

**ESPACIO, TIEMPO Y SUJETO EN LA ESPECIFICIDAD
DE LOS CÓDIGOS LINGÜÍSTICO Y VISUAL: LOS TEXTOS
DE *INSTANTANÉS*, DE ALAIN ROBBE-GRILLET, COMO
PROPUESTA DE INTERCONEXIÓN SEMIÓTICA**

SPACE, TIME AND SUBJECT IN THE SPECIFICITY OF THE
LINGUISTIC AND VISUAL CODES: ALAIN
ROBBE-GRILLET'S *INSTANTANÉS* AS A PROPOSAL
OF SEMIOTIC INTERCONNECTION

Begoña CAPLLONCH BUJOSA

Universitat Pompeu Fabra
begona.capllonch@upf.edu

Resumen: En este artículo examinaremos cómo Alain Robbe-Grillet, contraviniendo la distinción tradicional entre las artes verbales —consideradas del tiempo— y las artes visuales —consideradas del espacio—, trató de instaurar, a partir de unos textos breves titulados *Instantanés*, un procedimiento de escritura fundamentado en la detención del tiempo y en la descripción de espacios y objetos a partir de un único punto fijo tal y como los registraría una cámara fotográfica, o bien en movimiento como si fueran secuencias cinematográficas, por lo que cotejaremos el funcionamiento de los

códigos semióticos verbal y visual. No obstante, el resultado no será satisfactorio, pues la especificidad de cada código impide, como veremos, que los signos de un sistema alcancen los resultados del otro sin perjuicio de su propio funcionamiento.

Abstract: This article analyses how Alain Robbe-Grillet's writing project tries to subvert the traditional distinction between the art of language —the art of time— and visual arts —the art of space. Thus, in his short texts entitled *Instantanés*, Robbe-Grillet tries to establish a writing technique which either attempts to stop time in order to provide a description of objects and spaces from a unique fixed point of view, in the manner of a photographic camera, or portrays spaces and objects in motion, like cinematographic sequences. The analysis of the way in which the visual and the verbal semiotic codes are put into play shows that his attempt ultimately fails, due to the fact that the specificity of each code prevents the signs of one semiotic system from reaching the results of the other, without affecting its own functioning and dynamics.

Palabras clave: Robbe-Grillet. Interacción semiótica. Signo verbal. Signo visual.

Key Words: Robbe-Grillet. Semiotic interaction. Verbal sign. Visual sign.

L'image d'un objet non seulement n'est pas le sens de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler.

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*

Un año antes de publicar la recopilación de escritos que conformaban *Pour un nouveau roman* (1963), una *antiteoría* con relación al modo de escribir novelas que pretendía romper con los convencionalismos en cuanto a la representación tradicional de la realidad, Alain Robbe-Grillet escribió unos breves textos que, reunidos bajo el título de *Instantanés*, se presentaban como una plasmación de anecdóticos fragmentos de la realidad con la finalidad de ilustrar la misma objetividad descriptiva que, presumiblemente, se derivaría del registro efectuado por un instrumento óptico, por lo

que podremos advertir, en los textos del autor, algunos procedimientos característicos del ámbito fotográfico e incluso de la figuración pictórica; y como Robbe-Grillet se introdujo en el mundo de la cinematografía — primero como guionista de Alain Resnais y luego ya como director de largometrajes—, también podremos detectar, en su modo descriptivo, recursos cinematográficos como el de la sucesión de planos en regresión cronológica. El cometido del autor, en definitiva, era el de mostrar, mediante el código verbal, imágenes equiparables a las retinales, por lo que cabría dilucidar hasta qué punto el signo lingüístico puede asumir las funciones específicas de la representación visual, y si la empresa de Robbe-Grillet se llevó a cabo plausiblemente.

1. EL ESPACIO DEL TIEMPO Y EL TIEMPO DEL ESPACIO

La misma noción de *instantané* con la que Robbe-Grillet intituló sus escritos nos invita ya a reconsiderar el parámetro discernidor del *espacio-tiempo* que había orientado una de las tradicionales vías de confrontación entre las imágenes plásticas y el discurso lingüístico —y nos referimos, por ejemplo, a la clásica distinción que estableció Lessing entre las artes espaciales y las temporales—, pues el sentido de *instantané* vertebra la bipolaridad de un posible conflicto conceptual: por un lado, huelga señalar que la magnitud del tiempo se trasluce en tanto que el adjetivo *instantáneo* predica que el elemento al que será aplicado dispone de una exigua duración (es decir, el periodo del *instante* o porción ínfima de tiempo y casi imperceptible); pero, por otro lado, del valor etimológico del término advertimos que también se infiere el factor espacial, pues la forma latina *instans -ntis*, que no es sino el participio presente del verbo *insto* —cuya primera acepción es «estar»—, significa que «[algo] está presente» y que, por tanto, ocupa un espacio. Asimismo, el sustantivo femenino *instantánea* es usado a menudo como sinónimo de *fotografía*, dado que la estampa recogida mediante este procedimiento de reproducción lo que hace es fijar una realidad que, en efecto, ha sido impresionada de modo instantáneo¹. Con

¹ Curiosamente, el término *instantánea* como sinónimo de *fotografía* implica el mismo concepto de *espacio* del que se sirvió Lessing a lo largo del *Laokoon* (1766): el de un *espacio* estático, el lugar donde se detendría el movimiento. En Lessing, además, el *movimiento* era decisivo, porque su discurso, impregnado de aristotelismo, precisamente ponderaba la poesía épica y la dramática por el hecho de referir las *acciones* del individuo. No obstante, cabe recordar que Robbe-Grillet no pretendía, con sus *Instantanés*, únicamente simular la visualización de imágenes detenidas, sino también la de imágenes

todo, es importante remarcar que la sinonimia entre estos conceptos no es proporcional, ya que así como el término *fotografía* enfatiza la condición visual del objeto retratado, el de *instantánea* vindica el sesgo temporal, que, además, funciona aquí en negativo, pues en virtud de la perdurabilidad de la imagen que, gracias a este procedimiento, permanecerá indefinidamente detenida, el término se justifica mediante una falsa creencia: la de la nula progresión temporal que, presuntamente, impondría el instante (y en un *instante*, como apuntábamos, tiene lugar, aunque de forma apenas aparente, el suceder del tiempo). De hecho, las *instantáneas* de Robbe-Grillet mostrarían el aspecto inverso de este entrecruzamiento dimensional, porque la virtualidad del tiempo (un tiempo ontológicamente existente y fenomenológicamente imperceptible) se manifestaría por la simple consecución lineal de los signos lingüísticos; y la condición factual de las imágenes retinales, en cambio, se tornaría simbólica por la naturaleza misma del código verbal que las proyecta. Con todo, la cuestión es que, ateniéndonos a la noción de *discurso* en la que podrían incardinarse ambos polos paramétricos (porque no sólo la palabra puede ser discursiva sino también la imagen²), el criterio lessingiano no tendría ya validez distintiva.

En cualquier caso, lo cierto es que la verdadera aprehensión de una imagen retinal no necesariamente ha de ceñirse a los límites de una puntual percepción sensible: ciertamente, la propia estructura oracional del lenguaje, que ilustra una relación de predicación a modo de juicio lógico, ya implica la artificiosidad de captar de forma analítica un objeto que siempre será percibido de forma sintética por la retina, pero también la imagen integra una *discursividad* que, como tal, implica un *decurso*, el recorrido que efectúa el individuo receptor desde el difuso estado de la inicial expectativa hasta la ulterior dimensión de la memoria visual que es capaz de actualizar

en movimiento pero como si se tratase de una sucesión de fotogramas; y de ahí que sus textos simularan los procedimientos de la cinematografía. Con todo, y pese a que el movimiento se hará manifiesto, éste sólo parecerá pertenecer al recorrido de la hipotética cámara de filmación, porque los objetos de *Instantáneas* se mostrarán inertes, como detenidos en su espacio. Los textos de Robbe-Grillet, pues, serían el *retrato* de una sucesión de instantes; y por este motivo, encarnarán una paradoja: la de un movimiento exento de tiempo.

