Perspectiva*, por otra parte, como segundo modo de regulación de la información (el primero era la distancia), procede de la elección o no de un punto de vista narrativo restrictivo. Genette, como lo hará luego Ricoeur, revisa algunas de las tipologías que la crítica ha aportado al respecto de las *situaciones narrativas* (F.K. Stanzel, Norman Friedman, Wayne Booth, Bertin Romberg). Este repaso le convence de la confusión de base sobre la que se asientan las propuestas de estos autores, y opta por rechazarlas por impertinentes. No ocurre así con las aproximaciones de Tzvetan Todorov y Jean Pouillon, de las que se alimenta y con las que comparte la utilización exclusiva de determinaciones puramente modales a la hora de hablar del punto de vista (la *visión* para Pouillon, y el *aspecto* para Todorov).

A partir de aquí despliega una tipología clara y concisa anteriormente diseñada parcialmente por la crítica anglosajona, Pouillon y Todorov. Así establece tres *Focalizaciones tipo*:



## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

A) *Relato No Focalizado o de Focalización cero*, que se corresponde a lo que la crítica anglosajona ha denominado relato omnisciente, Jean Pouillon como “visión por detrás” y Tzvetan Todorov ha plasmado con la fórmula Narrador>Personaje. Este relato, que responde a la forma del relato clásico, pone de manifiesto que el narrador sabe y dice más de lo que personaje alguno sabe y dice. Es el relato cuyo narrador está en todas partes a la vez, lo conoce todo y domina en absoluto la narración del relato. Se corresponde con el narrador-dios citado más arriba.

B) *Relato de Focalización Interna*, que en la tipología de Pouillon se llama “Visión con”, en la de Lubbock relato con “punto de vista”, para Blin responde al apelativo de relato con “campo limitado” y que Todorov ha representado mediante la fórmula Narrador=Personaje. En este caso el narrador dice lo que sabe el personaje focal de ese momento. Hemos introducido esta última matización temporal porque el relato de focalización interna puede ser:

\* *Fija*, cuando no abandonamos nunca el punto de vista del personaje que percibe lo que se narra.

\* *Variable*, cuando el personaje focal cambia, varía a largo del relato de uno a otro.

\* *Múltiple*, cuando, por ejemplo, el mismo acontecimiento es abordado desde los puntos de vista de distintos personajes como en la novela epistolar.

C) *Relato de Focalización Externa*, relato de “visión desde fuera” para Pouillon, relato “objetivo” o “conductista” según la terminología de la crítica anglosajona, y visualizada por Todorov con la fórmula Narrador<Personaje. En un relato de focalización externa el narrador dice menos de lo que sabe el personaje, y se contenta, como en la novelas de Dashiell Hammett, con narrar asépticamente los actos del personaje.

Estas focalizaciones tipo no son exclusivas y pueden aparecer alternativamente dentro de un relato. El criterio de focalización elegido en un principio no tiene por qué mantenerse necesariamente constante durante todo el relato y puede sufrir variaciones. Como dice Genette, la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera sino, más bien, a un segmento narrativo. Las variaciones o infracciones momentáneas al código de focalización establecido en el relato Genette las denomina *alteraciones* y apunta dos tipos generales de alteraciones:

1) *Paralipsis* u omisión lateral: que se trataría de dar menos información de lo que en principio permitiría la focalización general del texto. Este sistema es muy utilizado por la novela policiaca y la de misterio, en la que la paralipsis está encaminada a crear el suspense o el final inesperado sobre el que articulan su estrategia de seducción.

2) *Paralepsis*: detectada en aquellos casos, numerosos, en los que se da más información de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto del relato. La utilización de la paralepsis en el cine es continua, ya que al tratarse de un lenguaje audiovisual, a excepción de la cámara subjetiva, toda imagen exterior o movimiento de cámara no antropomorfo (aquél que no reproduce los usos perceptivos del hombre) de una película con focalización interna supone una trasgresión al punto de vista de un personaje. Más allá de estas reflexiones demasiado estrictas, en el caso del cine negro clásico la paralepsis toma carta de naturaleza en aquellas secuencias en las que uno de los personajes, supongamos un sospechoso de asesinato, narra en un *flash-back* (relato analéptico) su no participación en el crimen. Es lugar común, en el interior de ese *flash-back*, trasgredir los límites impuestos por el punto de vista de ese personaje para mostrarnos imágenes y sonidos humanamente inaccesibles para ese personaje focal momentáneo y circunstancial del relato, para la focalización de ese segmento narrativo.

Para finalizar con el punto de vista diré que el empleo de la primera persona, es decir, la identidad de persona entre el protagonista y el narrador no supone en absoluto una focalización del relato en éste. Pese a que así sea en la práctica habitual de los novelistas, tal como se verá más

adelante, la identidad del punto de vista y de la voz narrativa no necesariamente recae en el mismo personaje o ente narrativo (el ejemplo de *Le Voyeur* es significativo a este respecto).

La *Voz narrativa*, por su parte, aborda un tema muy distinto. La voz se corresponde con la instancia productora del discurso narrativo o Instancia Narrativa, que no es el autor efectivo de la novela (Sterne, Cela o Eco), sino el Narrador del relato (Tristan Shandy, Pascual Duarte o Adso de Melk respectivamente), instancias ambas que no deben confundirse especialmente en el relato de ficción. Esta instancia narrativa subyace en el discurso que ha producido en forma de huellas y, como la persona en el punto de vista, puede variar a lo largo del texto. Por ello, el estudio de la instancia narrativa debe asumir para sí el estudio de las posibles modificaciones o permanencias que se manifiesten en el relato. Así, las relaciones del narrador con la historia que cuenta se diseña en función de las siguientes categorías:

A) *Tiempo de narración*: en función de la posición temporal habrá cuatro tipos de narración:

1) *Ulterior*: Posición clásica del relato en pasado.

2) *Anterior*: Relato predictivo generalmente en futuro, que narra hechos que ocurrirán después en la historia.

3) *Simultánea*: Relato en el presente contemporáneo de la acción. Es el más sencillo según Genette.

4) *Intercalada*: Entre los momentos de la acción. El modo más complejo.

B) *Niveles Narrativos*: Genette afirma que *todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*<sup>8</sup>. Paralelamente Genette distingue tres tipos de relato:

1) *Relato extradiegético* o relato en primer grado en el que el narrador cuenta los acontecimientos que conforman la historia. Es la instancia narrativa de un relato primero.

2) *Relato diegético o intradiegético*: el relato de acontecimientos del relato de ficción.

