

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes

Doctorado en Literatura y Estudios Críticos

Alain Robbe-Grillet y la estética del Mal.

Una experiencia sobre los límites

Tesis Doctoral de

Bruno Grossi

Director:

David Oubiña

Co-Directora:

Analía Gerbaudo

2022

Agradecimientos

Agradezco a CONICET por permitirme rozar el ideal del vivir-sin-trabajar; a la Universidad Nacional del Litoral por darme una *vita nuova* en el momento en el que me sentí extraviado; a la Universidad Nacional de Rosario por integrarme a la mejor tradición de la crítica; a David Oubiña por leerme con generosidad y entusiasmo, por alentar mis inclinaciones, por encauzarlas con afecto y rigor; a Analía Gerbaudo por la ética del cuidado y la hospitalidad; a Rafael Arce por incentivar, desde que lo conozco, el deseo del ensayo; a Alberto Giordano por los chistes conceptuales que me hicieron dar un giro copernicano; a Leonel Cherri, Silvana Santucci, Álvaro Arroyo, Germán Castiglioni, Nicolás Alles, José Miccio y Verónica Galfione por todas las discusiones, intercambios e ideas que les robé; a Emiliano Rodríguez Montiel y Juan José Guerra por Freedom, Marilyn y los días felices; a Juan Pablo Descalzo, Francisco Vanrell, Phillip Edling, Leandro Hernández y René Costa por los memes, las películas y los libros de cada día; a mi familia por el apoyo incondicional e introducirme desde edad temprana en el arte del *polemos*; a Paula García Cherep porque sin su presencia –su escucha, sus comentarios, su amor– no hubiera tenido ni la inteligencia ni la energía para escribir esta tesis.

Índice

Introducción.....	6
Robbe-Grillet desnudado por sus pretendientes.....	6
La obra como enigma.....	21
Bajo el signo del Mal.....	30
Topología, estructura, funcionamiento.....	37
 PRIMERA PARTE.....	 45
La estética considerada desde el punto de vista del Mal.....	45
La experiencia interior.....	45
La ética del ensayo.....	49
Vértigo index veri.....	56
Las prohibiciones.....	59
El partido paradójico del placer.....	66
La estética y el Mal.....	73
Hacia una estética hipermoral.....	86
 SEGUNDA PARTE.....	 96
Capítulo 1. La perversión generalizada.....	96
La forma de la moral.....	96
El objetivismo como apariencia.....	100
Estética del crimen.....	110
Una comunidad de voyeurs.....	119
La imagen y el vértigo.....	124
 Capítulo 2. Salir de la cárcel del lenguaje	 140
Realismo mental	140
Extraviarse en la imagen	152

Desfiguración y redención de la naturaleza	158
La vida de las imágenes.....	164
Geometría o fuerza.....	178
Capítulo 3. Pornografía abstracta.....	188
Crítica y fascinación.....	188
La narración inquietada.....	198
Bajo los efectos del encantamiento.....	204
Larvatus prodeo.....	217
La habitación secreta de las fantasías.....	230
Capítulo 4. Por una socialización de los fantasmas.....	252
Agresividad neutralizada.....	252
Socialización de los fantasmas.....	262
El remedio en el mal.....	274
El yo monstruoso.....	285
Teoría de las excepciones.....	303
Conclusión.....	311
Robbe-Grillet, con y contra Bataille.....	311
Bibliografía.....	319

El crítico no es un científico. El crítico desarrolla sus fantasías y es lo único que puede hacer

