

## Aspectos del doble en *Djinn* de Alain Robbe-Grillet: el juego de la duplicidad y ambigüedad narrativas

Lourdes Carriedo López

*Universidad Complutense de Madrid*

carriedo@filol.ucm.es

### Résumé

Récit représentatif du «formalisme ludique» robbe-grillétien, *Djinn* (1981) combine les conventions du roman policier et du roman fantastique autour d'une série d'énigmes indéchiffrables. Cet article analyse le rôle des procédés de dédoublement et de redoublement qui contribuent non seulement au jeu de l'ambigüité perceptive et narrative, mais aussi à la mise en scène d'une aventure à sens multiple: amoureuse, identitaire autant que scripturale.

**Palabras clave:** Robbe-Grillet; énigme; dédoublement; redoublement; métafiction; auto-représentativité.

### Abstract

By combining detective and fantastic fiction in a series of undecipherable enigma, *Djinn* (1981) becomes an instance of «formalisme ludique» within Robbe-Grillet's work. This article examines how duplicating and decoupling techniques systematically contribute not only to create both perceptive and narrative ambiguity but also to stage an adventure involving at least, love, identity and the very act of writing.

**Key words:** Robbe-Grillet; enigma; double; reduplication; metafiction; self representation.

### 0. Introducción: *Djinn* en el marco de la obra de Robbe-Grillet

En *Djinn* (1981), novela perteneciente a una segunda etapa narrativa<sup>1</sup>, intermedia entre el formalismo experimental y *nouveauromanesque* de los años sesenta y la escritura de corte autobiográfico que se manifiesta a partir de 1984 con *Le miroir*

---

\* Artículo recibido el 7/09/2011, evaluado el 24/10/2011, aceptado el 15/11/2011.

<sup>1</sup> El estudio de Jose M<sup>a</sup> Fernández Cardo (2009) titulado «Alain Robbe-Grillet. Del Nouveau Roman a la nueva autobiografía» establece con claridad las tres etapas narrativas de Robbe-Grillet –*Nouveau Roman, Nouveau Nouveau Roman y Nueva Autobiografía*–, así como las diferentes lecturas que, desde distintas perspectivas críticas, se han venido haciendo hasta nuestros días.

*qui revient*, Alain Robbe-Grillet (1922-2008) desarrolla con indudable solvencia narrativa e imaginativa algunos de sus temas preferidos. En ella se plantean la problemática identidad del ser humano y su tendencia a la escisión interior; la dificultad para aprehender una realidad siempre incierta y cambiante que, además, se percibe tergiversada; la problemática relación identidad-alteridad; la voluntad de reflejar, en la práctica significativa, el dédalo existencial que el sujeto, preso de una sensación de *inquietante extrañeza* (respecto del mundo, del otro, del propio yo, incluso del lenguaje), se ve obligado a recorrer. No es la única novela donde se pone de manifiesto semejante capacidad fabuladora –propicia a los equívocos y juegos especulares, a las eternas *reanudaciones*, a las analogías insólitas–, pero sí es aquella en la que el enigma de la duplicación, del desdoblamiento y de la percepción engañosa incide con más fuerza en la indeterminación narrativa e interpretativa. Enigma, ambigüedad e incertidumbre constituyen, en efecto, los fundamentos de una novela en la que nada es lo que parece, elaborada según estrategias textuales de apariencia lúdica (propias del formalismo lúdico, «formaludismo», en términos de Roger-Michel Allemand, 1997), aunque, como se intuye desde el principio, en el fondo henchidas de significado. *Djinn* invita de manera explícita al lector a indagar en sus misterios, haciéndole tener siempre presente que, en el laberinto de la huidiza realidad, como dice Giorgio de Chirico<sup>2</sup>, «tout ce qui est au monde doit être lu comme une énigme» (citado por Allemand, 1997: 25). Eso es precisamente lo que viene a demostrarnos esta novela, tan compleja como fascinante.

Atrás han quedado, aunque no por completo, los experimentos de la escritura «deceptiva»<sup>3</sup> de *Les Gommés* (1953) o *Le voyeur* (1955), con los que Robbe-Grillet había irrumpido con fuerza en el panorama de la novela de mediados de siglo, descomponiendo los principales parámetros de su estructura tradicional –intriga, personaje, coordinada espacio-temporal, voz narradora identificable, etc.– y haciendo mucho más opaco aquel compromiso ideológico que Sartre y su círculo habían deseado efectivo y transparente. Una primera etapa que se asimila, como se sabe, a la germinación del *Nouveau Roman*, del que Robbe-Grillet pronto constituye un visible abanderado. Y, por otra parte, aún no se ha explicitado del todo esa tendencia a la

---

<sup>2</sup> Salta a la vista la coincidencia temática que existe entre la pintura de Chirico y el universo narrativo de Robbe-Grillet. De hecho, Chirico es un maestro en la ambientación extraña e inquietante del paisaje urbano de sus cuadros, donde con frecuencia encontramos estatuas mutiladas, maniqués descoyuntados o rostros desdoblados. Su pintura, simbólica y «metafísica», anuncia ya un surrealismo que lo reconoce como maestro. No hay que olvidar, por otra parte, la enorme influencia que la estética surrealista ejerce en el imaginario de Robbe-Grillet, según lo demuestra Antonia Pagán (1993) en «Surrealismo y vanguardismo en la obra de Robbe-Grillet».

<sup>3</sup> Respecto al concepto de «escritura deceptiva» y su manifestación en los textos de Robbe-Grillet, véase la interesante lectura crítica que hace Patricia Martínez en su introducción a la novela *El Mirón* (1987).

auto-inclusión autobiográfica del autor, propia de la tercera y última etapa de su producción narrativa, la que arranca en los años ochenta.

*Djinn* ocupa un lugar intermedio entre ambas tendencias, constituyendo una especie de bisagra, tanto narrativa cuanto temática. Por un lado, desarrolla la múltiple y, por consiguiente problemática, identidad del personaje, tan pronto sujeto como objeto de la instancia narradora; por otro, la aproxima a una voz «autoral» que no solo pone al desnudo muchas de sus obsesiones íntimas, sino también algunas de sus fijaciones literarias, acompañadas de numerosos guiños intertextuales y auto-intertextuales. Una voz que se esconde tras diversas máscaras, en tanto que instancias narradoras plurívocas y, a veces, intercambiables, que intervienen en el texto mediante un hábil juego, perverso a ratos, al que el lector accede a participar con la misma ingenuidad y despreocupación con la que se presta el protagonista del relato a «jugar el juego» que le propone la bella y extraña Djinn (escrito Jean) —«Il y a du défi dans le ton de sa phrase. Mais je décide aussitôt de *jouer le jeu*» (Robbe-Grillet, 1981b: 13)—, sin gran conciencia de los terrenos movedizos a los que se le va a conducir.

*Djinn* constituye, en efecto, uno de los más típicos productos-artefactos literarios de Robbe-Grillet, en el que se desarrolla una intriga propia, por un lado, de la novela policíaca, aderezada con algunas gotas de espionaje y ciencia-ficción; por otro, de la novela fantástica. La temática del *doble* y de la duplicación *ad infinitum*, presente en el relato central, facilita la inclusión de dichos ingredientes a partir de esa confusión, de esa desorientación perceptiva, existencial e incluso expresiva de la que hacen gala las distintas voces narrativas que en él intervienen. Como buen relato fantástico, donde lo onírico se alterna con una imaginación desbordante e hiperactiva, que a veces conduce a la alucinación (Vareille, 1981), *Djinn* se construye sobre una tensión entre «el orden lógico y natural, y el orden de lo que resulta racionalmente inexplicable» (Herrero Cecilia, 2000: 4), empezando por una constante duplicación de personajes, espacios, escenas y objetos.

Tras estas primeras observaciones, parece oportuno indagar un poco más acerca de la presencia y función de ese proceso de múltiples desdoblamientos, redobles y repeticiones que configuran el universo diegético de *Djinn*. Resulta lícito preguntarse si acaso la temática del *doble* no corresponde a la problemática de la percepción distorsionada del mundo por parte de una mente paranoica y obsesiva, proyectada en escritura; si acaso en el devenir de esta última no se engasta, como suele ser frecuente en la narrativa del *Nouveau Roman*, el reflejo especular de su propia elaboración. Sobre todo ello girará, en consecuencia, el presente artículo.

No es casual que la novela comience introduciendo, a modo de paratexto de carácter crítico, el largo relato central que la va a sustentar en tanto que «relato desdoblado» (Herrero Cecilia, 2005) y, por consiguiente, de sentido plurívoco y ambiguo. Desde el principio se advierte al lector que *Djinn* no es solo una «pura

ficción novelesca» –aunque sí se manejen con destreza numerosos «vectores de inmersión ficcional» (Schaeffer, 1999)–, y, de hecho, el epílogo obliga a una lectura *retroactiva*, a partir de los nuevos datos que en él se aportan<sup>4</sup>. Igualmente, se le indica que tampoco se atiene la novela a la voluntad representativa del realismo mimético de corte decimonónico, desechada desde hace tiempo por los escritores de la modernidad vanguardista. En definitiva, un umbral narrativo que invita a leer el texto con la conciencia de que, bajo las apariencias, existe «gato encerrado».

### 1. *Djinn*, un relato enmarcado con «gato encerrado»

*Djinn* se presenta como un relato enmarcado entre un prólogo y un epílogo, ambos escritos en un tono próximo al atestado policial. Ello genera en el lector un «efecto de autenticidad» del documento transcrito, efecto que constituye una de las estrategias más utilizadas por los autores de ficción de todos los tiempos<sup>5</sup>, entre los que se cuentan los del relato fantástico, tal y como lo desarrolla Juan Herrero en *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000), un estudio de lectura imprescindible para todo el que aborde dicho subgénero narrativo.