3) *Relato metadiegético* o relato en segundo grado, que definen a los acontecimientos contados por un personaje del relato primero. La instancia narrativa de un relato segundo o metadiegético es por definición diegética, es decir, que está incluido como subrelato en el relato primero. Las relaciones que este relato metadiegético puede mantener con el relato primero van desde la relación de causalidad directa (el relato segundo cumple, respecto al primero, una función explicativa), hasta la relación temática (en el que el relato segundo cumple una función de contraste o de analogía), pasando por la pura función de distracción.

Los niveles narrativos, como se verá, pueden intercambiarse a lo largo de un relato. A toda trasgresión o paso de un nivel narrativo a otro (la incursión de rasgos extradiegéticos en un relato primero, etc.) Genette define con el nombre de **Metalepsis narrativa**.

C) *Persona*: El novelista, a la hora de decidir quién hablará en su novela, quién será el que narre, el que diga "yo", no se somete a una mera elección entre varias formas gramaticales (yo, tú, él), sino que se debate entre dos actitudes narrativas cuyas formas gramaticales no son más que consecuencia mecánica: hacer contar la historia a uno de sus personajes o a un narrador extraño a la historia que se cuenta. Es evidente que todo narrador tiene la potestad de intervenir directamente en el relato en cualquier momento; puede designarse en cualquier instante con el pronombre "yo" y, por tanto, toda narración es desde esa perspectiva una narración en primera persona. La cuestión fundamental que se dirime en este apartado, no obstante, es si ha tenido o no ese narrador la ocasión de manifestarse, de emplear esa primera persona para designar a uno

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pág. 284.

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

de los personajes del relato. En función de esa elección narrativa, más que del afloramiento efectivo de esa potestad del narrador de la trascendencia diegética del narrador como personaje de la acción que cuenta, tendremos dos tipos generales de relato:

1) Heterodiegético: Cuando el narrador no se corporeiza en el relato en ningún momento; o dicho de otro modo, cuando el narrador está ausente de la historia que cuenta.

2) Homodiegético: Cuando el narrador se identifica con uno de los personajes y, por tanto, está presente como personaje en la historia que cuenta.

Salta a la vista que la ausencia del narrador en el relato es absoluta por naturaleza, mientras que la presencia, la homodiegesis, puede presentar grados. Así, podemos encontrar relatos en los que el narrador es el protagonista de su relato (a este supuesto Genette denomina *relato autodiegético*), o relatos en los que el narrador es un mero testigo u observador de los hechos del relato.

Para finalizar hay que decir que en la novela moderna se observa una clara emancipación en la relación nominal entre narrador y personaje que está directamente emparejada con la ocurrida con la distancia narrativa citada más arriba (en la que se eliminaban todas las marcas de la instancia narrativa en favor de la incursión directa de las palabras del personaje). Desaparecidos ya los atributos clásicos del personaje (nombres propios, carácter, aspecto físico..), la emancipación del personaje llega hasta la relación que mantiene con el narrador. El *vértigo pronominal* que advierte Genette en la novela moderna se corresponde a una nueva vinculación narrador-personaje variable y flotante que concuerda con la ampliación notable de los límites de la libertad formal que ha emprendido la novela contemporánea y con una idea más compleja de la personalidad humana. Estos problemas nominales pasan a un primer plano en las novelas robbegrilletianas a partir de *Project d'une révolution à New York*, como se verá mas adelante.

Cruzando los tipos obtenidos en la clasificación de niveles narrativos (relato extradiegético e intradiegético) con los de la persona narrativa (homodiegético y heterodiegético), Genette obtiene cuatro tipos fundamentales de estatuto de narrador: extra-heterodiegético (narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente), extra-homodiegético (narrador en primer grado que cuenta su historia), intra-heterodiegético (narrador en segundo grado que cuenta una historia de la que está ausente) y el intra-homodiegético (narrador en segundo grado que cuenta su historia).

### IV. APUNTES SOBRE EL MODO Y LA VOZ NARRATIVA

La racionalidad y la coherencia entre la diégesis y la estructura narrativa parece sugerir una correlación directa entre el punto de vista del relato y la voz narrativa que le habla. En una primera aproximación parece de recibo que quien hable en una novela sea quien perciba lo que se está diciendo; que sea el mismo quien vea y diga, y que, por tanto, asistamos a un testimonio directo. En caso contrario, pudiera decirse que accedemos a una ficción de grado doble en la que a aquélla derivada del carácter ficticio de los hechos que se narran (por lo general son ficticios los acontecimientos novelados) se suma la de la inadecuación entre sujeto perceptor y narrador; como si asistiéramos al relato de un falso testigo o un tercero. No obstante, nos encontramos ante cuestiones muy diferentes y que por lo general no coinciden.

Una novela, una obra de teatro o un film, artes todas ellas narrativas y, por tanto, portadoras de un narrador que no se corresponde con el autor efectivo de la obra, despliegan sus relatos desde ese narrador hacia un narratario. Ambas figuras, el narrador y el narratario, pueden explicitar su existencia en el propio texto; es decir, pueden manifestarse en el relato. En el caso del narrador, que es el que nos interesa, su presencia en el texto (el Yo narrador de la novela, la voz en *off* y la visualización del narrador en la pantalla del cine o la presencia física del narrador en escena en el escenario teatral) le convierte en narrador explícito, es decir, hace explícita su homo-

diegetidad. Puede ocurrir que el narrador no se haga explícito en el texto en ningún momento, y que, por tanto, debamos suponer que estamos ante un relato heterodiegético. Todos estos problemas que incumben a la Voz narrativa nada tienen que ver con los de la focalización, que si bien incumben también al mismo sujeto, al narrador, son cuestiones cualitativamente distintas. Así, el narrador puede narrar desde una posición privilegiada y libre, sin ninguna atadura respecto al universo diegético (como el narrador llamado omnisciente) o puede limitarse a narrar cifándose a lo que percibe uno de sus personajes sin hablar necesariamente en nombre suyo.

La propia tradición literaria ha consagrado el divorcio entre Voz narrativa y Punto de vista al establecer como pauta narrativa, como forma de expresión más habitual, que el mundo narrado sea el propio del personaje, mientras que aquél pase al lector efectivo contado por un narrador extraño y anónimo. Para percatarse de la realidad de este fenómeno hay que tener en cuenta que una novela, una obra dramática o un film son de la misma naturaleza que una comunicación interpersonal; o dicho de otra forma: que las relaciones que se establecen entre un comunicador y su interlocutor son de la misma naturaleza que las que se establecen entre un lector-espectador y una texto. Más allá de las posibilidades de retroalimentación o *feed-back* continuo imposibles en la relación lector-obra, las diferencias son mínimas.