² La atribución de la condición discursiva a las artes plásticas no es, tal y como señala García Berrio, metafórica, ya que, desde el punto de vista de la génesis, la obra es el producto de una dinámica de creación que implica una sucesión de estructuras superpuestas y yuxtapuestas; y desde la perspectiva de la recepción, el espectador somete el producto también a una organización secuencial que implica una temporización discursiva, una estratificación procesal de la captación de la imagen (García Berrio / Hernández, 1988: 39-40). La condición estática y finita de un *texto* es, pues, relativa, ya que su importancia no sólo estriba en su entidad como producto definitivo, sino en los mismos procesos de creación y/o percepción que nos ofrecerían una actualización del mismo siempre dinámica y fluctuante.

mediante el recuerdo del objeto percibido. Así pues, la diferencia establecida entre espacialidad y temporalidad no podría ser distintiva de la relación entre la imagen visual y la palabra, porque en virtud de la condición discursiva de ambas magnitudes, esa dimensión espaciotemporal que podría hoy implementarse al *espacement* y a la *temporisation* de la *différance* derridiana³, no sería ya sino característica de cada uno de los sistemas de representación, ergo tanto la imagen como la palabra podrían franquear los respectivos dominios a los que, tradicionalmente, se las había confinado: el espacio que colmaría una imagen visual implicaría la secuencialización implícita de su presencia; y el tiempo de la fluencia lingüística, el tácito espaciado que ocuparía una ausencia (la del objeto ausente del que todo signo es la huella sensible). El análisis de la interconexión semiótica debería, pues, reescribir los límites de la especificidad de cada sistema, ya que los textos de Robbe-Grillet, más que un modelo paradigmático de confluencia artística, se revelarían como un ámbito conflictivo en donde la interacción de códigos no siempre se resuelve convincentemente, por lo que cabría, en definitiva, postular los márgenes e intersticios del dominio propio de cada sistema.

Precisamente en *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet (1963) rebatía la filiación que la crítica creyó advertir entre sus obras y las de la fotografía y el cine, aunque no negaba el uso de recursos característicos de estas disciplinas artísticas. Lo que rechazaba era que sus textos fuesen considerados como películas abortadas o como pseudofotografías, porque los juzgaba legítima literatura. Lo que el autor pretendía, en suma, era conseguir un modo de elaborar relatos que denotase una constante indagación, algo que, del todo ajeno al común producto acabado y finito, no implicase sino «une évolution constante du genre romanesque» (Robbe-Grillet, 1963: 115). Así pues, lo que nos interesa del planteamiento de sus *instantáneas* era que, aun pretendiendo el autor adscribirse a lo genuinamente literario, de forma reveladora recurrió a los procedimientos típicos de las artes visuales, lo que nos plantearía el dilema de hasta qué punto recurrir a otros dominios supone progresar en un campo determinado. Además, sería necesario examinar con qué grado de plausibilidad los procedimientos específicos de un

³ Derrida fundamentó su noción de la *différance* a partir del doble sentido del verbo latino *differre*: el primero, haría referencia al efecto temporal del *diferir* como aplazamiento, es decir, a «l'action de remettre à plus tard [...] dans une opération qui implique [...] un détournement, un délai, un retard, une réserve [...]: la *temporisation*»; y el segundo, al espacial por el distanciamiento de la diferencia, es decir, al *dif-férer* de «ne pas être identique, être autre, discernable [...] intervalle, distance, *espacement*» (Derrida, 1972: 8).

código pueden ser transferidos a otro: es decir, determinar si la naturaleza de la transferencia es efectiva o simulada, y si verdaderamente el avance ha tenido lugar, porque cabría no descartar la posibilidad de que Robbe-Grillet, en lugar de profundizar en las posibilidades del código específico del sistema verbal, hubiera preferido sustituir algunos de sus medios por otros que serían propios de otros sistemas, por lo que el supuesto *avance* en el modo de representación no debería entonces entenderse en tanto que motivado por la presunta limitación del código base. Todo código implica, en efecto, la sistematización de una serie de rasgos que son pertinentes a un nivel determinado, y aunque deberíamos apuntar que una trayectoria semiótica no lingüística —como la de las artes visuales— no tendría forzosamente que desarrollarse sobre el modelo de la lengua, lo cierto es que el proceso creativo se ve con frecuencia sometido a un tamiz racionalizador que para muchos especialistas es indiscernible de la verbalización⁴. No obstante, el término *código* nos ofrece ya una importante ventaja metodológica, porque se trata de un término abstracto que nos permite generalizar a propósito de las relaciones entre las artes sin ponderar uno u otro sistema. De todos modos, en el caso de Robbe-Grillet, y pese a que su intención era la de plasmar objetos y espacios como si una cámara los grabase, el dispositivo semiótico pasará ineludiblemente por un proceso de verbalización, ya que al ser el sistema lingüístico el código base de sus textos, el autor tenía que formalizar lingüísticamente lo que proyectase su imaginación o registrase su equipamiento perceptual, por lo que deberíamos referirnos, en todo momento, no a una interconexión entre códigos distintos, sino, propiamente, a una *simulación* de interconexión en el seno de un único código.

La primera consecuencia de la tentativa de Robbe-Grillet fue que el autor debió limitarse a tomar partido por una concepción mimética de las artes visuales, ya que con el fin de que la simulación de los modos de enfoque de las imágenes fuese efectiva, sus escritos tenían que sujetarse a una diáfana referencialidad icónica⁵. Esta imaginaria mimética, que se vería

⁴ Así lo expresaba, por ejemplo, Adam Schaff en un trabajo en el que analizaba la interdependencia entre el lenguaje y el conocimiento: «L'artiste non seulement opère avec un certain langage [...], mais il est de plus incapable d'échapper à la réflexion sur sa propre création, et cette réflexion s'accommode toujours dans le langage verbal. L'artiste ne se contente pas de créer, il évalue également les effets de sa production, corrigeant en conséquence les opérations successives. Cette évaluation est par excellence intellectuelle et linguistique puisqu'elle s'opère en vertu de règles et de conventions admises» (Schaff, 1967: 143).

⁵ No pretendemos establecer un paralelismo estricto entre el sentido literal de las palabras y la condición figurativa de las imágenes, ya que no existe, evidentemente, una relación unívoca entre ambas dimensiones. Sin embargo, en el caso de *Instantanés* es interesante señalar este vínculo, porque aunque

propiciada por la literalidad semántica de las palabras, se argumentaba por el vínculo que la forma de representación de Robbe-Grillet estableció con las de la fotografía y el cine, porque ambas disciplinas son el testimonio de algo que tiene o ha tenido una realidad factual (ya sea natural o bien construida *ad hoc*, como en el caso de un plató o estudio cinematográfico). Así pues, el minimalismo del proceder discursivo de Robbe-Grillet habría conllevado que los signos redujesen sus capacidades de representación traslaticia, pues con la pretensión de disponer un marco de visualización prefijado — como si del objetivo de una cámara se tratase —, la pautada e iterativa secuencialización de sus descripciones impediría que los términos pudieran establecer una proyección dimensional con los de sus respectivos paradigmas, y su ilación sintagmática respondería únicamente a la empresa de referir las figuraciones que iría perfilando una omnisciente voz narrativa. El problema de este encuadre prefijado sería el de la falta de profundidad a la que estarían sometidas las imágenes así retratadas: la hipotética transparencia del vidrio que permite observarlas con toda prolijidad las descubre exentas de relieve; y continuamente ubicadas *a la derecha* o *a la izquierda* del foco o punto de visión, las figuras se suceden como recortadas en una superficie plana. Paradójicamente, este hecho contravendría las habituales perspectiva y profundidad de campo de la fotografía y del cine, pero por otro lado, esta bidimensionalidad podría equipararse al soporte material al que se ciñen las artes visuales, es decir, al límite de la pantalla que determina taxativamente la extensión del ámbito *real* de sus representaciones. Este encuadre ficcional, pues, esta pantalla finita que habría simulado Robbe-Grillet como espacio de representación, le permitiría soslayar la cualidad excéntrica propia de la linealidad del discurso verbal; la propiedad mediante la cual los signos lingüísticos superan el límite de los márgenes físicos de la materialidad del soporte en que se inscriben para referirse a algo siempre ubicado más allá de ellos mismos y que era lo que el autor trataba de impedir con el fin de visibilizar la literalidad de sus descripciones, por lo que, en su caso, el perfil rectangular de la hipotética pantalla simulaba el verdadero *contexto* de sus instantáneas. Además, los elementos déicticos — mayoritariamente espaciales — que dispuso el autor reforzaban esta restricción contextual al ser casi todos endofóricos, ya que en lugar de señalar al sujeto enunciativo que se sitúa *fuera* del texto, única-

se da de forma ilusoria, tiene una pertinencia funcional: es decir, ha sido producido por la estructura explícita de los constituyentes materiales de la obra y cumple en ella un papel significante y no transferible a otros modos de expresión.