En el prólogo, un narrador no identificado, pero supuestamente perteneciente al cuerpo policial, describe en primera persona (del singular y del plural) las circunstancias en las que se ha hallado un importante documento mecanografiado, el cual se transcribe en su integridad. Al mismo tiempo, dicho narrador emite un juicio crítico acerca de dicho texto, jugando ya con los parámetros de ficción y realidad. Un *incipit*, pues, sin desperdicio:

Il n'existe rien –je veux dire aucune preuve décisive– qui permette à qui que ce soit de classer le récit de Simon Lecœur dans la catégorie des pures fictions romanesques. On peut au contraire affirmer que les éléments nombreux et importants de ce texte instable, lacunaire, ou comme fissuré, recourent la réalité (la réalité connue de tous) avec une insistance remarquable, troublante par conséquent. Et, si d'autres composantes du récit s'en écartent délibérément, c'est toujours d'une façon si suspecte que l'on ne peut s'empêcher d'y voir une volonté systématique de la part du narrateur, comme si

<sup>4</sup> Datos que, aunque aportan indudable luz a detalles que habían permanecido ambiguos o, cuando menos confusos, no contribuyen sin embargo a despejar las numerosas incógnitas sobre las que el texto se construye.

<sup>5</sup> Perfecto conocedor de las diversas estrategias narrativas empleadas a lo largo de la historia de la literatura francesa para suscitar o mantener la curiosidad del lector, Robbe-Grillet juega con las mismas, en uso de una intertextualidad de función paródica. En este sentido, el relato enmarcado, en tanto que supuesta transcripción de un documento auténtico, constituye un recurso privilegiado para generar ese *efecto de realidad*, tan buscado por autores de todos los tiempos.

une cause secrète avait présidé à ses changements et à ses inventions (Robbe-Grillet, 1981b: 7).

El epílogo viene a completar dichas informaciones, sustanciosas, pero lógicamente dosificadas. En él se proporcionan algunos datos adicionales sobre el supuesto autor del relato transcrito, un tal Simon Lecœur, y las circunstancias previas a su inquietante desaparición. Solitario profesor de francés en la escuela americana de la parisina calle Passy, Simon Lecœur desaparece dejando muchos interrogantes tras de sí, empezando por su auténtica identidad<sup>6</sup>. Afortunadamente, como único indicio de real consistencia para los investigadores, han quedado sobre su mesa los 99 folios de un trabajo literario en curso. Contienen un relato fragmentario que, a primera vista, parece haber sido redactado con fines docentes. Así consta, al menos, en las advertencias del prólogo metadiscursivo<sup>7</sup>: «En lisant son récit, on a d'abord l'impression d'avoir affaire à un livre scolaire, destiné à l'enseignement du français, comme il doit en exister des centaines» (Robbe-Grillet, 1981b: 9). De tal modo que los ocho capítulos que conforman el relato enmarcado de *Djinn* adecuarían su anecdótica, en un *tour de force* magistral<sup>8</sup>, al contenido de las enseñanzas gramaticales, de dificultad progresiva, que deberían de impartirse a lo largo de las ocho semanas de un trimestre universitario. Por ello, lo primero que aparece, en cuanto a la conjugación verbal, son los verbos regulares de la primera conjugación en presente de indicativo –«j'arrive», «il est», «j'entre», etc.–, además de los auxiliares «être» y «avoir»; luego, se van introduciendo los de la segunda, y, finalmente, los de la tercera, según una progresión perfectamente medida y dosificada, tanto en lo que se refiere a tiempos y modos verbales, como a pronombres, adjetivos y demás elementos gramaticales. Todo ello condiciona, sin duda, la temporalidad dominante de los distintos capítulos –y, por ende, de la acción que en ellos se narra–, entre los cuales se producen extrañas coincidencias.

<sup>6</sup> Desde el principio tal identidad aparece problemática, dado que la documentación encontrada en su apartamento hace suponer que se trata de documentos falsificados. El pasaporte está a nombre de un tal Boris Koershimen, ingeniero electrónico nacido en Kiev; la identidad declarada en la escuela americana donde ejercía la docencia antes de su desaparición es la de «Robin Kōrsimos, dit Simon Lecœur» (Robbe-Grillet, 1981b: 8); mientras que las estudiantes de dicha escuela se dirigían a él como «Yann», con grafía «Ján» (¿equivalente, pues, al francés Jean?).

<sup>7</sup> No hay que perder de vista que el relato enmarcado de *Djinn* fue en un principio publicado en EEUU bajo el título de *Le Rendez-vous* (1981), junto a una guía pedagógica en la que se explicaba cómo explotar el texto, tanto desde el punto de vista lingüístico (problemas gramaticales), como literario (recursos narrativos propios de la novela policíaca).

<sup>8</sup> El encorsetamiento que podría suponer a Robbe-Grillet el hecho de atenerse, para su creación literaria, a una programación docente de progresiva dificultad gramatical, termina convirtiéndose en un divertido reto en el que «les incitateurs formels assez contraignants, [...] loin de gêner, apparaissent comme le lieu même où la liberté va pouvoir s'épanouir (c'est-à-dire: va pouvoir travailler» (Robbe-Grillet, 1981a: VII).

El contenido anecdótico de dichas páginas parece, así pues, expresamente diseñado para la enseñanza del francés, con una recurrencia de base sobre la que vienen a engastarse nuevos elementos: un ritmo machacón de aprendizaje que pretende afianzar lo ya sabido al tiempo que introduce gradualmente nuevos parámetros; musicalmente hablando, una composición en contrapunto que retoma una y otra vez el mismo tema, introduciendo ligeras variaciones. Dicha intención docente podría constituir, en efecto, una de las funciones del relato, en consonancia con «la voluntad sistemática del narrador, la motivación, o causa, secreta de su invención», parafraseando aquí el propio informe paratextual; sin embargo, en ese mismo prólogo se avisa de la necesaria existencia de un segundo nivel de lectura, al que el lector no puede permanecer ajeno. Es más, el narrador que interviene en el prólogo desafía al lector, rápidamente aludido e implicado, a esclarecer los puntos oscuros de un caso misterioso, a realizar una lectura indicial y retroactiva. Un reto al que el lector no puede sustraerse, teniendo en cuenta la fuerza de seducción del relato, construido sobre una intriga tan extraña como ambigua:

Néanmoins, le contenu anecdotique de ces pages demeure très éloigné de celui, volontairement anodin, que l'on rencontre en général dans les ouvrages du même type. Le degré de probabilité des événements est ici presque toujours trop faible par rapport aux lois du réalisme traditionnel. Aussi n'est-il pas interdit de voir un simple alibi dans cette prétendue destination professorale. Derrière cet alibi, doit se cacher autre chose. Mais quoi? (Robbe-Grillet, 1981: 10).

Enfrentado al enigma inicial, el lector no puede sino lanzarse, cual ávido detective, a la búsqueda de las pistas que, en el relato enmarcado, puedan aportar alguna luz a la desaparición de Simon Lecœur, así como alguna posible explicación a la inquietud mostrada por este en los momentos previos a la misma. Una inquietud propia de personaje amenazado, que se sabe perseguido. El relato de Lecœur se construye, así pues, según los parámetros de la novela policíaca y de suspense, manteniendo la *curiosidad del lector* a partir no solo de la complejidad anecdótica de la trama, o de la multiplicación de lo insólito o sorprendente, sino también de la oscuridad de su modo narrativo, basado en la oscilación discursiva, la ambigüedad y el equívoco. La *tensión narrativa* se genera «sur un obscurcissement volontaire et provisoire de la représentation (par les distorsions entre l'ordre de la fable et celui du sujet et/ou par un réseau complexe d'énigmes et de secrets) produisant de la curiosité» (Baroni, 2007: 88).

*Djinn* se construye, en efecto, sobre una red de enigmas en los que interviene la subversión del orden representativo y la introducción de fenómenos extraños, fruto de la percepción deformada del personaje-narrador, de su imaginación delirante, de su vacilación cognoscitiva. Así, si el prólogo parece anunciar una novela policíaca o de

espionaje, pronto se descubren, además, elementos propios del relato fantástico, gracias a los cuales se produce «la révélation progressive par le personnage d'une réalité jusqu'alors inconnue» (Malrieu, 1992: 69).

A esta «progresiva revelación» asistimos, como lectores, tanto desde dentro como desde fuera del protagonista. La focalización interna de la voz narrativa nos revela la engañosa, incluso errónea, percepción del personaje. Es esta, pues, la que determina la aprehensión de una realidad desconcertante. En ella intervienen los numerosos filtros del universo subjetivo, así como una tendencia cada vez mayor al desbordamiento imaginario. El propio personaje así lo reconoce: «J'ai toujours été romanesque et chimérique, c'est certain. Il importe donc, ici, de faire très attention. Mon imagination trop vive risque d'entraîner des erreurs dans mes jugements, et même de lourdes bévues dans mes actes» (Robbe-Grillet, 1981: 22). Es este, paradójicamente, uno de los indiscutibles rasgos de lucidez de los que hace gala Simon Lecœur, consciente de su tendencia fabuladora. Una inclinación que vienen a ratificar, desde fuera del personaje, tanto la voz femenina que interviene en el capítulo 8, supuestamente la voz de Djinn (o Jean), como la voz de un narrador en tercera persona que, por medio del psicorrelato, aporta pistas significativas del mundo interior de Simon. Pues no todo el relato enmarcado obedece a una misma voz narradora. En el último capítulo que lo compone, el octavo, aparece una voz femenina que completa el retrato de Simon Lecœur, retomando algunas de las escenas que el lector conoce ya través de la narración de este. Todo ello procura una reiteración narrativa con numerosas posibilidades de interpretación, excepto en lo referente al «juego» al que, desde el principio, los dos personajes son conscientes de participar (Robbe-Grillet, 1981: 13 y 123). Es llamativo que, en los discursos de ambos, no solo se retomen escenas, sino también fragmentos de discurso que denotan una capacidad similar de observación, e incluso una formación literaria parecida<sup>9</sup>.