Alain Robbe-Grillet

Introducción

Robbe-Grillet desnudado por sus pretendientes

La particularidad irreductible de una obra suele venir acompañada con el tiempo de su exacto contrario: su devenir-imitable. De pronto aquello que se pensaba único, original e intratable se vuelve inesperadamente lugar común, generalidad, cultura. Es paradójico, pero justamente los elementos que la diferenciaban son los que terminan condenándola: allí donde la crítica puede reconocer y tipificar una serie de *estilemas* que definen su singular extrañeza se inicia el proceso inevitable de su normalización. Por eso la parodia marca con precisión el instante en el que el éxito y la ruina de una obra inadvertidamente se tocan: en el extremo de la máxima visibilidad pública se encuentra la máxima codificación con la que puede volverse objeto de burla ajena. La obra de arte es así reducida a una serie de rasgos “esenciales” que la ofrecen a la eternidad, a costa de pasar por alto las tensiones que en ella se dan cita. Simplificación y exacerbación –anverso y reverso del mismo proceso– por el cual una cierta lectura crítica es hipostasiada a la totalidad de la obra, vuelta de pronto una sola con ella. Sin embargo, amén de la reducción violenta, la parodia revela los momentos pueriles, indulgentes y contradictorios de lo que se pensaba mecanismo sin fallas. Inconsciente de la obra que la risa juguetona y corrosiva nos descubre de forma espectacular. La profanación humorística encuentra así su luminoso momento de verdad: alejándonos de las sublimidades de la intocada obra maestra y advirtiéndonos del camino que conduce a la trivial repetición, renueva el misterio que el proceso de institucionalización cristalizó.

En este sentido uno podría decir que el *nouveau roman* en general y Alain Robbe-Grillet en particular escondían, bajo la fachada de rigurosas empresas formales, un núcleo risible inadvertido para la crítica temprana (aun la más sofisticada). Es que ciertamente la naturaleza extrema –con todo lo endeble, vacilante, riesgoso que implica experimentar por fuera del amparo de lo ya institucionalmente sancionado– de sus investigaciones ficcionales podía entronizarlos como la mayor tendencia de avanzada de la literatura contemporánea¹ o

¹ Afirmaciones grandilocuentes como las de Mauriac (“En el campo de la novela Alain Robbe-Grillet supone una revolución más radical que las que representó en su tiempo el romanticismo y el naturalismo”) o Saer (“El *nouveau roman* constituye el último gran movimiento literario significativo de las letras francesas. Y del mismo

conducirlos sin escalas hacia al ridículo (la imagen recurrente del “ingeniero que escribe” con la que se quiso relativizar a Robbe-Grillet da cuenta burlonamente de ello²). Pero no interesa por caso recaer en las objeciones de una anquilosa crítica académica demasiado preocupada en levantar el dedo y defender una moral de la forma arraigada en valores clásicos. Sería demasiado fácil. Se vuelve crucial, en este punto, comenzar a repensar los límites y la potencia de Robbe-Grillet, pero para ello es necesario iniciar nuestro recorrido a partir de una serie de relatos de distintas épocas, orígenes y estilos que escenifican el proceso de escritura de *nouveaux romanciers* apócrifos (que aluden directa o indirectamente al propio Robbe-Grillet) enredados en los problemas de las palabras y las cosas. Metaficciones que ridiculizan, llevando al extremo, los valores postulados férreamente durante una época como el *non plus ultra* de la modernidad literaria. A medias entre lo imaginativo y lo conceptual, la crítica se realiza través de ficciones razonadas en las que el autor formula, bajo el ropaje de un universo ficcional, un juicio crítico irónico sobre aquello mencionado. No obstante, en tanto imagen no reducible a un concepto estable y definido, algo se desprende, se desplaza de la aseveración que se pretendía lapidaria: un exceso de sentido que enturbia todo y entredice posibilidades insospechadas de lectura.