mente hacían referencia a las ubicaciones designadas dentro del mismo marco de representación. Así pues, cada una de las descripciones de Robbe-Grillet tendería al centripetismo, al centrado espacial como eje organizador de significado; y la parcelación de cada secuencia narrativa simularía el espacio limitado más allá del cual se ubicaría la nada: la pared en donde se expondría la fotografía o se proyectaría la película, pero no el espacio de la realidad extralingüística al que habrían de remitir las voces que conformarían estos textos, es decir, al espacio irremisiblemente ausente de la materialidad del signo pero del que el lenguaje es el intermediario simbólico. Por lo tanto, la coerción contextual operada por Robbe-Grillet habría tenido, en efecto, una consecuencia restrictiva en cuanto al desarrollo de la proyección semántica de los signos lingüísticos, pero eso no habría revertido en una mayor visibilidad de las imágenes supuestamente retratadas. En este aspecto, pues, la interacción semiótica, que ya juzgábamos más simulada que efectiva, no habría producido ningún avance en la capacidad de representación de los signos del código base, sino justo el efecto inverso.

2. LAS IMÁGENES CIEGAS DE LA REPRESENTACIÓN VERISTA

En lo concerniente a la referencialidad mimética que mencionábamos con relación a los signos lingüísticos que articulaban los textos de *Instantáneos* a causa del interés de Robbe-Grillet en diafanizar la *traducción* visual de los objetos que representaban, muy distinto sería el desarrollo semiótico de sus escritos respecto del que regiría cualquier otro texto de cariz realista como el que podría ejemplificar la novela balzaquiana, porque las descripciones de Robbe-Grillet, al verse abstraídas del contexto de realidad al que pertenecerían, carecían de los habituales anclajes referenciales a partir de los que nuestra imaginación infiere una realidad visual en virtud de la transparencia que parece estar salvaguardada por la convencional literalidad semántica. Como ya advertíamos, el afán de visualización que Robbe-Grillet perseguía habría provocado un irreal efecto de bidimensionalidad; pero aparte de esta *nada* externa que enmarcaría sus estampas, la cuestión es que los objetos de sus descripciones tampoco tendrían la suficiente consistencia como para generar un contexto *interno*. El modo descriptivo de Robbe-Grillet, pues, pretendidamente verista, pero pragmáticamente irrealista pese a la referencialidad mimética de los signos que constituían sus textos, habría suscitado que cada objeto se viese falto de *substancia* tal y como anotó

Barthes; y este déficit no haría sino dificultar la visibilidad que trataban de propiciar sus descripciones:

Chez Robbe-Grillet, la minutie de la description n'a rien de commun avec l'application artisanale du romancier vériste [...] l'objet de Robbe-Grillet n'a ni fonction ni substance. [...] La première démarche c'est d'isoler les objets, de les retirer de leur fonction et de notre biologie. Robbe-Grillet ne leur laisse que des liens superficiels de situation et d'espace, il leur enlève toute possibilité de métaphore, le coupe de ce réseau de formes ou d'états analogiques (Barthes, 1964: 33).

Esta circunstancia ya demuestra que la plausibilidad referencial de los signos no depende únicamente del sentido literal de las palabras, sino que forma parte de un engranaje mucho más complejo. Efectivamente, la representación que llamamos *realista* no es sino un valor relativo: es el fruto de una convención cultural y no depende de la cantidad de la información aportada ni de la minuciosidad con la que se aduce. El carácter retratista del enfoque descriptivo de Robbe-Grillet tendría un efecto difusor en lo que respecta a la nitidez de la imagen, porque creemos *realista* aquello que ha sido representado tal y como para nosotros se representa convencionalmente el realismo, y de ahí que Goodman (1976: 49) declarase que en modo alguno el detalle *realista* se asemeja a la realidad. Lo podría ilustrar el hecho de que, si observamos un objeto a través de la lente de un microscopio, la visión nos parece irreconocible aun cuando sabemos que se trata de una imagen que reproduce efectivamente algo real. Y es que con frecuencia en las artes visuales el hiperrealismo puede acabar siendo un no realismo si relega el principio de la verosimilitud; y la verosimilitud, en definitiva, no reclama sino la valoración *irrealista* del objeto en favor de la generalización y universalización de sus rasgos (García Berrio/Hernández, 1988: 136). En la pintura icónica, por ejemplo, la verosimilitud exige un grado muy elevado de artificiosidad, porque depende de una serie de técnicas —como las de la geometría— que se conciben mediante un altísimo proceso de abstracción. Robbe-Grillet, en lugar de articular un discurso del que pudiera inferirse un contexto verosímil y de entramar una red de deícticos que velase por la inteligibilidad de sus enunciados, habría tratado de verbalizar lo que, supuestamente, hubiera filmado una cámara: en lo que respecta a la imagen, pero, el resultado no será convincente, porque la simulación de la perspectiva visual por medio del lenguaje habría actuado como una auténtica pantalla cegadora. No obstante, para el mismo Robbe-Grillet la importancia no radicaba en la perfección de la imagen, sino en su

inestabilidad ontológica. Algo que, precisamente, trataba de demostrar mediante su prolijidad descriptiva:

Il n'est pas rare de rencontrer une description qui ne part de rien; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance — ce qui ressemble le plus à un point- à partir duquel elle invente des lignes, des plans... et on a d'autant plus l'impression qu'elle les invente que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc. Pourtant, on commence à entrevoir quelque chose, et l'on croit que ce quelque chose va se préciser. Mais les lignes du dessin s'accumulent, se surchargent, se nient, se déplacent, si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit. [...] Le souci de précision qui confine parfois au délire (ces notions de «droite» et de «gauche», ces comptages, ces mensurations, ces repères géométriques) ne parvient pas à empêcher le monde d'être mouvant jusque dans ses aspects les plus matériels, et même au sein de son apparente immobilité. Il ne s'agit plus ici de temps qui coule, puisque paradoxalement les gestes ne sont au contraire donnés que figés dans l'instant. C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme. Tout l'intérêt des pages descriptives n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description (Robbe-Grillet, 1963: 127).