Al entrar en contacto con una obra, el lector-espectador se relaciona con un interlocutor capaz de hablar de unos acontecimientos que le han sucedido a él mismo, o ante un interlocutor que puede relatar, sin inmiscuir su "yo", unos acontecimientos sucedidos a uno o a varios terceros y en los que él no ha intervenido; puede, a su vez, relatarlos con conocimiento de causa, desde el interior de los mismos ("y entonces se asustó..."), hacerlo desde "fuera", quedándose con la descripción externa de los acontecimientos, o combinar ambos puntos de vista como lo hace el llamado narrador omnisciente. De ello, del carácter eminentemente comunicativo-filial que es consustancial a las artes narrativas, se derivan las afirmaciones que desde la antropología dotan a éstas de evidentes componentes antropomorfos, y que anclan la facultad de seducción de las mismas en las necesidades de comunicación inherentes al ser humano.

El problema surge cuando el lector-espectador, por pura inercia o por un excesivo esquematismo, intenta domiciliar la voz narrativa y el punto de vista en un solo ente narrativo/perceptivo. De ahí emanan las confusiones tanto de parte importante de los teóricos que estudiaron el tema en el pasado como de la inmensa mayoría de los lectores superficiales. Este problema se agrava ante la evidencia de que la generalidad de las obras narrativas presentan un divorcio evidente entre voz narrativa y punto de vista o focalización.

A niveles prácticos de análisis narrativo, hablar de voz narrativa y de punto de vista equivale a hablar de lo que Genette denomina Persona y Focalización. En cuanto a la *voz narrativa*, el aspecto fundamental para definir la instancia narrativa de un relato se deriva de si su narrador se encuentra inserto como personaje o ausente en la historia que cuenta. Por su parte, el aspecto fundamental del *punto de vista* se concreta conociendo si un relato está focalizado en uno o en varios personajes de la historia, si se limita a narrar desde fuera la incidencia de sus actos en la historia o, en un tercer caso, si combina ambas posturas narrativas. Así pues, Persona y focalización concentran en el análisis efectivo la esencia de lo que Genette denominaba como Voz narrativa y Modo, y es en función de ellas por las que podremos establecer las características narratológicas fundamentales de un relato.

De ello se derivan dos consecuencias tan importantes como manifiestas: la citada diferencia ontológica radical que media entre voz narrativa y punto de vista, y, en segundo lugar, que el análisis narrativo se encarga en última instancia de definir las características del Personaje focal (quién ve en el relato) y del Narrador (quién habla), y, especialmente, las relaciones que se establecen entre ambos.

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

Respecto a la Voz narrativa no hay ningún problema de delimitación por cuanto queda suficientemente claro a lo que nos referimos con quién es el narrador o quién habla. No obstante, a la hora de abordar el Modo o punto de vista, el hecho de que éste se deriva de aquel ente que responde a la pregunta ¿quién ve lo que se narra? limita considerablemente el alcance del problema. El concepto visual del punto de vista, si bien aclara en lo fundamental el problema que abordamos con el Modo, limita en gran medida el alcance del concepto. Aun en el caso de novelas eminentemente visuales como *Le Voyeur* de Alain Robbe-Grillet, que presentan una focalización interna fija, la exclusiva referencia visual queda chata a la hora de definir esa focalización interna fija. Tanto Ricoeur como Genette, que se valen de esta referencia visual para explicar el problema, recalcan las limitaciones de la misma.

Los términos punto de vista y perspectiva parecen referidos en exclusiva a una percepción óptica; no obstante, la utilización efectiva de los mismos por la crítica y la Cátedra, así como la explícita ampliación de los términos de Genette, nos llevan a un concepto más amplio que el estrictamente visual.

Para evitar el carácter específicamente visual que tienen los términos visión, campo y punto de vista, recogeré aquí el término un poco más abstracto de focalización, que, por lo demás, responde a la expresión de Brooks y Warren: 'focus of narration'.

Esta idea de la focalización como concepto supra-óptico aclara en buena medida el perfil del problema, y adelanta extremos que han sido desarrollados por teóricos posteriores a Genette. No obstante, el problema de la focalización narratológica no es tan simple, y poco o nada tiene que ver con el punto de vista, con desde dónde se observa lo narrado, o con quién ve lo que se narra. François Jost<sup>10</sup> se ha dedicado a indagar y profundizar en uno de los dos ámbitos que distinguiera Genette, precisamente en el de la focalización y el punto de vista, olvidándose de la voz narrativa que presenta menos problemas a este respecto, e intentando racionalizar las particularidades que, en el ámbito del saber y el ver narrativos, presentan dos lenguajes tan heterogéneos como el novelesco y el cinematográfico. Jost parte en su argumentación de la evidencia de que el saber narrativo y el punto de vista óptico del relato son cuestiones muy distintas:

Ces conflits sur la position du narrateur par rapport aux événements dont il rend compte aboutissent surtout à faire éclater deux modes d'appréhension de la réalité que les théoriciens de la littérature ramassent souvent en un seul terme -qu'il s'agisse de 'vision', de 'point de vue', ou de 'focalisation' -, *voir* et *savoir*<sup>11</sup>

A partir de ahí propone distinguir en el ámbito del punto de vista uno *perceptivo*, que se emparentaría fundamentalmente con el de la visión (quién percibe lo que se narra: quién ve —es decir, el punto de vista, la focalización o el Modo de Genette— a lo que llama *ocularisation*, pero también quién oye, a lo que llama *auricularisation*), y otro *narrativo* (el punto de vista cognitivo del relato o a quién corresponde el saber narrativo, a lo que llama *focalisation*). A la hora de analizar el punto de vista en el cine abundaré sobre las precisiones narratológicas que Jost realiza a la tipología modal de Genette.

Esta apertura del problema de la perspectiva narrativa que surge de la discriminación del punto de vista narrativo o focalización y el punto de vista perceptivo u ocularización y auricularización, permite concretar con mayor rigor las particularidades enunciativas que ofrecen los relatos narrativos. Gracias a esta pertinente matización podrá ser aplicado con garantías el concepto de focalización a las novelas de Robbe-Grillet. En ellas, más que el concepto supra-óptico de focalización de Genette, toma carta de naturaleza la noción de focalización de Jost, por extraño que pueda parecer, en aquel al que se ha convenido en llamar el padre de la *École du regard*.