Inmiscuyéndose en el discurso autodiegético de ambos personajes, a través de subrepticias metalepsis, aparece una tercera voz narradora, próxima a la del narrador omnisciente. Esta voz impersonal proporciona al lector una visión desdoblada del personaje, como sujeto y objeto narrativo a un tiempo, por la que se pone de manifiesto la zozobra perceptiva, emocional e incluso expresiva de Simon. Sirvan de

---

<sup>9</sup> No es aquí momento de detenernos en los numerosos guiños intertextuales que contienen los respectivos discursos de Simon y de Djinn, o Jean. Son guiños que facilitan el aprendizaje de la lengua, o que contienen pasajes claves, consagrados, de la literatura francesa. Solo a modo de ejemplo, citaremos el discurso coincidente de Simon y de Djinn (o Jean), sobre el ambiente lumínico del almacén abandonado en el que se produce el primer encuentro. Ambos readaptan uno de los pasajes más conocidos del *Cid* de Corneille, acomodándolo cada cual a su manera: «Sous la faible clarté qui filtre à travers les larges fenêtres aux vitres crasseuses» (Robbe-Grillet, 1981b: 11), según Simon; «Sous la faible clarté qui venait des fenêtres aux vitres crasseuses» (Robbe-Grillet, 1981b: 139), según Djinn (o Jean).



ejemplo estas citas pertenecientes al momento de la «aparición», tan nervaliana, de Djinn (o Jean): «Frappé lui-même d'enchantement, il contemplait la merveilleuse apparition, craignant à chaque seconde qu'elle ne disparaisse en fumée» (Robbe-Grillet, 1981b: 108), «Simon était envahi par des sentiments contradictoires» (Robbe-Grillet, 1981b: 114); «Simon ne parvint à former, dans sa tête, aucune phrase qui aurait convenu à cette situation extraordinaire» (Robbe-Grillet, 1981b: 109); «Simon fit un dernier effort, désespéré, de sortir de ce qui ne pouvait être qu'un cauchemar» (Robbe-Grillet, 1981b: 119). Esta confusión e inquietud que la instancia narradora observa en el personaje, unas veces desde fuera, otras desde dentro, se corresponden con las constantes preguntas que Simon se formula a sí mismo. Dichas preguntas se reparten por todo el texto, introduciendo microsegmentos reflexivos y recapitulativos acerca de una situación incomprensible. Lejos de colapsar la narración, dichos microsegmentos contribuyen a relanzarla, tal y como ocurre en el proceso de escritura de Robbe-Grillet, «sin causa ni finalidad evidentes» (Vareille, 1979: 154):

Mais, dans ce cas, comment ai-je été «conduit»? De quelle manière? Au moyen de quelle mystérieuse méthode? Plus je réfléchis à tout cela, moins les choses s'éclaircissent, et plus je conclus à la présence ici d'une énigme... Si je résolvais d'abord le problème de la liaison entre les enfants et l'étudiante en médecine... Hélas, je ne résous rien du tout (Robbe-Grillet, 1981b: 59).

En *Djinn* se mantiene la curiosidad del lector, inevitablemente arrastrado por la curiosidad del personaje y su voluntad de esclarecer unos acontecimientos desconcertantes, siguiendo –craso error– una lógica cartesiana<sup>10</sup> en absoluto operativa en el marco del relato fantástico, puesto que en él se establece:

una tensión o confusión problemática entre el nivel de la experiencia ordinaria (la dimensión de lo explicable o de lo racional) y la alteración misteriosa de ese nivel por la irrupción de una fuerza irracional o supranatural que resulta racionalmente inexplicable y que produce en la interioridad del sujeto perceptor una sensación de fascinación, de inquietud o de angustia. Esa intromisión o confusión misteriosa de niveles exige por parte del personaje (y, a través de él, por parte del lector) un tipo determinado de explicación que puede quedar abierta al juego desconcertante o fascinante de la ambigüedad (Herrero, 2000: 32).

<sup>10</sup> Esta voluntad de explicarlo absolutamente todo según una lógica racional es precisamente lo que le achaca irónicamente Djinn (o Jean) a Simon Lecoœur, en el marco de un diálogo rebotante de ironía: «Vous raisonnez vraiment comme un Français: positiviste et cartésien...» (Robbe-Grillet, 1981b: 118).



Dicho «juego desconcertante y ambiguo» destroza tanto las expectativas del personaje cuanto las del lector, quien se ve abocado sin remedio a realizar una lectura activa y «problemática» (Masseron, 1982), que comienza por el propio título.

## 2. El enigma del título: *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*

La capacidad de sugerencia del título –*Djinn*–, se acrecienta con un enigmático subtítulo –*un trou rouge entre les pavés disjoints*–, generador sin duda de un amplio horizonte de lectura. Este se va reduciendo a medida que avanza el relato, pero, lo avisamos ya, se produce un efecto extraño: el horizonte anecdótico, o evenemencial, que conduce a un punto final con desenlace difuso, se reduce de manera inversamente proporcional a la ampliación del horizonte de significados. De manera paradójica, este se dilata a medida que se delimitan los «posibles lógicos» del relato, de tal manera que el lector se halla al final de su lectura ante un horizonte abierto de posibilidades interpretativas.

Antesala primera del relato, el término *Djinn* hace referencia a un universo mágico e irreal, por cuanto corresponde a la versión anglófona del árabe *yinn*, que significa genio, o duende, o elfo, en cualquier caso, ser fantástico dotado de poderes sobrenaturales. No parece casual que *Djinn* sea el nombre que se aplica a la protagonista femenina del relato, una tan «Jean», y que dicho término coincida, grosso modo, con la transcripción fonética inglesa de «Jean». Este nombre propio es, precisamente, el de la joven americana que el protagonista del relato autodiegético, escrito por Simon Lecœur, encuentra en el viejo almacén al que, como no se sabrá hasta el final, ambos han acudido para una cita de trabajo. La joven, que no el señor que se esperaba Simon, presenta unos rasgos físicos muy parecidos a los de la actriz Jane Frank<sup>11</sup> y posee, además, un extraordinario poder de seducción, a tenor de los cumplidos que aquél le dedica, hechizado por su «misteriosa mirada» y el «brillo extraterrestre de sus pupilas» (Robbe-Grillet, 1981b: 124). Cabe suponer que Simon cae inmediatamente seducido por el atractivo irresistible de Djinn; esta hace, así pues, honor a su nombre.

Por un curioso efecto de desdoblamiento que luego se comentará, Jean, esta vez en su versión francesa y aplicable al sexo masculino, es también un nombre atribuible al protagonista. Como se indica en el prólogo, Simon Lecœur se hacía

---

<sup>11</sup> Desde el primer momento, la mirada-cámara de Simon reenvía a diversos referentes cinematográficos. No hace falta recordar aquí la intensa actividad de Robbe-Grillet como guionista y director de cine durante los años sesenta y setenta, lo que explica fácilmente su «visión cinematográfica» de las secuencias narrativas, y su particular predilección por el cine negro de los años 30 («L'ensemble fait irrésistiblement penser à quelque vieux film policier des années 30» (Robbe-Grillet, 1981: 12).

llamar por sus alumnas<sup>12</sup> «Yan», escrito Ján, o Jean. Es este un nombre propio cuya inicial se repite hasta la saciedad en la ficción de Robbe-Grillet, y concretamente en *Djinn*, generando una inevitable confusión de identidades: Jean es asimismo el nombre del hermano de Marie, los niños que Simon, en su delirio, toma por agentes de una organización terrorista. Jean es, además, hijo de Joseph y de Jeanne... Es de observar la recurrencia de la inicial «J». El propio Robbe-Grillet incluye dicha inicial en su pseudónimo –Franklin J. Mathews–, aquel bajo el cual publica un artículo acerca de su escritura, a modo de prólogo a *La maison des rendez-vous* (cf. Fernández Cardo, 2009: 9).

Por su parte, el subtítulo –*Un trou rouge entre les pavés disjoints*– nos ubica en la topología del extraño asesinato del que informará el epílogo, y cuya narración se halla contenida en el capítulo 6 del relato central de Simon Lecœur.

Novela urbana, en *Djinn* se hace especial hincapié en la disposición de aceras y calzadas. Sobre todo, de las de la calle del crimen, estrecha, oscura y mal pavimentada, con adoquines protuberantes de forma irregular, separados por tantas grietas cuantas fallas presenta la narración de Robbe-Grillet. Así, el falso invidente en el que se convierte Simon Lecœur en un momento dado del relato, en una especie de autoflagelación edípica, corre el riesgo de caerse con adoquines tan mal dispuestos, con los que sí tropezará Jean, su pequeño guía y original lazarillo.