“Una tarde con Ramón Bonavena” de Bustos Domecq (el *nom de guerre* con el que Borges y Bioy Casares publicaron algunos de sus mejores chistes) narra una entrevista con el excéntrico escritor Ramón Bonavena a propósito de su obra maestra objetivista *Nor-noroeste*. Interrogado sobre las condiciones de producción del texto, éste explica que sus planes inicialmente “no rebasaban el campo de la literatura, más aún, del realismo”³, pero que sus honestos intentos de dar testimonio de la situación campesina y sus protestas contra el latifundio (tema de la clásica novela regionalista), encontraron una serie de obstáculos

modo que en los años treinta y cuarenta era difícil escribir en Francia sin tener en cuenta al surrealismo y al existencialismo (...) a partir de 1960 resultó imposible intentar la práctica novelística pretendiendo ignorar la esencia problemática del género narrativo que habían tenido la perspicacia de señalar los teóricos de la nueva novela”) dan el tono de la importancia de Robbe-Grillet y el *nouveau roman* en la novelística del siglo XX. F. Mauriac, *La aliteratura contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1972 [1969], p305; JJ, Saer, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p116.

² Tal juicio alcanza en Houellebecq su forma definitiva: habría según él una correlación estrecha entre la labor de los estudios de los suelos de los ingenieros agrónomos y el modo en el que escribe Robbe-Grillet. La “recopilación tediosa y carente de sentido” de sus novelas derivaría de tal *biografema*. M, Houellebecq, “Cortes estratigráficos”, *Intervenciones*, Barcelona, Anagrama, 2011 [2009], p.257.

³ A, Bioy Casares; JL, Borges, “Una tarde con Ramón Bonavena”, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1992 [1963], p24.

imprevistos. Puesto a escribir Bonavena cuenta que a cada paso el propio material novelesco le exigía la invención, recaer en el terreno de la indeseable fantasía, a costas de su búsqueda realista. Este sentimiento insistente de “mala fe” lo lleva a reconsiderar nuevas posibilidades, por ejemplo la autobiografía, en la que no deja de encontrar una serie de problemas análogos. De allí que decida entregarse a un proyecto más limitado en apariencia, pero no menos complejo: describir exhaustivamente un ángulo de su propia mesa de trabajo y los objetos que en él se encuentran, tal como estos se presentan inmediatamente a la visión. El resultado de tal proyecto no es otra cosa que una obra monumental de seis extensos volúmenes⁴. No es muy difícil reconocer allí el tiro por elevación por el cual Borges y Bioy ven en la tendencia descriptivista de la nueva generación de novelistas una ilusoria solución a los problemas de la representación. Frente a la imposibilidad de afrontar las contradicciones de lo real, que lo obligarían a tomar una serie de decisiones subjetivas sobre el material, Bonavena opta por restringirse a una parcela reducida, de modo tal que pueda someter la escritura a una vigilancia rigurosa. La medida del éxito está por lo tanto atada a las limitaciones del proyecto. Pero por eso mismo –parecen decirnos Borges y Bioy– *el que menos arriesga es el que más pierde cuando gana*: el escritor objetivista, pretendiendo ser fiel a la realidad, lo único que puede hacer es entregarse a la escritura de farragosos párrafos informativos, pseudocientíficos que meramente duplican el mundo fáctico, como si la verdad de éste se redujera a algo del orden de lo visualmente verificable. Así el *nouveau roman* vendría a ser la versión paroxística de ese “mal francés” despreciado por Borges, en el que la perfección de la intriga se sacrifica en provecho de la profusión de detalles insípidos e inaceptables como ficción⁵.

Ahora bien, una revelación adicional complejiza el relato de Bonavena. Solicitado a mostrar los tan afamados objetos que sirvieron de modelo a *Nor-noroeste*, éste sorprende afirmando:

⁴ Casi en los mismos términos define Borges el *nouveau roman* en las memorias de Bioy: “La afirmación de estos novelistas franceses, Robbe-Grillet y Butor, de que yo influí en ellos no tiene sentido. ¿Cómo puedo influir en esos libros larguísimo? Algunas novelas no ocurren en la realidad, sino en la cartografía, y el autor se extravía en indicaciones cardinales. Otras veces el afán de precisar movimientos y posiciones relativas de personajes y objetos pierde al novelista”. A, Bioy Casares, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006, p822. De hecho, la disputa estética con Daneri en “El Aleph” ya prefigura la misma cuestión: la mejor manera de dar cuenta de lo real no es por saturación, sino por sustracción. JL, Borges, “El Aleph”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

⁵ JL, Borges, “Prólogo” en A, Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Planeta, 2003 [1940], p12; J, Rancière, “Borges y el mal francés”, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Del Zorzal, 2007 [2001], p194.