Así sucede en «Le Manequin», el primer texto que aparece en la sección «Trois visions réfléchies», de *Instantanés* (1962)⁶. La descripción se inicia en un punto determinado que tomaremos como centro de un delimitado encuadre, porque el movimiento de la cámara de grabación (es decir, el del ojo mediante el que nos informa la voz narrativa) operará en forma de *travelling* circular hasta llegar al mismo punto de partida. La minuciosidad con la que las imágenes van registrándose aparece constantemente circunscrita al campo de visión del enmarque del objetivo (*devant, derrière, au-dessus, une moitié gauche à l'endroit, une moitié droite à l'endroit, une moitié droite à l'envers*), por lo que el proceso de abstracción espacial que debería proyectar el lector se ve coartado; y por este motivo, lo que acaba provocando esta descripción tan dirigida es anular la imagen que, presumiblemente, se iría revelando *ante sus ojos*. Lo que lleva a cabo la verdadera

⁶ De forma sibilina, Robbe-Grillet no usa el término *imagen* sino el de *reflejo*, y se trata ya del indicio que señala que no es la *naturaleza* de la visión lo que nos interesa, sino la figuración espectral que de ella se podría derivar. Según la perspectiva platónica, pues, Robbe-Grillet no sólo describiría las *sombras* del mundo sensible que *falsean* las del mundo ideal, sino que describiría la sombra de las sombras.

percepción retinal es la composición de un esquema genérico del objeto percibido, y precisamente el hecho de que la descripción de Robbe-Grillet se inicie en un punto diminuto, oscureciéndose los elementos circundantes en tanto que el narrador omite cualquier referencia a ellos, ya imposibilita la viabilidad de la pretensión visibilizadora. Con todo, nunca las imágenes de *Instantanés* son triviales, y cabría tener en cuenta que, en estas *Trois visions*, por ejemplo, los objetos que aparecerán proyectados en las superficies reflectantes de la estancia no son el verdadero objetivo de la imagen, sino estas tres superficies —dos espejos y la tapa semiesférica de una cafetera— en tanto que instrumentos a partir de los cuales podremos *observar* el resto de objetos de la estancia. Estas superficies, pues, que como instrumentos para la visión deberían retraerse a fin de colmarse con la presencia de los elementos que reflejan, serán la huella de algo que no existe, sino en función de la alteridad que proyectan, pero su presencia aparecerá rubricada por la visión de la instancia narrativa que actúa como lente fotográfica. Y lo mismo sucede en el texto «La mauvaise direction»: los árboles reflejados en el charco mostrarán un barniz dorado —a causa de las filtraciones de los rayos de luz— y la epidermis trémula y discontinua que les habrá transmitido el agua en tanto que superficie en donde aparecen supuestamente *retratados*, pero la realidad de esta imagen diferirá de forma flagrante con la robustez de los árboles que habrían actuado como modelo. En estos textos, pues, la voz narrativa como registro verbalizado de una hipotética percepción visual de ningún modo podría suplantar la evidencia retinal de la imagen registrada ópticamente, porque la especificidad del código lingüístico se interpone indefectiblemente entre el ojo del espectador y el objeto descrito. La lengua, en definitiva, aparte de reconducir la organización jerárquica del material explícito, aparece como filtro opaco que impide la visión unívoca de las imágenes que sería la propia de los instrumentos de reproducción óptica; y lo que provoca es el diseño fragmentario de unos objetos cuya representación plausible acaba siendo configurada por la mente de los lectores, por la memoria visual que, asociada a aquel objeto, permanece en el léxico interno de cada individuo⁷. En función de los detalles que de la representación irá refiriendo el texto, este patrón mental esbo-

⁷ No nos estamos refiriendo aquí a aquella clásica división de Simónides entre *poesía ciega* y *pin-tura muda*; lo que estamos señalando es que el modo de proyección de imágenes de las palabras —una proyección de imágenes no retinales sino mentales— se ve distorsionado, precisamente, por el intento de llevar a cabo a cabo una visualización de tipo retinal: es decir, que la simulación de recursos ajenos hace disminuir, en este caso, la capacidad de representación específica del código base. Lo curioso, pues, es que como la simulación de la visión retinal no se hace efectiva, las palabras vuelven a imponer una proyección mental de imágenes que convierten en artificioso el resultado final.

zado irá completándose, pero la reconstrucción de la imagen tendrá un grado de arbitrariedad y de indefinición mucho más elevado del que provocaría la percepción ocular, que también reclama una cierta reconstrucción pese a la apariencia de *finitud* que creemos que proporciona el órgano de la vista. Quizás por este motivo Robbe-Grillet remarcaba la legitimidad literaria de sus textos pese a su incursión en otros campos; y si bien, por un lado, rechazaba la relación que la crítica siempre estableció entre sus escritos y las artes visuales, por el otro, en cambio, afirmaba que tal asociación efectivamente se daba, pero porque tanto el cine como la fotografía serían también ámbitos de indagación y porque la cámara podía introducirse en los dominios de lo subjetivo. Advertimos, en consecuencia, que la especificidad semiológica de las artes visuales no era lo que le interesaba verdaderamente, sino las posibilidades de sus modos de representación en los límites de sus respectivos dominios, porque la imagen, en definitiva, es lo imaginario:

Il est faux de dire qu'une telle écriture tend vers la photographie ou vers l'image cinématographique. L'image, prise isolement, ne peut que faire voir [...]. L'attrait certain que la création cinématographique exerce sur beaucoup de nouveaux romanciers doit être cherché ailleurs. Ce n'est pas l'objectivité de la caméra qui les passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire (Robbe-Grillet, 1963: 128).

3. MODOS DE NARRACIÓN SUBJETIVA TRAS LA SUPUESTA OBJETIVIDAD DE LA CÁMARA

Lo que entonces podríamos objetarle al planteamiento de Robbe-Grillet es que para indagar en el terreno de la imaginación subjetiva la literatura disponía ya de recursos propios, pero en cualquier caso, su frecuente alusión a la subjetividad podría parecer contradictoria, pues su escritura pretendía desarrollarse en el ámbito de la *objetividad* en tanto que lo representado por sus textos insistía en reflejar lo que hubiera podido ser registrado mediante un instrumento óptico. Sin embargo la subjetividad de la que hacía mención el autor no dependía de la figuración explícita de los objetos plasmados, sino del modo de construcción narrativa que sería la que podría dirigir, por ejemplo, la composición de un producto cinematográfico, que no por ejecutarse mediante una cámara se libera de la subjetividad que le impregna el cineasta desde el mismo planteamiento del proyecto fílmico. Con todo, tampoco desde esta perspectiva, como veremos, la visualidad de

los textos de Robbe-Grillet acrecentaría, porque el funcionamiento de la semiótica visual no tiene —ni habría de tener— réplica literaria plausible. Además, el *texto fílmico*, algo que deberíamos entender como *filme-en-proyección* —ya que en ningún caso estamos haciendo referencia a los guiones cinematográficos—, no dispone, lógicamente, de ninguna modalidad de transcripción verbal. No obstante, lo más paradójico de los textos de *Instantanés* es que muchos de los recursos que Robbe-Grillet emula del ámbito cinematográfico los había adoptado ya el cine del discurso literario. En efecto, la cinematografía instauró su modo narrativo, a imagen de la operación lectora, que todo producto verbal activa en la psique del receptor. La elipsis y los cortes en la continuidad narrativa —como el caso del retroceso cronológico o *analepsis* que el lenguaje fílmico denominaría *flash-back*— dan lugar a una red de espacios vacíos que ha de ir completando la imaginación del lector; y el cine estableció, mediante el recurso del montaje, un tratamiento análogo al de la literatura, pero con la organización de los diversos planos del filme. Por lo tanto, la ausencia de coordinación o la discontinuidad en la sucesión de imágenes podría verse compensada por la continuidad de sentido que proyectaría el espectador, tal y como lo había hecho ya el lector literario; y así, y dependiendo del tipo de narración mediante el que se organizarían las secuencias, que podría ir desde la convencionalidad del Modo de Representación Institucional (según nomenclatura de Burch) hasta la ruptura de coherencia deliberada (como en el caso de una cinta con imagería onírica), el montaje elegido por el cineasta tendría unas u otras características equiparables a los diferentes tipos de narrador literario, por lo que dicho montaje tendería a la invisibilidad o bien se haría manifiesto como en el caso del montaje denominado de *atracciones* del primer cine soviético.