9.- *Op. cit.*, pág. 244.

10.- JOST, François, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

11.- *Op. cit.*, pág. 12.

Como se verá a continuación, la preferencia de Robbe-Grillet por los relatos de focalización interna fija y el cuidado especial por una descripción puramente óptica y objetiva, entrañan una disposición perceptiva mucho más amplia que la puramente visual. Lo que el personaje focal ve pasa inmediatamente a ser plasmado por el narrador, pero subordinado en términos diegéticos a la descripción de la memoria asociativa involuntaria, verdadero tema central de la obra de Robbe-Grillet. De ello se deriva que la pura visión del personaje focal esté yuxtapuesta en el relato con las imágenes, acontecimientos y palabras que su memoria asocia, y que, por tanto, la definición de foco narrativo sea más pertinente que la de punto de vista o visión. Así, más allá de las interesantísimas interrelaciones que se establecen entre realidad y ficción imaginaria, entre objetividad y subjetividad, entre hecho y ensueño, en el relato robbegrilletiano se despliega en toda su amplitud el concepto de focalización como atalaya desde la que se aborda la narración de los acontecimientos del relato; como aquel entorno donde se genera la diégesis del relato. De ahí que el relato robbegrilletiano sea una reflexión profunda sobre la capacidad narratológica de los modos de expresión novelesco (y también cinematográfico).

## V. LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA OBRA NOVELÍSTICA DE ROBBE-GRILLET

Como se ha dicho, abordar la estructura narrativa de una obra supone hacerlo desde una doble perspectiva, aquélla que en función de la teoría genettiana hemos venido llamando Modo y Voz narrativa.

El *Modo*, que a extremos prácticos se deriva del punto de vista o focalización, supone como dice Blin, más allá de la diferencia constatada entre perspectiva (quién ve) y focalización (dónde está el foco de percepción), esencialmente una restricción. No obstante, cabría una ligera matización a esta aseveración de Blin. Si bien la restricción que supone lo que Genette denomina *Focalización Interna* y *Focalización Externa* (en la primera de las dos, estrictamente hablando no cabría ni siquiera una descripción del rostro del personaje, mientras que en la segunda se destierra todo matiz psicológico del personaje focal en el mundo diegético) no deja lugar a dudas, no es pertinente hablar de restricción al referirnos a lo que denomina relato *No Focalizado* o de *Focalización Cero* y que se corresponde con el narrador omnisciente de la crítica anglosajona, precisamente porque éste es una especie de híbrido de ambos y, por tanto, se construye solventando y solapando las carencias o restricciones de los otros dos relatos canónicos.

Así las cosas, decir que el grueso de la novela de Robbe-Grillet se configura desde focalizaciones internas en su mayoría estrictamente fijas, parece hacer suponer que éstas conllevan una notable restricción de campo y, consecuentemente, una merma importante en su capacidad totalizadora respecto al relato con narrador omnisciente. La teoría así nos lo indica. No obstante, la riqueza estructural de la obra robbegrilletiana posibilita que el resultado sea radicalmente distinto, hasta el punto de que el relato de focalización interna fija se equipare en términos de ubicuidad, omnipresencia y omnipotencia con el relato omnisciente tradicional sin trasgredir los límites de la férrea focalización que hace suya. Es decir, que la pericia narrativa de Robbe-Grillet posibilita una suerte de *focalización interna sin restricción de campo*.

Esta versatilidad inaudita para una focalización interna fija surge de la estricta ubicación del relato en la mente del personaje focal, y del consciente propósito de inventariar en palabras lo que ocurre en la misma; desde lo que capta a través de sus sentidos, especialmente a través de la vista, hasta lo que se desencadena en la misma por estimulación primaria de los sentidos.

Si el punto de vista o la focalización adoptada es fundamental para todo relato y si de su adecuación con la historia y los personajes de la misma depende en gran medida su capacidad comunicativa, en el relato robbegrilletiano adquiere tintes vitales. La *concepción teórica* de la novela que precede a la praxis artística de Robbe-Grillet justifica y obliga hacia la focalización interna. A diferencia de la novela decimonónica y de su prolongación en la presente centuria, del narra-

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

dor no focalizado tradicional, Robbe-Grillet establece como canon de su obra la focalización interna fija. El rechazo de la falacia realista (del realismo de cuño balzaquiano y del exceso de Zola) y el manifiesto afán neorrealista de base de todos los *nouveaux romanciers*, devienen en caso de Robbe-Grillet hacia el nuevo referente de su arte: la realidad psíquica. Frente al mundo exterior y, sobre todo, frente al reflejo que el viejo realismo y naturalismo decimonónicos y el realismo socialista hicieran de él, Robbe-Grillet propone un nuevo mundo referencial y un nuevo patrón de representación. La mente humana, su funcionamiento libre de las reglas temporales y causales de la razón, pasa a ser el objeto de representación. ¿Qué mejor elección que la focalización interna fija para semejante labor?

Así, pues, en virtud de esa focalización asistimos a una sucesión de acontecimientos determinada que, debido a la asociación mental, propicia la aparición de sucesos ocurridos en otro lugar y tiempo al aquí y ahora óptico-perceptivo del sujeto focal. A su vez, la capacidad de ficción de la mente humana, la mente en la que se domicilia el texto robbegrilletiano, posibilita imaginar los pensamientos, las sensaciones y las palabras de unos terceros, del resto de los personajes de la ficción. Esto es lo que equipara el relato de focalización interna fija de Robbe-Grillet en cuanto a ubicuidad, omnipresencia y omnipotencia con el relato de narrador omnisciente. Pero entre uno y otro media la diferencia ontológica que justifica toda la renovación neorrealista de la *nouveau roman*.

La base de la propuesta literaria de Robbe-Grillet es el verdadero realismo, el apego a lo que llama lo *real* frente al *realismo*<sup>12</sup>. En virtud de ello huye del narrador omnisciente, del Narrador-dios presente en todos los lugares y con un dominio global sobre la ficción, y se acerca a ese narrador esencialmente humano, que reproduce tal cual el centro del ser humano (una recuperación de lo subjetivo humano ante la objetividad del Narrador-dios, un intento de objetivar la subjetividad humana, o de subjetivizar la objetividad divina). Este deslizamiento, que si bien a niveles prácticos no representa ninguna pérdida de dinamicidad del relato, constituye a un tiempo una consecuencia de los presupuestos neo-realistas de base de Robbe-Grillet (no hay nada más esencialmente real para el hombre que la mente humana), y una reivindicación profunda del carácter imaginario de la actividad creativa de ficción, novelística y cinematográfica, al ubicar la misma allí de donde surge (en la mente humana).