Por su parte, el «agujero rojo» reenvía a la mancha roja que Simon observa en el pavimento junto al cadáver de la joven encontrada por la policía, según consta en el epílogo. Mancha roja, que, según la primera percepción de Simon Lecœur y, según se ratifica posteriormente en el informe policial, consiste en un charco de sangre artificial, tal y como se produce en los simulacros cinematográficos de asesinato. Simulacro o realidad, lo cierto es que la mancha roja que tiñe el suelo, ya sea de sangre o de herrumbre o de cualquier otra sustancia, pertenece a la iconografía de la violencia y del erotismo, con frecuencia del erotismo violento, que prolifera en las novelas de Robbe-Grillet. No hay que olvidar, por otra parte, que el subtítulo habla de hendidura, y no de mancha; y que la habitación en la que se produce el encuentro entre Djinn (o Jean) y Simon tiene las cortinas echadas, y, además, que son de gruesa tela roja. (Robbe-Grillet, 1981b: 115), como rojo será el fuego que termine devorando las imágenes oníricas de dicha escena. El rojo es una constante cromática, emblemática, en el universo de Robbe-Grillet. Sus funciones las describe el propio autor en *Projet pour une révolution à New York* (1970: 41), al referirse a ese «crimen perfecto» donde intervienen «les trois actions libératrices majeures se rapportant au rouge: le viol, l'incendie, le meurtre». Cabría preguntarse entonces, si en *Djinn* estos

---

<sup>12</sup> No es indiferente que se trate de alumnas y no de alumnos, teniendo en cuenta que Djinn (o Jean), representa a una joven americana, y que, como el propio Simon Lecœur dice al final del primer capítulo: «La lutte des sexes est le moteur de l'histoire» (Robbe-Grillet, 1981:19).

tres parámetros se reproducen, en efecto, como generadores «sexuales» (Allemand, 1997:232) de una ficción inquietante, construida de manera aparentemente inocente para la enseñanza del francés a jovencitas anglófonas.

### 3. ¿Un mundo de dobles? La duplicación *ad infinitum*

El «gato encerrado» que esconde un manual de gramática en ocho capítulos se sitúa, así pues, en el entredós del relato policíaco y fantástico. *Djinn* explota de manera sistemática la duplicación y el desdoblamiento en diversos niveles narrativos: en el nivel de la dinámica narrativa, en la que la recurrencia de secuencias y escenas se convierte en una constante; en el nivel de los personajes que en ella intervienen, extrañamente parecidos entre sí; en el nivel de la coordenada espacial, en la que calles, cafés y habitaciones aparecen y reaparecen, como el decorado de un paisaje mental y onírico; en el nivel retórico y expresivo, a partir de discursos reiterados e incluso casi textualmente repetidos.

Veamos cómo se construye la dinámica de ese relato enmarcado y «desdoblado», en el que el desconcierto y la desorientación del protagonista se contagian al lector, extraviado por la multiplicación de un universo de *dobles*. Confusión perceptiva, narrativa e interpretativa, en un mundo en el que los recuerdos, sueños y alucinaciones invaden el espacio mental del protagonista. Como el propio Simon reconoce muy pronto –y Djinn (o Jean) se da cuenta de ello en seguida–, su imaginación tiende a desbordarse: «il avait surtout une imagination fantasque qui lui faisait transformer à chaque instant, la vie quotidienne des événements les plus simples en d'étranges aventures romanesques, comme il s'en trouve dans les récits de science-fiction» (Robbe-Grillet, 1981b: 121). Y, en consonancia, el texto supuestamente elaborado por Simon Lecœur relata, en efecto, una muy extraña aventura.

#### 3.1. La dinámica recurrente de una acción de secuencias en apariencia «invertebradas»

Como ya se ha dicho, el prólogo y el epílogo enmarcan un documento de 8 capítulos, todos escritos por el desaparecido Simon Lecœur, de los cuales, los siete primeros están narrados por el propio Simon, y el último, el octavo, por una voz femenina identificable como Djinn (o Jean). A lo largo del relato enmarcado, personajes, escenas, secuencias, objetos y diálogos aparecen de manera recurrente, en dinámica de duplicación y reduplicación, abriendo múltiples hilos narrativos y, por ende, interpretativos. Distinguiremos, en el relato enmarcado de *Djinn*, dos segmentos diferenciados, en función de las dos voces narrativas responsables de los mismos, una masculina y una femenina, que contribuyen a proporcionar una visión doble del mismo hecho, esto es, el encuentro fortuito de un hombre y una mujer en un almacén abandonado, al que ambos han acudido respondiendo a un anuncio de

trabajo. El desarrollo de la acción, según se deduce de ambos relatos, se encamina hacia un episodio silenciado, un «hueco» o «agujero negro» narrativo, donde Eros y Tánatos se ven las caras.

### Segmento 1: Relato de Simon Lecœur (Capítulos 1-7)

#### *Primera parte:*

Un narrador en primera persona –identificable como Simon Lecœur, según se anuncia en el prólogo-atestado–, acude a una cita en un almacén destartalado para encontrarse con un tal Jean, su futuro empleador. Este resultará ser una mujer joven de aspecto andrógino, alta y delgada, provista de impermeable y sombrero, que se dirige a él con evidente acento americano. Se trata de una escena propia de cine negro, según indica el propio narrador, imbuido de cultura cinematográfica. De hecho, la mujer, Djinn (o Jean), extrañamente hierática, resulta ser un maniquí que reproduce la imagen de la actriz Jane Frank. Su figura cerúlea le reenvía, mediante una voz grabada a distancia, a otra estancia similar, ubicada en un piso superior, donde la escena se repite casi en los mismos términos; una puesta en escena que causa en el protagonista tanta incomodidad como fascinación:

Soudain, j'ai l'impression d'une scène qui se répète, comme dans un miroir: en face de moi, à cinq ou six pas, se dresse le même personnage immobile, avec son imperméable à col relevé, ses lunettes noires et son chapeau de feutre à bord rabattu sur le front, c'est-à-dire, un second mannequin, reproduction exacte du premier, dans une posture identique (Robbe-Grillet, 1981b: 16).

Después de haberle presentado a una tercera maniquí, armada como en las películas, Djinn (o Jean) propone a Simon participar en una operación secreta, de la que no le da detalles. Simon se embarca, así pues, en una aventura sin tener claro ni el objetivo general de la empresa, ni su misión particular en la misma. La naturaleza de la empresa en la que Simon accede a participar, según un móvil más que dudoso –«Par curiosité? Par bravade? Ou pour un motif plus obscur?» (Robbe-Grillet, 1981b: 19)–, se presenta, así pues, sorprendentemente ambigua. Si el comienzo del relato parece anunciar una novela de espionaje que pronto introduce «operadores de irrealidad» propios de la literatura fantástica, el final del primer capítulo abre nuevas expectativas, a partir de la frase lapidaria, enigmática, de Simon: «La lutte des sexes, dis-je, est le moteur de l'histoire» (Robbe-Grillet, 1981: 19). A medida que avanza la lectura, dicha frase irá cobrando sentido.

Pronto se intuye, en efecto, que la aventura de Simon va a presentar varias líneas de lectura. En el inicio del capítulo 2, en el autodiscurso de Simon mientras se dirige a la estación del Norte para entrevistarse con el siguiente contacto de la misteriosa organización, procedente de Amsterdam, se alude ya a varios posibles hilos

narrativos: «Mon nouvel emploi est certes plaisant: il a un goût d'aventure. Mais il a quelque chose de plus: un goût d'aventure amoureuse...» (Robbe-Grillet, 1981b: 22). En efecto, pronto se intuye que la aventura imaginada para ilustrar un manual de gramática no solo contiene elementos propios de la novela policíaca, sino que presenta, además, una trama amorosa, dada la «alegre exaltación» –por no decir «excitación»–, que el protagonista siente ante Djinn (o Jean). Además, el relato presenta cada vez más elementos oníricos (el sintagma «comme dans les rêves» aparece de manera recurrente). La confusión de los parámetros espacio-temporales irá en *crescendo*, paralelamente a la tendencia psicótica de Simon. Esta, en efecto, en virtud de una interpretación inquietantemente causal de la casualidad<sup>13</sup>, le hace estar al acecho, bajo la constante amenaza de peligros imaginarios.

Así pues, todo ello forma parte de lo que, por un lado, pueden entenderse como «estrategias de desfamiliarización» (Herrero Cecilia, 200: 142) propias del relato fantástico; por otro, de lo que pueden considerarse como manifestaciones de un sujeto psicótico, como Simon, cuya conducta delirante se rige por juicios defectuosos, o lecturas erróneas de la realidad circundante. Pero, antes de ir más lejos en nuestra interpretación, sigamos viendo cómo progresa la acción de la novela, abriendo poco a poco el abanico de sus posibles lecturas.

Camino de la estación del Norte, Simon entra en un café, donde su vecina de mesa, una supuesta estudiante de medicina, le indica un atajo para llegar más rápidamente a su destino. Simon la toma por agente de Djinn (o Jean). En una larga calle solitaria, mal pavimentada y llena de charcos, Simon percibe a un niño que corre. Tras haber tropezado con uno de los adoquines irregulares que componen la calzada, el niño cae al suelo, y permanece inmóvil junto a un agujero de agua sucia y viscosa, «d'un brun presque rouge et non pas noir» (Robbe-Grillet, 1981b: 28), un agujero que le causa a Simon una terrible angustia. Coge entonces al niño en brazos –desvanecido o quizás incluso muerto, aunque luego se sabe que solo se trata de lo primero–, y lo lleva a una de las casas alledañas, a la que ambos acceden por una puerta «casualmente» abierta. Tras recorrer los pasillos de la misma, lo deposita sobre una cama desvencijada, mientras tiene una visión fantasmagórica: el niño, dormido pero aparentemente muerto, lleva un gran crucifijo sobre el pecho, mientras una niña de aspecto fantasmal aparece para encender velas en torno al cuerpo de su hermano. Se trata de una escena espectral propia del mejor cine de C. Th. Dreyer, una escena de inquietante extrañeza para el protagonista, que permanece ajeno a sí mismo: «Toute la scène est tellement irrédelle, fantomatique, pétrifiée, que le son de ma propre voix

---

<sup>13</sup> Es característico del discurso paranoico –en tanto que manifestación del discurso psicótico– esa voluntad, manifiesta en Simon Lecœur, de explicarlo todo y de comprenderlo todo («pan-determinismo» y «pan-significación», en términos de Todorov (1978:80), lo que origina en numerosas ocasiones una interpretación forzada, tergiversada e inverificable de la realidad.

sonne étrangement faux pour moi-même, et comme improbable, dans cet espace frappé d'enchantement, sous l'insolite lumière bleuâtre...» (Robbe-Grillet, 1981b: 32). Progresivamente, el texto nos introduce en la realidad desdoblada y fantasmal del universo onírico.