Tanto un escrito como una película, pues, presuponen la reconstrucción del contexto situacional que, en función de los datos aducidos, concibe el receptor. No obstante, antes ya nos hemos referido a la imposibilidad de que los objetos descritos por Robbe-Grillet generasen un contexto. Además, la causa de esta ausencia se hallaba, precisamente, en el hecho de que el autor quiso darles una proyección visual ajena a la de su naturaleza en tanto que objetos de comunicación lingüística; y así, esta falta de contexto a la que se vería sometida cada secuencia de *Instantanés* en nada podría compararse al *fuera de campo* de la cinematografía, es decir, a la reconstrucción «del mundo» que efectúa de forma inconsciente la imaginación de cada espectador en virtud de la condición sinecdóquica del cine (porque lo que *vemos* es siempre, en efecto, la parte de un todo). Así pues, la capacidad

lógico-narrativa del *raccord* tampoco tendría un paralelo aceptable en la representación verbal, porque al tratarse de un recurso que depende indefectiblemente de la especificidad retinal de las imágenes, por muy prolija que sea la descripción en ningún caso podrá emular el efecto de continuidad ocular que proporciona el mencionado recurso fílmico. En «Le remplaçant», por ejemplo, la secuencia narrativa que se deriva de la simulación de un montaje no transparente que alterna los planos en los que vemos a un niño que se distrae leyendo en su aula, y los de un niño que está observando un árbol, no se resuelve satisfactoriamente; y la causa radica en la información referida lingüísticamente por Robbe-Grillet, porque el autor no calibra que los datos que recoge la percepción visual no pueden ser suplantados por los que puede aducir el lenguaje. Su táctica consiste en omitir mucha información con el fin de maximizar el proceso de inferencias del lector, ya que en tanto que buena parte del material narrativo sería implícito, el receptor se vería obligado a recurrir predominantemente al material imaginario en lugar de atenerse al que aportaría el texto de forma explícita; el resultado, pues, no es operativo, y la descripción se ve empobrecida y sin los resortes necesarios como para impulsar la reconstrucción virtual. Con ciertas reservas, el lector deduce que el niño de las dos secuencias es el mismo, y que la escena del árbol está en la imaginación del primer niño, pero el *raccord* de miradas que habría podido conectar los planos cinematográficos no tiene un correlato aceptable en la articulación lingüística, y la abruptez del simulado *montaje* de Robbe-Grillet tampoco tiene la efectividad expresiva que es propia de los filmes de montaje absoluto. Con todo, en este caso el título del texto habría actuado como instrucción explicativa, pues el rótulo de «Le remplaçant» ya nos advierte acerca de la simultaneidad con la que deberíamos componer ambos planos secuencia.

Curiosamente, el *raccord* cinematográfico, por su función en cuanto a la continuidad de planos, siempre se ha visto emparentado con la gramática del sistema lingüístico; pero la analogía sólo es efectiva *in absentia*, es decir, cuando se analiza el discurso fílmico en ausencia del sistema verbal con el que se compara. Cuando la relación se establece *in praesentia*, en cambio, la analogía pierde autoridad, porque la cita cinematográfica en el código lingüístico es siempre ilusoria⁸. En estas circunstancias, además, la

⁸ Lo mismo sucede con la analogía que se establece entre el valor de una mancha de color en la pintura y el de un fonema en la lengua (García Berrio / Hernández, 1988: 43): ambos elementos no tendrían significado autónomo sino relacional, porque sólo en combinación con otros elementos del sistema podrían ser funcionales. Así pues, el sentido de una mancha estaría supeditado al del resto de manchas de color del cuadro. Ciertamente, como una de las destacables diferencias entre el lenguaje verbal

simulación de los recursos visuales interfiere negativamente en el desarrollo de la semiosis, restringiendo la imaginación del lector: en lugar de propiciar la capacidad de proyección semántica de los signos, la limita, por lo que podríamos afirmar que si acudir al dominio de un código *externo* no implica el ensanchamiento de la capacidad funcional de los signos del código primario, la interacción no resulta óptima desde la perspectiva del fin artístico, pese a que tendrá su interés en lo concerniente al análisis de los límites de la especificidad de cada uno de los sistemas y, especialmente, en lo que respecta a su viabilidad en el espacio fronterizo de esos límites. Las *Instantanés* de Robbe-Grillet no abordan, verdaderamente, el espacio de la interconexión semiótica; y el objeto artístico permanece atrapado en el seno de la especificidad del ámbito literario precisamente a causa de la simulación deficitaria de los recursos de la representación visual que ha tratado de llevar a cabo el autor y que no han tenido suficiente fuerza como para empujar el código de la lengua fuera de sí mismo; y eso al margen de que la simulación haya tenido consecuencias restrictivas en lo que respecta al funcionamiento habitual del código base. Y es que el propósito de Robbe-Grillet de simular mediante el verbo el efecto real del registro de una cámara difícilmente podría haberse dado plausiblemente, porque, como hemos visto, la transferencia de recursos de un sistema a otro no puede sostenerse más allá de la analogía que se establece entre los modos de representación de la narración. Veámoslo ahora más concretamente a partir de la instancia del sujeto enunciativo.

Con relación a la analogía de los modos de representación que acabamos de mencionar, Eco hace una distinción especialmente pertinente aquí, porque distingue entre *código fílmico* y *código cinematográfico*: el segundo término designaría la reproducibilidad de la realidad que se obtiene mediante los aparatos cinematográficos; y el primero, el tipo de comunicación que tendría lugar según unas determinadas reglas de narración (Eco, 1978: 274-275). Así pues, si bien la simulación de los recursos visuales en literatura nunca podría llegar a ser efectiva desde el punto de vista del código cinematográfico, sería necesario ahora evaluar si podría serlo desde el punto de vista del código fílmico. Ciertamente, el texto fílmico muestra una continuidad temporal en extremo subjetiva, pero lo que no podemos omitir es que todo *filme-en-proyección* es, desde la perspectiva de su cons-

y el pictórico es la asemantividad de éste frente a la semanticidad de aquél, segmentar la lengua en sus unidades elementales no significativas podría ser una vía de relación, pero los fonemas de una lengua, aparte de pertenecer a una serie cerrada, son entidades discretas; y el espectro cromático es, en cambio, continuo. Por tanto, la relación no dejaría de ser metafórica.

tituirse, el resultado del inicio y del acabamiento de una *mirada* (Hernández Esteve, 1983: 205), una circunstancia que tiene unos efectos específicos en la percepción ocular del espectador. Esta *mirada* se nos oculta como tal, ya que en su imperceptibilidad radica el *quid* de su función de *ver* por el espectador (es decir, el filme proyecta la mirada subjetiva de una realidad a partir de la que el espectador reconstruirá la suya); y es en este sentido que el espectador se siente abstraído y como situado en la vacuidad espacial de su butaca en la correspondiente sala de proyecciones. Esta *mirada* supone, por un lado, un ángulo específico de visión; pero por otro, y a causa de los efectos del montaje, puede adoptar simultáneamente múltiples ángulos de visión, por lo que el *punto de vista* que nos ofrece un filme es el resultado de las motivaciones por las que aquel texto fílmico es de una determinada forma y no de otra. La mirada y el punto de vista son, pues, el sujeto de enunciación del texto fílmico, el sujeto organizador del mismo y la consciencia formalizadora de la perspectiva que se constituirá como el ángulo de visión que habrá de suplantar el del espectador en la elección del material visual. Por consiguiente, el sujeto del texto fílmico habrá codificado el espacio pluridimensional e ilimitado del objeto real socializándolo en un espacio bidimensional y limitado que patentizará tanto una concepción de *mundo* como su propia concepción de *texto* (Hernández Esteve, 1983: 207); y por esta razón este planteamiento podría equipararse convincentemente al del sujeto enunciativo de una producción verbal. Ahora bien: la analogía sólo podría darse desde una perspectiva teórica, porque la actualización de estos supuestos en lo que respecta a la *mirada* que explicitaría este sujeto de enunciación fílmico no sería posible simularla verbalmente, dado que ambos sujetos no son permutables. En el caso del texto «Scène», por ejemplo, el intento de proyectar la *mirada* desde un espacio ajeno al encuadramiento simulado por los márgenes del hipotético teatro no tiene más interés que el de captar el juego de muñecas rusas que ha efectuado el narrador formalizándose en una *voz en off* de la que desconoceríamos la procedencia, pero funcionalmente no se produce ninguna modificación en el código del sujeto enunciativo, y el relato acaba por reconducir la atención hacia el motivo temático que habría vertebrado la secuencia.