Así entendido, el punto de vista deriva en el caso de Robbe-Grillet en un problema rigurosamente *cognoscitivo*. Gracias al rigor con el que es diseñado el punto de vista en los relatos de Robbe-Grillet el lector puede acceder y *conocer* el mundo narrativo de sus novelas, que no es otro que el de sus personajes focales. El acceso a ese nuevo referente dependerá mayormente del punto de vista elegido; o, dicho en otras palabras: de la asunción robbegrilletiana de la focalización interna fija se desprende ese universo acronológico, asociativo, obsesivo y personal de su obra. Por tanto, el MODO incide sobre la esfera de la experiencia y el conocimiento del personaje y, directamente, sobre la experiencia y el conocimiento del lector-espectador en contacto con la obra.

Respecto a la *Voz narrativa* la obra de Robbe-Grillet presenta curiosidades interesantes. La primera persona del singular, el "Yo narrador", aparece explícita en el grueso de su novela si bien hay excepciones interesantes como las de sus dos primeras novelas publicadas, *Les Gommès* y *Le Voyeur*; que son relatadas por un narrador ausente de la historia que se cuenta (un narrador heterodiegético). No obstante, en la mayoría de sus obras se establece una identidad entre el

---

12.- "Lo verdadero nunca es verosímil. Y si lo es, es que lo han falsificado. La ideología realista es una ideología de la significación: como todo tiene sentido, nada molesta. A veces, un crítico cinematográfico descubre una contradicción en una película. Entonces pretende que esa película no es realista. Pero el mundo está lleno de contradicciones, el mundo no es realista. Es real. Lacan decía que lo real comienza donde el sentido termina. Lo real me hace tropezar, me agrade. El *nouveau roman* es una novelística de lo real, no es realista" ("Lo real no es realista", Entrevista a Alain Robbe-Grillet, Josefina Casado, *Quimera*, año 1986, 58, pág. 53.)

narrador y el personaje focal. Esta identidad, pese a que la lógica y una actitud consecuente pudieran indicarlo así, no necesariamente debiera cumplirse para el razonable y efectivo desarrollo de ese nuevo referente adoptado por Robbe-Grillet abordable gracias a la focalización interna. Como saludablemente indica *Le Voyeur*; una voz totalmente extraña al personaje focal puede intermediar eficazmente entre el lector y el universo mental del personaje focal. Pero no es el caso de la generalidad de su obra ya que el narrador homodiegético es el más utilizado por Robbe-Grillet. No obstante, la identificación de *quién habla* frente a la determinación del foco narrativo responde a otro tipo de problemas más concretos y concebidos en función de la praxis lectora del lector final.

Como señala Genette<sup>13</sup>, ya se ha dicho, la ausencia del narrador en la historia narrada es total y excluyente, mientras que la presencia, la homodiegetidad, puede presentar grados de los cuales llama al extremo, aquél en el que el narrador es el protagonista central o héroe de la historia que cuenta, relato autodiegético. La praxis literaria de Robbe-Grillet presenta una primera curiosidad. Estrictamente hablando, desde las marcas textuales de homodiegetidad, sus relatos, invirtiendo la práctica habitual, abandonan por completo el narrador autodiegético al establecer como pauta narrativa (*La Jalousie, Dans le labyrinthe*) a un "narrador voyeur" que interviene mínimamente en la acción, o al concretar explícitamente (*La maison de rendez-vous, Project...*) un narrador que se esconde entre los personajes de la historia y que plantea al lector el reto de su identificación. No obstante, un detenido recorrido por su obra nos indica que en sus novelas se asiste a un progresivo abandono de la llamémosle historia (entendida como los hechos reales y constatables que el personaje-narrador hace) en favor de la realidad mental (actos, conversaciones, imágenes que surgen en la mente del personaje focal). Esta evidencia, desde *Le Voyeur*, nos indica que en la obra de Robbe-Grillet los actos de la historia y los derivados de la realidad mental presentan el mismo rango diegético, hasta el punto de que en sus últimas novelas (*Topologie d'une cité fantome...*) se destierra todo acto de la historia a los designios de la capacidad imaginativa del personaje focal. Así, como en los sueños, surgen historias en las que el "soñador-focalizador" a veces está presente como personaje y en otras no, o simplemente se pasa a jugar con las posibilidades surgidas de que el "soñador-focalizador" sea varios personajes a la vez o ninguno de ellos.

Como se verá, la voz narrativa así dispuesta constituye un elemento directamente relacionado con la práctica artística concreta de Robbe-Grillet. Sus planteamientos de acoso y derribo de la novela tradicional concentran sus esfuerzos en aquellos pilares sobre los que ésta se asentaba: tiempo narrativo lineal y cronológico, causalidad diegética, claridad narrativa, etc. Esta última, especialmente cuidada por la novela tradicional porque de ella depende en buena medida la credibilidad de todo su empeño narrativo, es totalmente subvertida en la obra de Robbe-Grillet. Si la estabilidad, la coherencia y la racionalidad perfilaban la novela tradicional, la incoherencia y la confusión se adueñan de la obra robbegrilletiana.

La inestabilidad cronológica, causal y narrativa es una de las bases formales sobre la que se construye la propuesta artística de Robbe-Grillet. Esta inestabilidad y confusión general se infiere de determinados elementos formales entre los que la nula discriminación entre pasado-presente-futuro y la condición voluble de la voz narrativa tienen carácter preeminente (a ellos habría que añadir la indeterminación nominal de los personajes de sus ficciones, la repetición variada de distintos sucesos, etc.). Así, la voz narrativa en Robbe-Grillet se presenta como un *Problema Práctico* directamente relacionado con la praxis concreta de creación de sus obras; como elemento *compositivo* fundamental para sus propósitos des-constructores.

Si Paul Ricoeur considera que el Modo deriva en problemas de composición y la voz en problemas de comunicación<sup>14</sup>, podemos decir que en el caso de Robbe-Grillet el Modo, el punto de

13.- *Op. cit.*, pág. 299.



## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

vista o la focalización deviene en problemas cognoscitivos (como se ha dicho, la condición interna del punto de vista de sus novelas es la vía que posibilita el acceso directo al nuevo referente que constituye el mundo narrativo de las mismas) mientras que la voz narrativa se concreta más en problemas de índole práctica y compositiva (la elección de quién haga efectivo el acto de contar en sus novelas no es sino una opción más circunstancial y variable, acorde a cada texto concreto, y no presenta el carácter invariable de la focalización).