Tras un ligero adormecimiento, que marca la transición elíptica entre el capítulo 2 y el 3, Simon mantiene una breve conversación con la niña, Marie, quien le dice que su hermano, con el que guarda un asombroso parecido físico (parecerían gemelos, a no ser por la diferencia de edad entre ellos), suele experimentar ese tipo de «muertes» (¿síncopes epilépticas?). La niña le cuenta también –como recitando una lección aprendida... ¿como si estuviera en clase?– que su padre, marino, murió en el mar. Le enseña, además, la foto enmarcada de un joven con uniforme de suboficial de marina, dedicada con su puño y letra a Jean y Marie, sus hijos. Le entrega, por último, una carta dirigida a un tal «Monsieur Simon Lecœur, dit Boris», donde se comunica que la pista del tren de Amsterdam es falsa, y que en adelante son los dos niños los que se han de encargar de «guiarle» hacia un destino desconocido. Simon tiene la impresión de participar en una obra dramática sin desenlace previsto, donde los actores han de improvisar la trama, a modo de juego. Todos ellos se convierten así en actores que participan en un doble simulacro –en primer lugar, el de la representación escénica; en segundo lugar, el de la escritura de ficción–, jugando a inventarse historias, a cual más descabelladas.

Una vez entregada la carta, los dos niños abandonan sus respectivos papeles dramáticos y le guían por las laberínticas calles de París hasta un café, que resulta ser el mismo en el que Simon se había encontrado con la estudiante de medicina. En dicho café, en el que el camarero se parece extrañamente al suboficial de la foto, Simon y los niños juegan a contarse historias. Aparece así la ficción a un tercer nivel, en el que los niños se convierten en inventores de su propio pasado, al tiempo que Simon improvisa torpemente, a petición de Marie, una «historia de amor y de ciencia-ficción» utilizando los tiempos verbales del pasado. Nuevo relato en el relato, de temática amorosa, que podría leerse como relato especular de *Djinn*.

Tras la narración de las diferentes historias, Simon acepta dejar que el niño le guíe a una de las reuniones secretas de la organización. Para ello toman un taxi. Durante el trayecto, Simon hace un nuevo balance de la situación, utilizando ya los tiempos del pasado. El niño –Jean– le guía a un destino desconocido, tras haberle obligado a disfrazarse de invidente, con gruesas gafas negras y bastón. De manera recurrente, el discurso de Simon gira en torno al juego que ha aceptado jugar –«Je suis convaincu qu'il y a là une grande par de jeu, et, de toute façon, j'ai décidé de poursuivre l'expérience jusqu'au bout. Il est facile de deviner pourquoi» (Robbe-Grillet, 1981b: 57)–, haciendo balance de su desorientación. En efecto, Simon se pregunta repetidamente acerca del sentido de los acontecimientos vividos, que retoma

a modo de sumario –como el que encontramos al final del capítulo 4, en el ecuador del texto–, incapaz de resolver el enigma que cimienta sus aventuras. Sin embargo, dos objetos parecen ya dirigir su propia actuación como sujeto activo de la dinámica narrativa: por un lado, la curiosidad por averiguar los porqués de unas peripecias que parecen seguir una medida programación de valor iniciático («peut-être devais-je passer par cette première phase, où l'on me mettait à l'épreuve. La course au trésor devenait ainsi, dans mon esprit romanesque, comme un voyage initiatique», Robbe-Grillet, 1981b: 66); por otro, su interés por *Djinn*, objeto de deseo al tiempo que tesoro por conseguir. Simon se convierte, de este modo, en un «detective enamorado».

Tras un recorrido en taxi por las calles de París, Simon llega al lugar de la reunión secreta, una gran sala repleta de gente, en la que, desde un altavoz, se escucha la voz grabada de Djinn (o Jean). La multitud no es tal: solo se trata del reflejo multiplicado *ad infinitum* de la pareja que forman Simon y su joven lazarillo (Jean) en las paredes de espejos que tapizan la sala. Una voz metálica les explica a los agentes de pacotilla su participación en una organización que lucha contra el imperialismo de la tecnología, pero cuando uno de los asistentes parece querer hablarle, con toda probabilidad su propia imagen reflejada en la pared circundante de espejos, Simon recibe un fuerte golpe en la cabeza y pierde el conocimiento.

#### *Segunda parte:*

Al recuperar la conciencia, como nos hace saber el discurso de un narrador en estilo indirecto, y no ya el discurso autodiegético de Simon, este se da cuenta de que se halla, de nuevo, en el taller abandonado en el que mantuvo la primera entrevista con Djinn (o Jean); está, de nuevo, en la casilla de salida: «Et, presque aussitôt, lui revint à l'esprit le point de départ de sa mission» (Robbe-Grillet, 1981b: 83), esto es, el momento en el que se le encomendó su primera misión: ir a la parisina Gare du Nord, a esperar un contacto proveniente de Amsterdam. A partir de ese momento, el recuerdo de lo vivido, y quizás también de lo soñado, se le ofrece al personaje bajo forma de imágenes en cascada, fragmentadas, en la que se repiten numerosas escenas relatadas con anterioridad: «Et de nouveau, le même gamin qui jaillissait d'une des maisons, faisait cinq ou six pas de course et s'étalait dans une flaque d'eau rougeâtre...» (Robbe-Grillet, 1981b: 86). Sin embargo, permanece un intrigante «agujero negro» en la memoria olvidadiza de Simon –«il y avait un trou dans mon emploi du temps»–, posiblemente el espacio de tiempo transcurrido entre su entrevista con Djinn (o Jean) el domingo por la tarde, su pérdida de consciencia, y la recuperación de la misma en la mañana del lunes, es decir, toda una noche de sueños deliciosos, que se alternan con horribles pesadillas. El tiempo de la acción del relato dura, pues, una noche.



Al despertar, Simon percibe, a escasos metros de donde acaba él mismo de pasar la noche, el cuerpo aparentemente sin vida de Djinn (Jean) y describe con todo lujo de detalles el escenario del supuesto crimen. Incapaz de hallar una explicación plausible a un enigma cada vez más oscuro e inquietante, decide marcharse cuanto antes del lugar y mezclarse con el gentío real de las calles; una de las pocas ocasiones en las que Simon tiene impresión de realidad: «...il déboucha comme prévu sur la grande avenue grouillante de passants. Simon en ressentit un soulagement intense, comme s'il rentrait enfin dans le monde réel, après une absence interminable» (Robbe-Grillet, 1981b: 89).

A partir de este momento se suceden escenas recurrentes a un ritmo delirante, en total confusión de lo vivido y lo ensoñado, del pasado y del futuro, de la realidad y del simulacro. En efecto, en su huida, Simon entra en el mismo café del día anterior. La similitud entre los dos cafés no le cabe duda, pero, en esta ocasión, el camarero taciturno del día anterior no está de servicio, sino una mujer de edad avanzada que le indica que nunca hubo ningún camarero en dicho café. El desasosiego de Simon no hace sino aumentar al percibir en una foto, colgada en la pared, el retrato del camarero del día anterior con uniforme de oficial de marina. A la extraña dedicatoria que sigue apareciendo bajo la foto, «Pour Marie et Jean, leur papa chéri» (Robbe-Grillet, 1981b: 93), la camarera aporta una información sorprendente: el marino es su propio padre, mientras ella dice llamarse Marie. ¿Nuevo guiño temporal e identitario?

Al salir del café, Simon recurre de nuevo a su disfraz de invidente. Se pone unas gruesas gafas negras mientras tantea el suelo con el bastón. Un niño se ofrece para guiarle; coincidencia o no, su nombre es Jean, como el hermano de Marie. Simon le pide que le guíe a la estación del Norte, y el niño le propone tomar un atajo por una callejuela estrecha, solitaria y mal pavimentada que ya resulta familiar en el decorado onírico del relato. Avanzando a tientas por la calle el niño cae y permanece inmóvil, como muerto. Simon nota un líquido viscoso, que parece sangre sin serlo.

Todo lo que acontece a continuación parece una mera repetición de algo que ya se ha vivido en un decorado similar: «J'ai seulement l'impression d'un endroit dans lequel je serais déjà venu, récemment, une fois en tout cas, plusieurs fois peut-être...», (Robbe-Grillet, 1981b: 104), «il me semble, inexplicablement, que je connais déjà la suite» (Robbe-Grillet, 1981b: 107). Ello genera una comprensible turbación en el personaje, incapaz de entender mínimamente una realidad que siente desdoblada —«comme si le présent se dédoublait; se fendait par le milieu en deux parties jumelles: une réalité immédiate, plus un fantôme de réalité... Mais le fantôme aussitôt vacille...» (Robbe-Grillet, 1981b: 105)—, incapaz también de ubicar en el tiempo tan extraños acontecimientos.