No obstante, lo que intenta Robbe-Grillet no es emular el sujeto fílmico, sino inmiscuirse en el *código cinematográfico*, y en este caso, las analogías ya no pueden ser metafóricas, porque la cuestión concerniría a la psicofisiología de la percepción visual: las descripciones que propone Robbe-Grillet pretendiendo que el narrador sea una *auténtica* cámara falsean el efecto real de la percepción que verdaderamente tendría un espectador ante una imagen

cinematográfica, porque la percepción visual de un individuo no opera con la fidelidad mecánica de un aparato que todo lo registra imparcialmente (Arnheim, 1985: 58). La percepción visual es mucho más compleja de lo que intuitivamente podríamos creer, y depende de un proceso dinámico no reducible a la inmediatez de una sensación. De hecho, la imagen retinal de un objeto cualquiera viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que el individuo receptor habría tenido de aquella clase de objetos a lo largo de su vida. La visualización, pues, no sólo depende de inferencias lógicas, sino también de lo que se llama un proceso de *inducciones perceptuales* y que abarcaría todas estas interpolaciones que tienen que ver con el conocimiento previamente adquirido por el individuo. En suma, la percepción visual realiza, a nivel sensorial, lo que en el ámbito del raciocinio entendemos por comprensión, y por eso podríamos decir que *ver* es una manera de *comprender* (Arnheim, 1985: 62). Así pues, la voluntad de transparencia y de instantaneidad que quiere remitirnos el simulado registro visual de los textos de Robbe-Grillet acaba siendo falaz, porque ni el sujeto de enunciación verbal puede suplantar el de la enunciación fílmica, ni la descripción por medio de signos lingüísticos puede emular el proceso intelectual que activa en nuestra mente la dinámica de toda percepción ocular. Y si la interconexión entre palabra y texto fílmico sólo podría darse metafóricamente, veamos cómo el autor abordó la propuesta a propósito de la pintura.

4. RELACIONES NO FUNCIONALES ENTRE PALABRA E IMAGEN

En el texto que concluye *Instantanés*, «La chambre secrète», hallamos una referencia al género pictórico que aparece ya indicada por el epígrafe que lo encabeza, pues Robbe-Grillet le dedica el texto a Gustave Moreau. Con este relato el autor culmina sus incursiones en el campo de las artes visuales, pero en este caso la interacción entre disciplinas se produce de forma indirecta y casi fortuita, dado que Robbe-Grillet no pretende emular deliberadamente ningún recurso de la pintura, sino sólo rendirle un pequeño homenaje al género pictórico —y, concretamente, al célebre autor de *L'apparition*—, por lo que, en realidad, sólo opera el código lingüístico. La presencia de lo pictórico, pues, más bien se constituye como un desarrollo de asociaciones analógicas que podrían ser o no actualizadas, por parte del receptor, en el decurso de un proceso interpretativo; pero en ningún caso podríamos considerar este factor como funcional, ya que el código regulador de la operatividad del sistema de signos que constituyen el texto no se ve

afectado. La pertinencia de la analogía vendría dada aquí por una modulación de tipo cultural, por lo que la referencia a Moreau podría obviarla el lector que desconociese la obra de este simbolista. De forma inmediata para un receptor versado en el ámbito pictórico, pues, la conceptualización de los signos que vertebran el texto podrán tener como marco de referencia imaginaria las telas de este pintor: la denotación semántica se vinculará a la imaginaria que el lector hallará almacenada en su memoria; y la connotación se asociará, asimismo, al recuerdo de la experiencia que el lector tenga impresionada a propósito de la obra de Moreau. La sugestión connotativa, además, está en este caso especialmente justificada, pues la descripción de Robbe-Grillet incide en las características más reconocibles de las telas de Moreau, pintor cuya producción siempre aparecía impregnada de una atmósfera de perversión y de sensualidad. Con todo, cabe señalar que Robbe-Grillet no pretende describir ninguna de las obras del pintor, y únicamente el tema y la *escenografía* representada por los signos de este texto podrían evocar el ambiente de aquellas pinturas. No obstante, aunque el escritor hubiera querido deliberadamente describir alguna obra, no podríamos hablar de una verdadera interconexión entre lenguajes, porque lo pertinente es distinguir entre lo que el producto artístico *es*, y lo que *representa*; y lo que aparece representado es siempre algo ajeno a la obra misma; un supuesto que tanto puede aplicarse a los signos verbales como a los visuales:

Lo que una imagen simboliza le es externo a ella [...]. Nada tienen que ver con su carácter o significado estético o artístico su temática, si es que la posee, ni sus referencias [...]. Aquello que representa o refiere una imagen, ya sea de manera patente u oculta, yace fuera de la imagen misma (Goodman, 1990: 89).

Esta evidencia no implica, lógicamente, que no pueda ser abordada la temática que representa una obra, ya que a menudo ésta puede vincularse al funcionamiento idiosincrásico de los signos que la constituyen en virtud, por ejemplo, de su carácter abstracto o concreto; y precisamente, ya hemos mencionado que muchos de los textos de Robbe-Grillet no tienen temática aparente, porque el mismo autor afirmó que no pretendía *decir nada* mediante ellos, sino sólo mostrar imágenes. No obstante, justo «La chambre secrète» sería la excepción, pues en esta instantánea sí podemos advertir unos acontecimientos⁹. Con todo, no es el argumento referido lo que nos

⁹ Efectivamente, uno de los intentos, por parte de Robbe-Grillet, de diferenciar su tipo de escritura de la literatura convencional fue la de omitir la *anécdota*, y este hecho se patentiza en «La plage», donde asistimos a la reiterativa presencia de tres niños casi idénticos que caminan por la arena; y lo mismo

interesa, sino, de nuevo, las conexiones con el sistema cinematográfico que también en este texto se aprecian. De todos modos, cabría señalar que las alusiones al género pictórico están presentes desde el mismo inicio del texto, porque la voz narrativa nos describe una *mancha* de color y sus efectos lumínicos: «C'est d'abord une tache rouge, d'un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires» (Robbe-Grillet, 1962: 97). En este caso, la *cámara* con la que, supuestamente, el autor grabaría la imagen está tan cerca de su objetivo, que hasta que la descripción de la escena no tome un punto de vista más alejado no sabremos de qué *objeto* se trata, y sólo cuando la perspectiva del narrador coincida con la imagen que nos ofrecería la de un plano entero descubriremos que la *mancha* es una herida que ha reventado el pecho de una mujer. La imaginación analógica del lector cuya expectativa sea la de hallar conexiones con la obra de Moreau empezará a sensibilizarse con todas las posibles señales que irá ofreciendo la narración en esta dirección, y la información externa de la que podría disponer este lector llegaría incluso a interferir en el proceso de la traducción semiótica. No obstante, esta interferencia sería totalmente ajena a la naturaleza *sígnica* del texto, y es un ejemplo de las concomitancias temáticas, pero no funcionales, que pueden llegar a darse entre las diversas disciplinas artísticas. Evidentemente, son asociaciones estéticamente legítimas y tienen un aval *culturalista* que las justifica, pero no son pertinentes para argumentar la incursión del código literario en el pictórico; se trata sólo de una cita que podríamos considerar, en este caso, estilística: Robbe-Grillet habría adoptado la estética —decoración, vestuario...— que habría caracterizado a un tipo de pintura, pero esta adopción resultaría anecdótica. El mismo Robbe-Grillet parece insinuar este posible vínculo pictórico en la última línea del texto, ya que, indicándonos una parte del escenario que ha sido el objeto de su descripción, nos lo refiere en tanto que *toile*; pero insistiremos en que se trata de una referencia no funcional, porque la relación que el texto establece con la pintura sólo tiene relevancia respecto de un tipo de estética que sería el específico de la temática usada por ciertas corrientes pictóricas y que se ve avalada por la dedicatoria inicial a Moreau.

sucede en «Dans les couloirs du métropolitain», donde somos testigos de la disposición de unos grupos de individuos que aparecen ubicados en unas escaleras mecánicas. No obstante, esta ausencia de argumento no se deriva de los recursos visuales que pretende simular Robbe-Grillet, pues disponemos de muchos ejemplos de textos que, sin pretender abordar otros dominios que los estrictamente literarios, tampoco aportan nada en lo concerniente al seguimiento de una trama en el sentido más convencional del término. Tal podría ser el caso de muchas de las obras de Samuel Beckett: en ellas, en efecto, no sucede *nada*, pero en esta nada radica todo un significado que va más allá de lo que la elocuencia de las palabras podría referir.