### VI. LAS NOVELAS

Estas precisiones no se corresponden con la estructura narrativa de *Les Gommès*, la primera novela publicada por Alain Robbe-Grillet. Todavía balbuciente, su agresión al *establishement* novelesco no se manifiesta en toda su crudeza, de tal suerte que sus primeras novelas publicadas —*Les Gommès* y *Le Voyeur*— posibilitan una lectura llamémosle tradicional (no podemos hablar de 'nueva novela' como oposición frontal a la anterior hasta *La Jalousie*). El tratamiento de los personajes, la sucesión de acontecimientos (estrictamente cronológica en apariencia), la anécdota perfectamente discernible, etc., que se observa en ellas entroncan todavía ambas narraciones en la novela que, relato a relato en una atractiva y progresiva liberación, se empeñará en suplantarlo. No obstante, los lazos de unión con las estructuras de manifestación de la novela tradicional son aún en *Les Gommès* de tal trascendencia que invaden incluso su estructura narrativa. Así, Robbe-Grillet hace suya en esta primera novela al narrador omnisciente prototípico de la tradición novelesca.

*Les Gommès* (1953) es, narratológicamente hablando, un relato no focalizado o de focalización cero (en la tipología de Genette y de focalización lectorial en la de Jost), en el que el narrador omnisciente lo sabe todo, está en todas partes (situado allí desde donde mejor pueda ofrecer la narración de los hechos) y accede a los pensamientos de la totalidad de sus personajes. Respecto a la voz narrativa que habla en *Les Gommès*, y en lo que incumbe al tiempo de narración, estamos ante lo que la terminología genettiana denomina un relato simultáneo, una narración que avanza pareja a la historia y que, por tanto, se corporeiza en un presente verbal contemporáneo de la acción. En cuanto a la persona, elemento fundamental de la voz narrativa, quien habla en *Les Gommès* es ese narrador omnisciente que está en todas partes pero que no interviene en la acción; es el narrador Heterodiegético tradicional que se alía vía "nosotros" con el lector efectivo de la novela (abundan las frases tipo "Es el mismo que acabamos de ver...").

El distanciamiento progresivo de los cánones de la novela tradicional que se manifiesta en la escritura de Robbe-Grillet queda perfectamente dibujada en su segunda novela publicada, *Le Voyeur* (1955). El cambio respecto a su precedente es cualitativo. Se mantiene la historia perfectamente discernible a excepción del hueco producido por la omisión del asesinato y violación en el acantilado; los personajes, desde Mathias, el principal, hasta los más secundarios, están perfectamente caracterizados; el tiempo avanza linealmente, pero el universo diegético, su estabilidad, se resquebraja como consecuencia de la intromisión en el universo terrenal de la novela del universo mental y personal de Mathias. En la adjetivación concisa y aséptica, en la descripción mate, rala y eminentemente visual se intercala el desenfreno mental de Mathias. Todo ello en virtud de una estructura narrativa inteligente, operativa y consecuente con el propósito de la novela: el retrato minucioso del funcionamiento de la mente, de la memoria instantánea de un desequilibrado.

Para ello, Robbe-Grillet adopta una *focalización interna fija*, localizada no en los ojos del personaje principal como pudiera indicar en una primera lectura el absolutismo visual de la novela, sino en su mente; el lugar donde se reciben y procesan los impulsos sensoriales que percibe

---

14.- *Op. cit.*, pág. 171.

el personaje y donde se desatan inconscientemente las obsesiones y fantasmas sádico-sexuales que le atenazan. Al colocar el foco narrativo en la mente del personaje, la racionalidad particular del mismo se convierte en la de la novela en la que no cabe injerencia alguna de la lógica del mundo exterior (abundan los momentos en los que Mathias, y, por extensión, el texto, no entienden lo que le ofrecen sus sentidos; asimismo, los objetos adquieren nuevos significados, sexuales y violentos, en virtud de las obsesiones del personaje, etc.).

Esta focalización es la llave que explica, ya dentro de la voz narrativa, el tiempo de narración utilizado; un *tiempo simultáneo*, en presente continuo, que se manifiesta verbalmente en presente de indicativo (excepción hecha de determinados momentos específicos en los que se utiliza el pasado verbal; momentos en los que la mente del personaje recuerda o en los que el relato acomete la narración de hechos cualitativamente relevantes). Lo interesante de esta configuración temporal deriva de que, fiel a su focalización y, por tanto, a la racionalidad de la mente de Mathias, tanto los hechos presentes como los ocurridos en el pasado de la historia o los hechos imaginados todavía sin ocurrir, son tratados en igualdad de condiciones en el relato, con el mismo tiempo verbal presente.

Lo más relevante de la estructura narrativa de *Le Voyeur*, empero, aquello que le caracteriza, es lo que Genette llama la persona. Esta focalización interna fija, este mundo mental exclusivo de Mathias, no está contado en primera persona sino, al contrario, por un narrador extraño al personaje y a los hechos que se desarrollan en la isla bretona en la que transcurre la novela. Se trata de un narrador *heterodiegético*, ausente de los hechos que se cuentan y que se refiere al personaje focal con un lejano "Él". Esta distancia del narrador respecto al centro creador de la novela, sin duda voluntariamente buscada, puede ser apreciada también en la novela de Michel Butor *La Modificación*<sup>15</sup>.

Tras *Le Voyeur*, la carrera novelística de Robbe-Grillet se desliga por completo de las pautas compositivas tradicionales y se imbuje en la más pura creación: aquélla que a la ficción de los acontecimientos del relato une la creación *ex novo* de formas de manifestación narratológica originales respecto a aquéllas que, más arriba, he supuesto como estructuras narrativas invariables arraigadas en el imaginario humano. Con *La Jalousie* (1957) los personajes se van diluyendo, la sucesión de los acontecimientos obvia la cronología y la causalidad lógica y, por tanto, la recomposición de la historia se presenta por completo imposible. Esta historia de celos "velados" a la que asistimos (estupefactos por su libertad formal) a través de una ventana y su celosía, se prolonga en *Dans le labyrinthe* (1959), una historia "imaginaria" y absurda creada a partir de la visión de un cuadro.