No los verá. Cada colocación antes de ser reemplazada por la siguiente fue rigurosamente *fotografiada*. Obtuve así una brillante serie de negativos. Su destrucción, el día 26 de octubre de 1934, me produjo verdadero dolor. Más me dolió destruir los objetos originales (...) El sacrificio era necesario -explicó-. La obra como hijo mayor de edad, tiene que vivir por su cuenta. Conservar los originales la hubiera expuesto a confrontaciones impertinentes. La crítica se dejaría arrastrar por la tentación de juzgarla según su mayor o menor fidelidad. Caeríamos así en el mero cientificismo (...) Niego a mi obra todo valor estético. Ocupa por decirlo así, un plano propio. Las emociones despertadas por ella, las lágrimas, los aplausos, las muecas me tienen sin cuidado. No me he propuesto enseñar, conmover ni divertir. La obra está más allá. Aspira a lo más humilde y a lo más alto: un lugar en el universo.⁶

El fragmento comienza con una humorada: para evitar el riesgo de ser confundido con un simple escritor realista, Bonavena destruye los objetos que oficiaron de referente a su trabajo; o lo que es decir lo mismo: solo porque estos han sido negados en el plano de lo real es que su obra alcanza finalmente el estatuto de invención. El realismo pareciera entonces menos un sistema de inteligibilidad que pone en pie de igualdad a palabras y cosas, que una correlación pragmática con el mundo exterior. De allí que postule que su obra ya no pueda ser valorada con criterios exteriores a sí misma, con los simples términos de la realidad prosaica. El objeto novelesco, sustraído de las significaciones (psicológicas, sociales, funcionales) que buscan recuperarlo, comienza a existir –tal como lo sostenía Robbe-Grillet– por derecho propio. Por eso, en el reverso de la crítica de Bustos Domecq se esconde un inadvertido elogio: la saturación de los procedimientos objetivistas destruye los códigos del realismo (y con él a los referentes que supuestamente debían representar), ofreciendo un objeto que termina – como suele suceder en varios cuentos del propio Borges– por imponerse a la realidad. Así, lo que se produce con Bonavena (o digamos: con Robbe-Grillet) es de alguna manera la absolutización del discurso literario. El trabajo que la literatura produce sobre el lenguaje permite la constitución de un universo inmanente, en la que naturaleza puramente verbal del objeto duplica, fagocita y termina por negar el mundo referencial.

⁶ A, Bioy Casares, JL, Borges, “Una tarde con Ramón Bonavena”, *op. cit.*, pp27.