La tensión narrativa, en consonancia con la tensión nerviosa y emocional del protagonista, va *in crescendo* en este capítulo 7, en el que al cabo se interrumpe la

narración de la experiencia. Esta se perfila ya nítidamente como una experiencia onírica en la que se proyectan las pulsiones de deseos tan incontrolables como inconfesables. De este modo, se establece una interesante homología entre el trabajo onírico del imaginario erótico y el de la composición literaria. Valiéndose de la imagen de Djinn (o Jean), resurgida en su espacio mental como una aparición proveniente de un más allá –sus ojos brillan extrañamente «comme ceux d'une fille qui serait venue d'un autre monde» (Robbe-Grillet, 1981b:108)–, como una nueva Eurídice, o un elfo con cuerpo de mujer, la ensoñación erótica de Simon se explicita por fin abiertamente, en un momento mágico –«minuit ou midi» (Robbe-Grillet, 1981b: 116)– en el que, asimismo, descubre su propia imagen desdoblada en el misterioso retrato del marino. Es en este momento en el que el tema de la proyección identitaria en un doble idéntico se explicita sin tapujos. Y, al tiempo, se introducen nuevos indicios, nuevos elementos interpretativos, que permitirán establecer una lectura del texto como metadiscurso de la ficción *en progreso*<sup>14</sup>: Simon reconoce en la dedicatoria los trazos de su propia escritura. Es entonces cuando cabe preguntarse, ¿ha llegado acaso Simon a salir de sí mismo a lo largo de esta aventura que atañe tanto a su identidad como a su escritura? La importancia significativa del texto justifica la longitud de la cita:

Un brusque désir de mieux voir son visage s'empara de Simon, pour qui cette image prenait subitement une inexplicable importance. [...] Il l'aurait presque parié: c'était là sa propre photographie. Il n'y avait pas à s'y méprendre. La figure était parfaitement reconnaissable, bien que peut-être vieillie de deux ou trois ans, ou à peine plus, ce qui lui conférait un air de sérieux et de maturité.

Simon en demeurait comme pétrifié. Le lourd candélabre de bronze tendu à bout de bras, il ne pouvait détacher les yeux de son double, qui lui souriait imperceptiblement, d'un air à la fois fraternel et moqueur. [...] Dans la marge inférieure, deux courtes lignes manuscrites barraient en biais l'espace libre. Simon y reconnut aussitôt sa propre écriture, penchée à contresens comme celle des gauchers. Il lut à voix basse: «Pour Marie et Jean, leur papa chéri» (Robbe-Grillet, 1981b: 117).

<sup>14</sup> Jugamos, también nosotros, con las palabras. *Djinn* ofrece el reflejo de una creación «en marcha» (al modo del *work in progress* joyciano), obedeciendo a ese impulso de escritura, a esa «energía cinética» (Vareille, 1979: 154) que la justifica, sin necesidad de causa ni de finalidad *a priori* definidas. Interesa, sobre todo, ese trayecto narrativo que nos deja sin aliento; incluso más que el desenlace, que se intuye «deceptivo».

El relato de la aventura -¿onírica?, ¿sexual?, ¿identitaria?, ¿escritural?- cabe ya preguntarse a estas alturas- de Simon Lecœur se interrumpe, «avant de sombrer dans le plaisir», con una última visión de Djinn (o Jean) como mujer fatal.

### Segmento 2: Relato de Djinn, o Jean (Capítulo 8)

Djinn (o Jean) toma la palabra para relatar, desde una nueva perspectiva, unos hechos que presentan numerosas coincidencias con el relato precedente de Simon Lecœur. La narradora da cuenta de su actividad antes de acudir a la entrevista de trabajo en el hangar abandonado. La descripción del lugar se hace exactamente en los mismos términos que lo había realizado el narrador anterior, Simon, pero con una diferencia: los tiempos verbales ya no están en presente, sino en pasado. El ciclo docente parece haberse cumplido, y la anecdótica elaborada para su explotación ha dado cuantas vueltas y revueltas han sido necesarias. Si el discurso de Simon presentaba un *incipit* en presente de indicativo: «J'arrive exactement à l'heure fixée: il est six heures et demie. Il fait presque nuit déjà. Le hangar n'est pas fermé. J'entre en poussant la porte, qui n'a plus de serrure» (Robbe-Grillet, 1981b: 11), el discurso de Djinn (o Jean) que cierra el relato enmarcado reproduce la cita anterior en los mismos términos, pero en pasado. «Je suis arrivée exactement à six heures et demie. Il faisait presque nuit déjà...» (Robbe-Grillet, 1981b: 139).

El relato enmarcado nos conduce así en su *excipit* a la misma situación de partida, contada sin embargo por una voz narrativa diferente. Solo entonces entendemos que Simon y Djinn (o Jean) se han encontrado en un hangar abandonado a las 18'30 de un domingo y que el resto de lo narrado no corresponde sino a las derivas fantasiosas de cada personaje-narrador en torno a una «escena silenciada» (casilla en blanco del tablero narrativo) en la que Amor y Muerte parecen haber jugado fatalmente su destino.

#### *Epílogo:*

En este sentido, el epílogo aporta nueva información y obliga a realizar una *lectura retroactiva* del relato enmarcado de Simon, en el que se narra el asesinato de Djinn (o Jean). El hecho de que se haya encontrado en un taller abandonado, próximo a la estación del Norte, el cadáver de una joven de identidad desconocida, cuya descripción concuerda exactamente con las descripciones que contiene el relato de Simon, ofrece nuevas vías a los investigadores, cuya perplejidad no hace sino aumentar al constatar el enorme parecido entre Djinn (o Jean) y el propio Simon. ¿No serían ambos al cabo más que un único sujeto, a partir del cual se habría segregado la ficción a base de repetidos desdoblamientos? ¿No serán acaso los personajes de *Djinn* meras proyecciones imaginarias de Simon Lecœur, creador en la ficción, y este, a su vez, un *alter ego* del autor Robbe-Grillet? ¿No será *Djinn* un alambicado ejercicio de metaficción, en el que Robbe-Grillet demuestra al lector

cómo la ficción puede irse construyendo sin proyecto narrativo determinado? Intentemos hallar algunas respuestas.

### 3.2. Personajes desdoblados y confusión identitaria. Del doble objetivo al doble subjetivo.

*Djinn* se construye, como hemos visto, sobre un sistema de personajes entre los cuales existen llamativas similitudes y se establecen misteriosas conexiones, sosias múltiples con nombres intercambiables que provocan una permanente confusión de identidades, propiciando la tensión psicológica y emocional del protagonista. Veamos a continuación, cómo, a partir de la figura del *doble* se construye un auténtico simulacro de representación ficcional, y de qué modo asiste el lector a la génesis de su escritura.

Desde el inicio de su extraña aventura, Simon percibe a varias mujeres idénticas a Djinn (o Jean), que resultan ser maniqués inspirados por la imagen de una actriz americana. Copias, pues, exactas las unas de las otras, de un hieratismo que rápidamente su febril imaginación se encarga de animar: «Le joli sourire de Jane Frank est à porter au crédit de ma seule imagination» (Robbe-Grillet, 1981b: 14), reconoce Simon. Djinn (o Jean), en efecto, constituye el objeto -objeto de deseo- de un sujeto inmerso en una realidad desconcertante e inexplicable. Una imaginación exacerbada del sujeto al tiempo que una pulsión erótica no confesada constituyen, ya se vislumbra con claridad, las fuerzas adyuvantes que le impulsan hacia su objeto. En efecto, en un principio, Lecœur solo parece un individuo con gran fantasía que se ve arrastrado a una aventura de espionaje sin formulación explícita -se trata, más bien, del simulacro de una trama de espionaje-; pero de manera progresiva, el personaje toma conciencia de que uno de los objetivos de su búsqueda es precisamente una figura seductora cuya imagen ve por doquier, como resultado de una fijación obsesiva e insoslayable.

La aparición recurrente de la figura de Djinn (o Jean), desde las primeras secuencias se corresponde con la figura del «doble objetivo», por el cual el sujeto se encuentra confrontado al doble de otro personaje percibido con anterioridad. Esta experiencia, que subvierte las leyes lógicas de la naturaleza a partir de una casualidad inexplicable, genera en el protagonista un efecto de extrañeza, de *inquietante extrañeza*, que le impulsa a esclarecer las causas de semejante alteración del orden de lo real. Extrañeza y curiosidad son, en efecto, las primeras reacciones del personaje, que rápidamente sospecha de la existencia de una trama oculta bajo las recurrentes y cinematográficas apariciones de Djinn (o Jean). Pronto se añaden los sentimientos de angustia e inquietud en quien, además, se siente observado y amenazado. Su desasosiego no hace, en consecuencia, sino aumentar. Primero, ante la certeza de un peligro inminente, lo que explica que el personaje permanezca en constante estado de alerta; segundo, ante la sospecha de que la alteración del devenir lógico de las cosas

responde a un orden regido por leyes desconocidas<sup>15</sup>, con toda probabilidad, maléfica. Otra explicación no parece haber para el sujeto angustiado por esa su percepción de personajes «duplicados» con nombres intercambiables, de espacios similares en los que se reviven escenas idénticas con ligeras variaciones (el hangar abandonado, la calle mal pavimentada, el café, etc.), de objetos que siempre van por pares (dos ventanas, dos cortinas, dos candelabros, dos cortinas, dos terrones de azúcar, etc. ) en un decorado propio de los sueños más turbadores.