Ambas novelas establecen una evidente y progresiva reclusión espacial de la posición focal (del personaje que mira desde una habitación a través de una ventana al sujeto que, ya sin ventana y dentro de la habitación, observa un cuadro), que, inversamente, no conlleva ninguna disminución en la dinamicidad del relato. Ambas están contadas, como *Le Voyeur*; desde la mente de un personaje, desde la atalaya de su posición focal, y recorren el universo diegético estrictamente, sin salir de él. Técnicamente hablando reproducen miméticamente el *relato de focalización interna fija* del que habla Genette, e incluso el teórico francés se vale de la rigidez focal de *La Jalousie* para ejemplificar sus afirmaciones:

---

15.- En el caso de *La Modificación* de Butor, el narrador se refiere al personaje focal con el vocativo francés "vous", es decir, el "usted" castellano. Esta similitud estructural no deja de ser sintomática cuando ambos novelistas (Butor en esta novela al menos sí) buscan reflejar el mismo universo psíquico.

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

También hay que observar que lo que llamamos focalización interna fija raras veces se aplica de forma rigurosa (...). La focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato en 'monólogo interior', o en esa obra límite que es *La celosía* de Robbe-Grillet, en que el personaje central se reduce absoluta y exclusivamente a su posición focal, y se deduce rigurosamente en ella<sup>16</sup>.

Un personaje que ve cómo su mujer y su posible amante entablan distintas conversaciones en el porche de su casa en *La Martinica* y reflexiona sobre lo que ve, y un sujeto que mira un cuadro e imagina una serie de acontecimientos aparentemente imaginarios. Toda la historia y su desarrollo repetitivo, sumarial y acronológico tienen lugar en la mente de los personajes focales y, por tanto, como diría el propio Robbe-Grillet respecto a *L'année dernière à Marienbad*, en la mente del lector-espectador. El tiempo de la narración, como el tiempo mental, siempre es presente. Las novelas están narradas simultáneamente, al ritmo al que se desarrolla en la mente de los personajes focales, obsesivamente empeñado en resaltar el presente de los acontecimientos (en ambas novelas continuamente se explicita la inmediatez temporal de los hechos: "ici, maintenant..."). Asimismo, determinar quién habla en la novela, quién es el narrador y si éste se corresponde con uno de los personajes de la misma, ofrece las mismas dificultades que establecer los acontecimientos de la historia en su orden cronológico.

En ambas novelas la confusión, ese elemento tan utilizado por Robbe-Grillet, alcanza las más altas instancias narrativas del discurso. Determinar quién habla en *La Jalousie* es de importancia primordial hasta el punto de que esa identificación justifica la ambivalencia semántica del título de la novela (*La Jalousie* puede referirse tanto a la celosía de la ventana desde la que se accede al universo diegético como a los celos del personaje focal y narrador). No obstante, la identidad del narrador, su posible homodiegetidad, se mantiene en suspenso durante buena parte de la novela, si bien ésta no deja dudas al respecto en su último tramo (es un relato homodiegético, pero no autodiegético como *Le Voyeur*, ya que el celoso narrador no interviene apenas en la acción que narra. En *La Jalousie* el narrador es un auténtico *voyeur*).

Esta *suspensión de la persona* narrativa es mucho más pronunciada en *Dans le labyrinthe*, en el que si bien conocemos que el personaje que mira el cuadro habla en primera persona (la novela comienza elocuentemente con la siguiente frase: "Je suis seul, maintenant, bien à l'abri"), solamente podemos intuir que éste pueda tener la misma identidad que uno de los personajes de la historia del soldado y la caja de zapatos que desata (el carácter imaginario o histórico de esos acontecimientos también se diluye; si bien, éste es un tema poco relevante en la novela). En todo caso, tanto si el narrador de la habitación no se corresponde con ningún personaje de la historia del soldado, como si el narrador se corresponde efectivamente con el médico que lo atiende en la recta final del relato, no encontramos ante un narrador homodiegético poco o nada inserto en el devenir de los acontecimientos.

Esta focalización interna fija estable y este narrador homodiegético difuso ganan en complejidad en las siguientes novelas de Robbe-Grillet. La estructura narrativa, sus cimientos lógicos, serán uno de los frentes de batalla que el novelista adopte en su guerra contra la racionalidad y la estabilidad de la novela que llama tradicional. La confusión de la persona, de la identidad de quien habla en la novela, su desdoblamiento continuo, la multiplicidad e indefinición nominal de los personajes, la inestabilidad del foco narrativo, la volubilidad de las fronteras entre personaje focal y voz narrativa se establecen como norma de su novela desde *La maison de rendez-vous*, llegando al paroxismo en sus últimas novelas como *Topologie d'une cité fantôme*, *Souvenirs du triangle d'or* o *Djinn*.

El caso de *La maison de rendez-vous* (1965) es curioso a este respecto. El relato se emprende en una primera persona ("*La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande*

---

16.- *Op. cit.*, pág. 247.

*place dans mes rêves*”), y este narrador se propone un objetivo claro (“*Je vais donc essayer maintenant à raconter cette soirée chez Lady Ava, de préciser en tout cas quels furent, à ma connaissance, les principaux événements qui l’ont marquée. Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi.*”). Vistas así las cosas, estamos ante una focalización interna y ante un relato homodiegético claro. A esta hipótesis ayudan las continuas expresiones que aparecen a lo largo de la novela que denotan el esfuerzo narrativo realizado por el narrador homodiegético por encauzar el relato y hacerlo lo más conforme con la historia verdadera (“*cet épisode, déjà passé, n’a plus sa place ici*”, etc.). Pero este narrador incumple los términos del contrato tácito narrador-lector que se establece en una novela al uso y se empeña en confundir al lector. Le incita a suponer que este narrador, que nunca desvela su identidad, pueda corresponderse con el personaje que responde al sobrenombre de El Americano, Sir Ralph Johnson, al que nunca se refiere en primera persona.

Por otro lado, la focalización interna cambia de foco para instalarse en Johnson, en la chica del perro, etc., como si se tratara de un narrador omnisciente que, además de contar los suyos, cuenta los actos y las angustias del resto de los personajes. Bruce Morrissette, atento investigador de las obras de Robbe-Grillet, afirma:

L’aspect fondamental de *La Maison de rendez-vous*, c’est l’emploi de divers procédés de points de vue qui loin de former un système conventionnel de ‘multiplicité de points de vue’, se convertit plutôt en un point de vue *uni mais variable*. Les passages de la troisième à la première personne, attribués superficiellement à des personnages visibles ou non, s’y effectuent selon d’astucieuses modulations qui, à l’inverse du procédé flaubertien où l’auteur cherche par exemple à justifier le transfert du point de vue par le regard d’un personnage, trouvent leur raison d’être chez le *lecteur* lui-même, qui acquiert les pouvoirs attribués autrefois à un auteur ‘omniscient’, capable d’endosser le point de vue de n’importe quel personnage, ou de se transporter sur n’importe quel lieu, à n’importe quel instant. Seulement, au lieu de devenir omniscient, le lecteur devient simplement *là*, rôle analogue à celui de l’auteur, mais de l’autre côté du texte<sup>17</sup>.