Lo que sí tendrá pertinencia en lo concerniente a la interconexión semiótica será el *modo* en que se nos narra «La chambre secrète», porque el autor vuelve a simular un tipo de montaje fílmico: esta vez, el que enlaza secuencias retrospectivas. Como ya mencionábamos, se trata de un recurso muy común en la narración literaria —y también en el teatro, como lo demostró Harold Pinter—, pero lo importante del texto de Robbe-Grillet no es tanto la retrospectión en sí misma como la simulación del hipotético procedimiento fílmico que la posibilitaría; y una vez más, el *quid* está en aquello que la voz narrativa omite y explicita. Como la descripción tratará de emular estar sujeta a un concreto ángulo de visión, cada secuencia nos revelará un espacio de la habitación donde sucede la agresión a la mujer, y este marco vendrá dado en función de la dimensión espacial que podría captar el objetivo de la cámara en virtud de su posición respecto de la escena en cuestión. Ahora bien: la misma escena relatada por un narrador convencionalmente estipulado por el código narratológico del discurso verbal, aunque no pudiese revelar qué habría sucedido en la escena a causa de las intenciones de analepsis que dirigen el discurso, no sufriría estas restricciones; en todo caso, el sujeto empírico (el escritor) habría constituido un narrador (el intermediario entre el emisor y la narración) con un conocimiento y unas características particulares (por un lado, *heterodiegético* u *homodiegético*, y por otro lado, *extradiegético* o *intradiegético*), pero el material lingüístico no se vería nunca limitado en lo referente al ángulo de visión estipulado por un encuadre material. El problema de esta simulación, pues, es que supondría una restricción del código base y no una ampliación del mismo; por no mencionar que, además, la simulación resultaría de nuevo deficitaria, porque la información que ofrece una imagen retinal captada desde un específico ángulo de visión no puede verse verdaderamente suplantada por la que ofrece una descripción verbal que relatase qué podría verse desde aquel mismo ángulo. Y es que cada uno de los sistemas signícos depende también de los condicionamientos pragmáticos que los posibilitan, por lo que cabría apuntar, para concluir, el engranaje de la comunicación que daría sentido a los textos de *Instantanés*, la prueba definitoria de la especificidad lingüística de su naturaleza semiológica.

5. LA PRAXIS COMUNICATIVA

A lo largo de este artículo hemos mencionado la característica que comparten todos los sistemas de representación: la elipsis; y sin embargo, no podríamos definirla como un rasgo transemiótico, porque cada sistema dis-

pone de las particularidades que propician que esos vacíos sean completados con el fin de que la estructura implícita del texto (verbal o visual) sea funcionalmente pertinente. El proceso de inferencias que ha de activarse tiene, por lo tanto, una significación pragmática, así que afecta a la viabilidad de la comunicación artística. Y de hecho, en el proceso también interviene la misma fisiología de la percepción, pues si es factible el fenómeno cinematográfico, por ejemplo, es porque el individuo puede retener las imágenes el tiempo suficiente como para que pueda tener lugar la sucesión de fotogramas sin que sea advertible el corte que eso supondría, ya que cabe recordar que a menos de 24 fotogramas por segundo nos percataríamos de la discontinuidad *real* del procedimiento. Así pues, un déficit en la comunicación pragmática tendría lugar cuando el mecanismo inferencial suscitado por el texto no fuese lo suficientemente efectivo como para que lector y espectador pudieran completar los hiatos del texto y proyectar así una coherencia de sentido. En el caso de los textos de Robbe-Grillet, y pese a la intención del autor de convertirlos en productos visuales, el sistema base que los constituye no consigue superar los límites de la comunicación lingüística, porque pragmáticamente no funcionan como imágenes; y además, la omnisciencia de la que hace gala el narrador no siempre es efectiva, pues a menudo contradice el rigor al que la información aducida por las proposiciones tendría que ceñirse, pues ésta debería equipararse a la que, supuestamente, nos suministraría el campo de visión de una cámara¹⁰.

En cualquier caso, y como el discurso de Robbe-Grillet permanece «atrapado» en la red del sistema verbal, las consideraciones pragmáticas que calibrarían su operatividad deberían formularse desde este ámbito, y en lo concerniente a la praxis comunicativa, podríamos recordar aquí las premisas de Austin en su ya clásico *How to Do Things with Words* (1962). Según este autor, todo acto ilocutivo se emparenta con una serie de reglas y presunciones generales convencionalmente compartidas; y no nos estamos refiriendo, precisamente, a reglas gramaticales y sintácticas, sino a los

¹⁰ El mismo autor incorpora al texto unos datos sobre el tipo y la cantidad de información que tendría que revelar al lector la voz narrativa, porque si bien en ocasiones ésta nos desvela algo que no podría haber sido percibido por el *ojo* en tanto que tendría un impedimento físico que interceptaría el ángulo de visión, justo después *rectifica* advirtiéndonos que la información referida no podría estar, en efecto, a nuestro alcance: «Le dessin du dessous de plat représente une chouette, avec deux grands yeux un peu effrayants. Mais, pour le moment, on ne distingue rien, à cause de la cafetière» (Robbe-Grillet, 1962: 13). Este giro podría no tener pertinencia en otro tipo de escrito, pero en este caso, se trata de un modo de hacerle llegar al lector que la intención comunicativa del texto radica en la de simular la parcialidad de la *visión* que resultaría de un enfoque ocular indefectiblemente sinecdóquico. Esta pequeña delación por parte del autor, pero, evidencia la falta de viabilidad de la tentativa llevada a cabo por Robbe-Grillet, que concluye por explicitar lo que debería haber transmitido su texto.

patrones que gobiernan nuestro conocimiento del mundo. Austin, pues, consideraba que el lenguaje literario permanecía ajeno a este uso convencional del habla; y de hecho, lo consideraba parasitario de él aunque no en un sentido peyorativo, sino porque en la literatura permanecerían en suspenso las condiciones habituales de la referencia a la realidad: no podríamos considerar como acto perlocutivo, por ejemplo, una secuencia como «Go and catch a falling star» (Austin, 1962: 104), porque nadie esperaría que fuera en verdad atendida esa exhortación. Sin embargo, tal y como señaló Richard Ohmann posteriormente, en la producción literaria todo autor simularía el engranaje de la comunicación, porque la fuerza ilocutiva de un texto literario no sería sino la representación mimética de la misma. Como en la literatura sólo el texto puede ser el origen de la reconstrucción situacional del mensaje, el proceso inferencial efectuado por el receptor sería inverso al de la comunicación ordinaria; en la obra, pues, se imitarían intencionalmente actos de habla, y el lector, reconstruyendo esta imaginaria situación comunicativa, conjeturaría las circunstancias de emisión que habrían propiciado el mensaje (Mayoral, 1987: 28); y eso pese a que el discurso, en tanto que literario, se mantuviera ajeno a cualquier consideración en cuanto a los supuestos convencionales que rigen nuestro conocimiento del mundo y en función de los cuales establecemos las condiciones generales de verdad o falsedad socialmente compartidas. Con independencia del orden causal-temporal con el que apareciese organizado el material discursivo —porque es evidente que *trama* y *fábula* no han de coincidir en términos de continuidad cronológica¹¹—, la capacidad de abstracción del lector le otorgaría al mensaje el adecuado trasfondo situacional, pero en los textos de Robbe-Grillet el ejercicio no podría llevarse a cabo a causa de la irregularidad que manifiesta el sujeto enunciativo de la narración: al simular actuar como el objetivo de una cámara, descuidaría las funciones propias de su naturaleza semiológica (y ya hemos anotado, por ejemplo, las carencias de la red deíctica establecida en *Instantanés*), y tal y como hemos descrito en la sección 3, dicho sujeto narrativo tampoco podría suplantar al sujeto de enunciación fílmica, el que hubiera conseguido invalidar el esquema propio de la comunicación verbal reclamando, a su vez, el de la comunicación visual; evidentemente, uno y otro podrían de nuevo confrontarse en función de unas analogías fácilmente deducibles, en tanto que se trata de dos aplicaciones relativas al sistema general de la comunicación, pero esta posibili-