Todo ello obedece, en efecto, a una compulsión duplicativa y repetitiva, muy típica de la escritura de Robbe-Grillet, en la que el lector, a medida que avanza en su lectura, va teniendo la impresión de un «*déjà vu*». Lo que se produce es un contexto redundante en el que cualquier variación adquiere un efecto máximo de contraste. Con estos quiebros juega RobbeGrillet a lo largo de todo el texto, obligando al lector a participar de lleno en la aventura del protagonista, cuya percepción de la realidad se acerca al trastorno paranoide: por su confusión entre lo percibido y lo soñado, entre la realidad y la ficción, entre pasado y futuro; por su deriva hacia el delirio; por la fuerza obsesiva de algunas imágenes; por la sobredimensión simbólica de los indicios de una realidad subjetiva, limitada a una perspectiva única e inamovible.

No hay que olvidar, por otra parte, que la aparición de «dobles desdoblados» (valga la redundancia), o reduplicados, puede no constituir solamente un fenómeno exterior al sujeto, sino el producto de sus proyecciones imaginarias sobre la pantalla de la realidad. Si el doble objetivo «encarna una relación paranoica con el mundo» (Jourde y Tortonese, 1996: 100) es que este es percibido desde un único punto que no admite réplica, pero cabe preguntarse qué ocurre cuando la mirada se dirige hacia el interior, para observar lo que guarda el espacio interno del proyector.

La noción de «doble subjetivo» sitúa el detonante del desdoblamiento en el interior del personaje. Qué duda cabe que la subjetividad se halla en la base del andamiaje perceptivo del protagonista, que puede ver su propia imagen encarnada en el «otro» interno de su yo escindido, o en un personaje externo, ajeno al yo primero (tal es el caso de la figura mítica del *Doppelgänger*). Se trata, en este segundo caso, de la proyección delirante de sí mismo a partir de una escisión o fragmentación de su identidad en dos instancias independientes.

En un momento avanzado del relato, y tras haber vislumbrado Simon en el mismo marco fotográfico imágenes similares que, aparentemente, corresponden a identidades diferentes -primero la del marino con uniforme de suboficial; luego, la del camarero que le sirve en el café, también uniformado; finalmente, la suya propia,

---

<sup>15</sup> Leyes inquebrantables que parecen empeñarse en hacer de Simon un nuevo Edipo, aquel al que la fatalidad destinó a jugar simultáneamente el triple papel de detective, asesino y víctima (Dubois, 1992: 205-218).

naturalmente de uniforme- el narrador extradiegético describe un evidente fenómeno de autoescopia.

Escena clave del relato, el personaje contempla en la fotografía su propia imagen desdoblada, sin poder quitar los ojos de la sonrisa al tiempo fraternal y burlona que el fotografiado, su otro «yo», le dedica. El hecho de que la fotografía contenga una dedicatoria, escrita de su puño y letra, a Jean y Marie, sus hijos, termina por resquebrajar su conciencia de identidad y su ubicación, delicadamente estable hasta entonces, en la tela de araña del «personal» de la historia. ¿Es él acaso el padre de aquellos niños que acaban de intervenir en sus ensoñaciones? Al misterio de su identidad desdoblada, se añade un problema temporal, por el que se establecen misteriosas conexiones entre episodios pasados, presentes y futuros. En realidad, todos ellos se hallan contenidos en el acelerador de partículas de un cerebro desbocado: «La machinerie mentale confond passé, présent et futur parce qu'ils se résolvent dans la continuité du temps intérieur, du flux de conscience, dont les évocations, au présent de l'indicatif, concernent aussi bien une situation actuelle que passée ou future» (Allemand, 1997: 78).

Simon se sitúa, entonces, en el epicentro de un grave problema de orden epistemológico y existencial que obliga a plantearse nuevas preguntas. ¿Y si todos los personajes que aparecen en el relato no fueran sino proyecciones de un mismo yo? ¿Y si todo ocurriera en el escenario mental de un mismo sujeto, que fabula y escribe a un tiempo? ¿O quizás en las paredes craneales de dicho sujeto, isomorfas a las de una habitación, tan pronto abierta como cerrada al mundo, con dos ventanas, dos vanos que se tapan con cortinas que se corren y recorren al ritmo de los ojos de Simon, que se cubren o enceguecen en dinámica alternada? Todo ocurriría, pues, en el espacio mental de un sujeto fabulador, donde pasado y futuro se confunden por completo. En efecto, en el último diálogo sin desperdicio que mantienen Simon y Djinn (o Jean), esta proporciona, desde su estatus de nueva Eurídice –lleva muerta tres años, pero vuelve del reino de las sombras, o del deseo–, algunas claves de interpretación. Por un lado, respecto de esas distorsiones temporales que violentan la lógica cronológica de Simon, según una vertiginosa combinación de pasado y futuro: «C'est seulement le cerveau détraqué de Jean qui nous a réunis dans cette maison, par hasard: moi, j'appartiens à son passé, tandis que vous, Simon, vous appartenez à son existence future. Vous comprenez maintenant?» (Robbe-Grillet, 1981b: 113).

Por otro, respecto de la condición de los protagonistas, soñados ambos por una mente situada a un doble nivel:

- a) En el nivel de la pura diégesis delirante, allí donde se sitúa Jean, el hermano de Marie y, junto con ella, posible responsable de la narración («Et vous n'êtes ici, qu'un personnage de sa mémoire malade. Quand il se réveillera, vous disparaîtrez aussitôt de cette pièce...» (Robbe-Grillet, 1981b: 112). Cabría entonces pensar en Jean como una proyección infantil del

propio Simon, como representación de una infancia que muere a través del surgimiento de la sexualidad adulta: «Elle avait pour un fantôme, une chair trop chaude et trop douce... Elle l'entraînait vers le lit, d'où le petit garçon s'était enfui, réveillé sans doute par le vacarme» (Robbe-Grillet, 1981b: 120) ¿Acaso no desaparece el niño de la cama donde se hallaba tendido en el momento en que Djinn (o también Jean), atrae hacia sí a un Simón henchido de deseo? Ello estaría en consonancia con las reflexiones de Otto Rank (1976), para quien la presencia del doble es atribuible a la poca madurez del sujeto, atrapado en las redes múltiples de una etapa narcisista y edípica.

b) En el nivel de la creación de dicha diégesis, en la que ambos personajes son ensoñados por un sujeto fabulador: «Vous vous pincez l'oreille, dit-elle, pour savoir si vous n'êtes pas en train de rêver. Mais vous ne rêvez pas: vous êtes rêvé, c'est tout à fait différent» (Robbe-Grillet, 1981b: 113), le dice Djinn (o Jean), a Simon. Este último resulta ser un personaje doblemente atrapado: uno, por su propia imaginación fantasiosa y, dos, por los sueños de un sujeto creador -o creadora- ajeno a su persona, de cuyos delirios mentales participa, probablemente, una mente infantil como la de Marie, una de esas mentes que inventa «des histoires absurdes, de science-fiction, d'espionnage ou de spiritisme. Les enfants lisent trop de littérature fantastique» (Robbe-Grillet, 1981b: 131). Ahora bien, cabe preguntarse a quien puede pertenecer esa mente a partir de la cual se segrega la ficción. ¿Es Simon Lecœur el único responsable de la ficción contenida en los 99 folios mecanografiados, en la que él es el protagonista, o cabe pensar en alguna otra instancia fabuladora?

Cabría en efecto pensar en un desdoblamiento interior del propio Simon en tanto que sujeto y objeto al mismo tiempo, esto es, en tanto que Simon y Djinn (o Jean) simultáneamente, cual Jano bifronte. Ambos no serían sino las dos caras de una misma moneda, en la que el «yo» y el «otro», identidad y alteridad, se manifiestan en el mismo receptáculo creador. Ello explica por qué las referencias a la androginia aparecen tan tempranamente en el texto. Desde el principio se alude a ese «aspecto andrógino» de Djinn (o Jean), que va cobrando cada vez más fuerza a lo largo del relato, hasta que en el epílogo se pone de manifiesto «la ressemblance plus que curieuse (allure générale, mensurations, traits du visage, couleur des yeux et des cheveux, etc) qui existe entre la morte et Simon Lecœur lui-même» (Robbe-Grillet, 1981b: 144) Esta indicación tardía obliga a releer el texto en función de la figura del andrógino, estrechamente relacionado con el tema mítico del doble. La figura del andrógino responde, como se sabe, a una voluntad sincrética de unión de contrarios, representativa de la búsqueda de la unidad primordial del ser humano y de su aspiración a la totalidad.



Probada la inexistencia de una androginia física en el personaje de Simon Lecœur (según la versión de un inquietante Doctor Morgan<sup>16</sup>, que atestigua la pertenencia de Simon al sexo masculino), cabe pensar en la representación de una androginia mental o psicológica, que se proyecta en los dos protagonistas del relato y que se subsume en la posible identificación de la joven asesinada con el desaparecido Simon. Ambos protagonistas del relato obedecerían, así pues, a las dos caras de una misma instancia fabuladora, para la cual el desdoblamiento y la reduplicación de sus criaturas no constituirían sino una representación de su propia naturaleza doble, en búsqueda permanente de una unidad sustancial, tan solo representable por la escritura.

*Djinn* refleja la aventura de una creación que se realiza a menudo en la oscuridad, del mismo modo que Simon acepta vivir su aventura «a ciegas», ignorando la misión exacta por cumplir y las actividades de la organización que se la encomienda, convirtiéndose en un agente tan irresponsable como el propio creador: «J'ai fini par accepter de perdre l'usage de mes yeux, après avoir successivement perdu celui de mon libre arbitre et celui de mon intelligence [...] si bien que j'agis sans rien comprendre à ce que je fais ni à ce qui m'arrive, sans même savoir où je me rends» (Robbe-Grillet, 1981b: 60-61). La escritura de Robbe-Grillet se produce del mismo modo. Busca orientarse en el laberinto existencial y lingüístico del yo inmerso en escritura, reflejando su devenir, poniendo al desnudo el trabajo de creación de ese, como bien lo expresa Michel Allemand, «esprit en train d'accoucher de lui-même, dans un monde où toute stabilité est révolue» (1997: 131). La recurrencia de personajes, objetos y secuencias en ese proceso de gestación revelan el inagotable trabajo de una imaginación hiperactiva (Vareille, 1981), que a veces roza la alucinación, dejando traslucir las obsesiones de un personaje-narrador convertido en *alter ego* de un autor ficcional ciertamente narcisista.