En realidad estamos ante un relato de focalización interna fija, que presenta abiertamente infidelidades a dicha focalización, pero que en realidad se trata de un relato puramente mental como el de *Dans le labyrinthe* (en el que, sin salirse de la focalidad interna fija, combina hechos “históricos” y, por tanto, respetuosos con la focalización interna, con hechos “imaginarios”, mucho más cercanos a la omnisciencia. Siempre vaya por delante que la discriminación entre unos y otros ni es posible ni pertinente en la obra de Robbe-Grillet). En cuanto a la persona o voz narrativa estamos ante el “*Je polyvalent*” que Bruce Morrissette detecta en esta novela<sup>18</sup>; es decir, un narrador homodiegético escurridizo, evidentemente incluido en la historia narrada pero polivalente a la hora de ser designado en un personaje.

*Project pour une révolution à New York* (1970) narratológicamente hablando tiene el mismo comienzo que *La maison de rendez-vous*. Un narrador en primera persona relata lo que está viendo o imaginando (la recurrente escena robbe-grilletiana de violación y tortura a una joven muchacha). A partir de ahí, el relato solamente mantiene firme e inmutable el tiempo verbal de narración (en presente, relacionándose con el carácter onírico/racional e inmediato del funcionamiento mental). El resto de los parámetros narrativos (focalización, voz narrativa...) quedan arremolinados y es prácticamente imposible discernir si estamos ante un único narrador que habla en primera y en tercera personas, o si estamos ante un único narrador en constante mutación.

Este narrador nominal, que se manifiesta en tercera y en primera persona es asimilado, en momentos más o menos prolongados, por los distintos personajes de la novela (personajes, por otro

17.- MORRISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, págs. 240-241.

18.- MORRISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Edition de Minuit, 1963, pág. 290.

## EL MODO Y LA VOZ EN LA NOVELÍSTICA DE ALAIN ROBBE-GRILLET

lado, totalmente “abiertos” nominal y físicamente) en un juego de dobles sin solución de continuidad. Para Morrisette, analista de esta anarquía narrativa y exacerbada libertad de construcción,

la 'justification' des changements de point de vue se trouve dans seules liaisons du langage romanesque; et les niveaux traditionnels auteur-narrateur-personnage ne constituent plus des domaines étanches qu'on franchit seulement à condition d'observer certains règles établies, avec avertissement au lecteur et tout le reste. Chaque personnage peut devenir un double du narrateur; c'est lui, au centre de sa création, qui engendre, ordonne et domine tout le roman<sup>19</sup>.

Este narrador al que acceden alternativamente las voces de algunos de los personajes, que engendra, ordena y domina la novelas, se reproduce en el resto de las novelas de Robbe-Grillet. En el caso de *Topologie d'une cité fantome* (1976) se manifiesta mediante una focalización interna alternativamente con un narrador homodiegético (que habla en primera persona y que se corresponde a David H.—esa caricatura del fotógrafo y amigo de Robbe-Grillet, David Hamilton— personaje que al comienzo y al final de la obra —en el Incipit y la Coda final— antes de dormirse, en la duermeyela, se recuerda caminando por una ciudad en ruinas...) y varios narradores heterodiegéticos (uno que narra, desde la focalización interna de David H., los actos que éste realiza, otro que se corresponde con un narrador global que reúne en algunos pasajes extradiegético de la novela un compendio de referencias intertextuales de la obra de Robbe-Grillet —la bicicleta de Mathias de *Le Voyeur*, los cristales rotos, el zapato azul, la cama semienterrada en la arena, los maniqués de todas sus películas...—, etc.). En definitiva, sus novelas posteriores toman la estructura narrativa como campo de batalla contra la racionalidad y la estabilidad de la novela tradicional.

Antes de terminar con el grueso de las novelas de Robbe-Grillet no habríamos de olvidar ese terminal y curioso ejercicio novelesco que constituye sus dos volúmenes autobiográficos. *Le miroir qui revient* (1985) y *Angélique ou l'enchantement* (1988) y *Les derniers jours de Corinthe* (1994). Como el resto de su producción, son una reflexión metaliteraria de una unidad evidente (ambas constituyen la autobiografía oficial y autógrafa de Robbe-Grillet) en el que las fronteras, en este caso entre autobiografía y novela, entre realidad y ficción, entre historia y relato, dejan de ser tales para constituir un todo literario extensible al resto de su producción (esta autobiografía confirma desde su primera línea —“*Je n'ai parlé d'autre chose que de moi.*”— que todas sus novelas y películas narran veladamente los acontecimientos, los fantasmas y las obsesiones que han acompañado al autor a lo largo de su vida).

Ese personaje misterioso, Henry de Corinthe, del que no conocemos fehacientemente si existió en la vida real o simplemente cabalgó en la imaginación de Robbe-Grillet, nos aproxima a una interpretación de su obra: aquélla que propone al propio novelista tras esa focalización interna fija repetida en todas sus novelas; tras ese narrador heterodiegético que se cruza en las novelas desde *Project pour une révolution à New York*. Esta es la lectura que subyace en sus tres volúmenes de autobiografía en las que hace ficción de los acontecimientos de su vida y en la que toma la primera persona del singular (¡por fin!) para designarse a sí mismo. Estamos, pues, ante el máximo grado de concentración y trascendencia del personaje, aquél que conjuntaba la trascendencia diegética y la narratológica; es decir, aquel personaje que habla desde sí, en primera persona con la única intención de narrar su aventura vital. Es decir, un relato de focalización interna fija (que no es el de la aventura de Corinthe abordada desde la posición de un narrador omnisciente), que se despliega en un tiempo de narración ulterior (a excepción del relato de la peripecia de Corinthe siempre en presente, simultáneo), y cuya voz reproduce al narrador homodiegético (a excepción, también, del relato de Corinthe que se concreta con un narrador Heterodiegético) que domina gran parte de su obra novelística.

19.- *Op. cit.*, pág. 289-290.