¹¹ Recordemos que, según la distinción establecida por la escuela formalista rusa, la *trama* sería el modo en que aparecería expuesto el material discursivo y que podría mostrar distorsiones diversas, y la *fábula*, la reconstitución lógica del orden cronológico del relato.

dad nada tendría que ver con los efectos de una verdadera interconexión semiótica. Una interconexión que, tal y como hemos tratado de argumentar aquí, sólo podría justificarse estilísticamente.

6. CONCLUSIONES

En *Instantanés*, en definitiva, no sólo la simulación de los recursos de las artes visuales no ha resultado efectiva mediante lo referido por el discurso verbal, sino que, además, la tentativa ha interferido negativamente en el desarrollo habitual del código lingüístico del que no ha podido sustraerse Robbe-Grillet. Por un lado, habríamos comprobado cómo la pretendida incursión en ámbitos foráneos corroboraría la existencia de una marcada delimitación en cuanto a los límites de cada especificidad semiótica; y por otro, que en el caso de *Instantanés* los límites de esta especificidad no habrían sido verdaderamente franqueados, por lo que el uso precario que del código base hace el autor no se debe a una auténtica praxis interdisciplinaria. Muy probablemente, la efectividad de la simulación hubiera sido proporcional al ensanchamiento de los límites operativos del código primario, porque la coerción de las capacidades expresivas de un determinado tipo de procedimiento sólo resultaría viable en tanto que el deslizamiento hacia dominios foráneos pudiese ampliar realmente las posibilidades del proceso semiótico. Sin embargo, lo interesante de la tentativa de Robbe-Grillet estriba, precisamente, en que nos ha posibilitado analizar los motivos de la inviabilidad de su propósito; y como hemos observado, las irregularidades en el modo de representación que se advierten en los textos de *Instantanés* se deben a la falta de proyección imaginaria que muestran los signos que los constituyen al haber tratado el autor de someterlos a una literalidad mimética que nunca podrían alcanzar en tanto que el signo lingüístico no puede encarnar el ideal retratístico de los signos icónicos.

Ciertamente, cada signo o *representamen* (Peirce) que, en función de un *objeto* ausente, comparece en un texto, se proyectaría hacia el vértice de la conceptualización en tanto que condición habitual de la semántica del código lingüístico; pero el revestimiento de imagen retinal con el que Robbe-Grillet habría querido proveer esta trayectoria habría restringido la extensión y la intensidad de la conceptualización de la función signica, por lo que el resultado artístico de este discurso que no habría podido abandonar los dominios de lo estrictamente literario habría sufrido un importante menoscabo, en lo que respecta a su capacidad de representación, que es una capaci-

dad funcional si nos atenemos a la naturaleza de todo código semiótico. Evidentemente, no se trata de calibrar ni la temática ni la calidad de la representación, sino su funcionamiento en tanto que intrínseco de cada uno de los códigos: la capacidad, pues, de la que cada sistema dispone a fin de que sus signos puedan proyectarse más allá de la materialidad sensible que los condiciona. Al no tener éxito la simulación de recursos visuales efectuada por Robbe-Grillet por todos los argumentos que hemos ido esgrimiendo, el discurso de *Instantanés* permanecería atrapado en el engranaje convencional del dispositivo de funcionamiento del código lingüístico, y por esta razón, la tentativa del autor habría resultado fallida: en la tríada de la significación del signo verbal, la conceptualización concierne al dominio intelectual o especulativo, y el planteamiento de visualización propuesto por Robbe-Grillet habría errado al pretender que un proceso cognoscitivo fuese suplantado por el perceptual. A propósito de las investigaciones de Rudolf Arnheim, ya anotábamos que la dinámica de la percepción visual es similar a lo que en el ámbito del raciocinio entendemos por proceso de conocimiento; pero para que éste tenga lugar en verdad, debe partir de una percepción retinal efectiva; lo que no habría ocurrido en los instantes verbalizados de Robbe-Grillet.

Tal y como apuntaba Maurice Blanchot en el epígrafe con el que iniciábamos este artículo, en el espacio literario la *imagen* no es el significado del objeto que representa (aunque a veces tienda a sustraerlo como si de su sombra se tratara). No nos ayuda a comprenderlo y ni siquiera debería parecerse, porque nada hay a lo que parecerse siendo los signos palabras. En los textos de Robbe-Grillet, que no habrían podido superar los límites del espacio literario, todas las imágenes anhelan parecerse a sus respectivos objetos; pero las sombras no pueden verse a la luz de una ausencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (1985). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, M.^a Luisa Balseiro (trad.). Madrid: Alianza. [*Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. California: University of California Press, 1974.]
- BARTHES, R. (1964). *Essais critiques*. París: Éditions de Minuit.
- BLANCHOT, M. (2003). *L'espace littéraire*. París: Gallimard [1955].
- CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte*, Rosa Premat (trad.). Barcelona: Paidós. [*Il linguaggio dell'arte*. Milán: Bompiani, 1985.]

- DERRIDA, J. (1972). «La différence». En *Marges de la Philosophie*, 3-29. París: Éditions de Minuit.
- ECO, U. (1978). *La estructura ausente*, Francisco Serra (trad.). Barcelona: Lumen. [*La struttura assente*. Milán: Bompiani, 1968.]
- (1994). *Signo*, Francisco Serra Cantarell (trad.). Barcelona: Labor [*Segno*. Milán: Instituto Editoriale Internazionale, 1973.]
- GARCÍA BERRIO, A. / HERNÁNDEZ, T. (1988). *Ut poesis pictura*. Madrid: Tecnos.
- GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del arte*, Alberto Corazón (trad.). Barcelona: Seix Barral. [*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis / Nueva York: The Bobbs-Merrill Company, 1968.]
- (1990). *Maneras de hacer mundos*, Carlos Thiebaut (trad.). Madrid: Visor. [*Ways of worldmaking*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1978.]
- HERNÁNDEZ ESTEVE, V. (1983). «Teoría y técnica del análisis fílmico». En *Elementos para una semiótica del texto artístico*, J. Talens/ J. Romera Castillo/A. Tordera/V. Hernández Esteve, 203-227. Madrid: Cátedra.
- LESSING, G. E. (1990). *Laocoonte*, Eustaquio Barjau (trad.). Madrid: Tecnos. [*Laokoon*, Berlín: Friedrich Voss, Berlin, 1766.]
- MAYORAL, J. A. (comp.) (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco / Libros.
- ROBBE-GRILLET, A. (1962). *Instantanés*. París: Éditions de Minuit.
- (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Éditions de Minuit.
- SCHAFF, A. (1967). *Langage et connaissance*, Claire Brendel (trad.). París: Anthropos. [*Jezyk a Poznanie*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.]

Recibido el 15 de diciembre de 2009.

Aprobado el 5 de octubre de 2010.