En efecto, la instancia fabuladora se aproxima a esa figura autoral que comienza a emerger con fuerza en las novelas de principios de los ochenta, por un lado, como doble de la instancia creadora y, por tanto, fuente de reflexión metaficcional; por otro, como *alter ego* de un Robbe-Grillet atrapado en las redes de la auto-representación.

#### 4. Para terminar, vuelta a la casilla de salida.

Al llegar al término de nuestro recorrido lector, el *excipit* de *Djinn* nos devuelve a la casilla de salida: «Vers le milieu de la longue ruelle, des gens à nous sont intervenus. Ayant intercepté en douceur ce trop curieux gardien de l'ordre, ils l'ont ramené, de nouveau, à la case de départ» (Robbe-Grillet, 1981b: 146). Curiosamente,

<sup>16</sup> El doctor Morgan aparece en otras novelas de Robbe-Grillet (*Projet pour une révolution à New York*, *Souvenirs du triangle d'or*, *Angélique ou l'enchantement*), convirtiéndose en una pieza inquietante, aunque efímera, del paisaje humano que las compone.

el «guardián del orden» se refiere aquí a Marie, el único personaje del relato de Simon Lecœur cuya existencia «real» resulta verificada por la investigación policial, o parapolicial, según consta en el epílogo. Hija de Joseph y Jeanne, y hermana del pequeño Jean (nótese la recurrencia de la inicial «J»), Marie encarna la inagotable capacidad de fantasía e invención del espíritu infantil, tan próximo al poético<sup>17</sup>, que se manifiesta en un gusto por las «historias absurdas, de ciencia-ficción, de espionaje o de espiritismo», según la describe la joven Caroline, amiga de Djinn (o Jean) y doble gemelar de esta.

Caroline aparece al final del texto, en el relato de Djinn, identificada como el personaje que, en el relato de Simon, había de llegar a la Gare du Nord, procedente de Amsterdam. La descripción de Caroline nos la proporciona Djinn (o Jean) en un ejercicio de autorreflexividad que desarrolla el tema de la gemelidad, próximo tanto al del «doble exterior» como al del «andrógino». Esta proyección «gemelar» de Djinn (o Jean) en Caroline viene a cerrar la ronda de los desdoblamientos en la novela, con una curiosa descripción que, ya comenzamos a intuirlo, podría retomarse hasta el infinito, pues podría corresponder tanto a Caroline y a Djinn cuanto a Simon. En el fondo, estos tres personajes resultan segregados por una misma conciencia, que solo sabe contemplarse en un mismo y único espejo, el de su propio yo:

Ai-je oublié de signaler que Caroline est très jolie? Grande et bien faite, svelte, très blonde, avec les cheveux courts et un visage doux, légèrement androgyne, qui rappelle beaucoup celui de l'actrice Jane Frank, elle attire toujours sur elle les hommages, plus ou moins indiscrets, des hommes de tous âges.

Il faut aussi que j'avoue autre chose: les gens prétendent que nous nous ressemblons, elle et moi, de façon troublante. On nous prend en général pour deux sœurs, souvent même pour des jumelles. Et il est arrivé plusieurs fois que des amis de caroline s'adressent à moi, en croyant lui parler à elle, ce qui a donné lieu un jour à une aventure étrange... (Robbe-Grillet, 1981b: 133).

Qué duda cabe que los puntos suspensivos podrían fácilmente dar pie a la narración de una nueva aventura *desdoblada*, si no fuera porque –en el nivel más superficial del texto– la ronda gramatical se ha cumplido y el trimestre docente llega a su fin. A lo largo del mismo, la aventura detectivesca, amorosa, identitaria y existencial que, a partir de múltiples desdoblamientos y reduplicaciones -a todos los

<sup>17</sup> Marie podría considerarse como una nueva figura de la instancia creadora proyectada en la ficción, según se desprende de las palabras de Simon: «Je ne connais malheureusement pas la façon d'interpréter ces figures. Et peut-être n'ont-elles pas véritablement de signification. Marie, comme tous les enfants et les poètes, se plaît à jouer avec le sens et le non-sens» (Robbe-Grillet, 1981b: 55).

niveles, anecdótico, discursivo, retórico, temático- ha servido para contextualizar el uso de la gramática en el desarrollo de la ficción, constituye también el reflejo de la progresión laberíntica y desorientada de una conciencia en busca de sí misma, sabedora de lo imposible de su empresa. Como concluye Michel Allemand (1997: 131): «La curiosité et les interrogations fondamentales de l'être ne pouvant être satisfaites d'une réponse ou d'une certitude, le texte se fait royaume de l'éventualité indéfinie».

*Djinn* viene, en definitiva, a ilustrar el ideal narrativo de Robbe-Grillet, configurado a partir de esos grandes modelos literarios (Flaubert, Proust, Faulkner, Beckett), en cuyas obras «ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement leur caractère de certitude, de tranquillité, d'innocence» (Robbe-Grillet, 1963: 32). En efecto, nada más adecuado que su texto epigráfico, *Pour un nouveau roman*, para describir los fundamentos de una novela que se las arregla para ejercer una inquietante seducción en el lector -intelectual, afectiva e imaginaria a un tiempo-, tanto por su estructura narrativa -inestable y laberíntica, llena de quiebros y contradicciones, pero estructura al cabo- cuanto temática. Una novela llena de falsas pistas y espejismos en la que los personajes desbordan su condición de meros peones narrativos, desdoblados y duplicados *ad infinitum*, para constituir indicios relevantes de un complejo proyecto semántico. A través de dicho proyecto, tan osado en su intención como ambiguo e impreciso en sus resultados, Robbe-Grillet consigue figurar el vértigo ontológico de un personaje que, *alter ego* de su propio creador, se busca a sí mismo por los equívocos reflejos de una realidad en trampantojo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEMAND, Roger-Michel (1997): *Alain Robbe-Grillet*. París, Seuil.
- ALLEMAND, Roger-Michel y Christian MILAT (2010): *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Ottawa y París, Presses de l'Université d'Ottawa y Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BARONI, Raphaël (2007): *La Tension narrative*. París, Seuil (Poétique).
- BESSIÈRE, Jean (1995): *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. París, Honoré Champion.
- DOLEZEL, Lubomir (1985) : «Le triangle du double. Un champ sémantique». *Poétique* 64, 463-472.
- DUBOIS, Jacques (1992): *Le roman policier ou la modernité*, París, Nathan.
- DUGAST-PORTES, Francine (2001): *Le Nouveau Roman*. París, Nathan.
- FERNÁNDEZ CARDO, José María (2009): *Alain Robbe-Grillet. Del Nouveau Roman a la nueva autobiografía*. E.Excellence, Biblioteca virtual: <http://www.liceus.com>.

- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRERO CECILIA, Juan (2005): «Sobre la figura mítica del *doble* en el relato fantástico *desdoblado*». Catherine Desprès, Julián Mateo, M<sup>a</sup>. Teresa Ramos y Mercedes Vallejo (eds.), *Homenaje al Profesor D. Francisco Javier Hernández*. Valladolid, Universidad de Valladolid y APFUE
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.
- MALRIEU, Joël (1992): *Le Fantastique*. París, Armand Colin.
- MARTÍNEZ, Patricia (1987): «Introducción a *El mirón*». Madrid, Ediciones Cátedra (Letras universales).
- MASSERON, Caroline (1982): «Le récit fantastique». *Pratiques* 34, 31-73.
- MORRISSETTE, Bruce (1965): *Alain Robbe-Grillet*. Nueva York, Columbia University Press.
- PAGÁN, Antonia (1993): «Surrealismo y vanguardismo en la narrativa de A. Robbe-Grillet», in *Estudios de Lengua y Literatura Francesa*, 7, 87-100.
- RANK, Otto (1976): *El doble*. Buenos Aires, Orión.
- RICARDOU, Jean y Françoise VAN ROSSUM-GUYON [ed.] (1972): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. París, U.G.É. (10/18).
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963): *Pour un Nouveau Roman*. París, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1970): *Projet pour une révolution à New York*. París, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1981a): *Le Rendez-vous*. Nueva York, CBS College Publishing.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1981b): *Djinn*. París, Seuil.
- ROSSET, Clément (1984): *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. París, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1990): *Pourquoi la fiction?* París, Seuil.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1993): *La littérature fantastique*. París, PUF.
- TODOROV, Tzvetan (1978): «Le discours psychotique», in *Les genres du discours*, París, Seuil.
- VAN ROSSUM GUYON, Françoise: «Le Nouveau Roman comme critique du roman», in Jean Ricardou y Françoise van Rossum Guyon (ed.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. París, U.G.É. (10/18), 215-229.
- VAREILLE, Jean-Claude (1979): «Alain Robbe-Grillet et l'écriture: délice et supplice». *Critique*, XXXV/381, 151-161.
- VAREILLE, Jean-Claude (1981): *Alain Robbe-Grillet, l'étrange*. París, Nizet.
- VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile(2011): «Quitte ou double? Robbe-Grillet et le mythe de l'identité». *Amaltea. Revista de mitocrítica* 3, 151-165.