La lectura de Lem sobre el *nouveau roman* no dista mucho de la de los argentinos, pero parece ir un paso más allá. Fiel a la tradición borgeana, *Vacío perfecto* se presenta como una antología de reseñas imaginarias sobre libros inexistentes, en la que la crítica literaria, el relato metatextual y el chiste intelectual avanzan de la mano. Una de las más inquietantes y misteriosas del conjunto es la que se realiza sobre *Rien du tout, ou la conséquence* de Marriot. A la usanza de los *Tropismes* de Sarraute, los *Textes pour rien* de Beckett y las *Instantanés* de Robbe-Grillet, se nos dice que la novela de la francesa es la primera en alcanzar “el límite de las posibilidades en el arte de escribir”⁷, pero esta obra maestra no lo es necesariamente por su belleza, sino por llevar al máximo un valor que, se nos dice, está de hecho destruyendo la literatura contemporánea: la honestidad. Frente a un limitante contexto francés que hace sentir la vergüenza y la culpabilidad al escritor por entregarse a una práctica mentirosa, la solución de Marriot es escribir una novela que no pretenda fingir ni deslumbrar a nadie. “¿Qué se proponía, pues? Según su promesa, no iba a comunicar nada, enseñar nada ni significar nada, limitándose a existir, igual que una nube, una silla o un árbol”⁸. Hasta este punto, Marriot no se distingue de Bonavena, ya que ambos parecen abandonar la idea de una literatura que solo se limite a representar el mundo exterior, sino que busque por el contrario presentar un objeto puramente verbal que “seront là avant d’être quelque chose”⁹. La diferencia radica en que, si Bonavena quería extenuar y destruir el objeto material a fuerza de precisiones maniáticas, Marriot pretende –siguiendo el modelo de la matemática– crear algo que ni siquiera existe. De allí que se embarque en una serie de negaciones cada vez más complejas (de la narración, la historia, el personaje, el espacio, el tiempo, la gramática), que la llevan a sumergirse profundamente en la nada. Obviamente una novela que tenga como tema el *no-ser* no podrá no ser decepcionante. Es por eso que el reseñista lemiano considera que ésta da muestras de una “impotencia épica”, “una forma de autocastración” y una “autonegación suicida”¹⁰. Por este camino la literatura de vanguardia se dirige a su propia disolución, parece decirnos Lem.

⁷ S, Lem, *Vacío perfecto*, Madrid, Impedimenta, 2010 [1971], p103.

⁸ S, Lem, *Vacío perfecto*, op. cit., p105

⁹ “Estarán ahí antes de ser algo”. A, Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, Buenos Aires, Cactus, 2010, p51; *Pour un nouveau roman*, París, Gallimard, 1967 [1963], p23.

¹⁰ S, Lem, *Vacío perfecto*, op. cit., pp104-105-116.

Si, por un lado, Marriot aparece atrapada así en una serie de restricciones formales (que resuenan el famoso y asertivo “Sur quelques notions perimées” de Robbe-Grillet), por el otro, el lector de *Rien du tout, ou la conséquence* parecer ganar una libertad nueva. La renuencia a significar de la novela, su ausencia de huellas precisas, la certeza de que las frases no tienen un sentido en sí, se transforman así en la independencia de un lector que solo puede contar consigo mismo, “con sus propias anticipaciones, conjeturas e hipótesis *ad hoc*”¹¹. La novela se convierte entonces en la aventura de su propia interpretación, en el espejo opaco en el que el lector se contempla, proyectando en los significantes su propio sexismo, su arrogancia, sus perversiones. Ahora bien, a medida que el texto avanza

nos va quitando sucesivamente lo que era de nuestra propiedad. Las emociones de la lectura son suscitadas, precisamente, por la implacabilidad de su desposeimiento: el *horror vacui* nos espanta y al mismo tiempo nos fascina; a medida que el libro avanza, descubrimos que su propósito no es solo, ni principalmente, el de aniquilar un fenómeno literario falaz, sino el de destruir la esencia psíquica del lector¹².

Aun cuando Lem insista con ironía maliciosa (“¡Qué simples e ingenuos, qué ridículos éramos contando con una narración de hechos, con una acción concreta!”¹³) en torno a lo inane, pedante y fallida de la búsqueda intelectual del *nouveau roman*, la parodia se le va yendo progresivamente de las manos: la novela de Marriot se convierte inadvertidamente en un experimento sorprendente que en el extremo de la fría abstracción suscita las experiencias sensibles más intensas y destructivas. Un estado de pérdida, un vértigo que parece arrobarnos irrumpe de pronto ante la paulatina ausencia de referencias. ¿No es justamente lo que sucede en *Solaris*, cuando los científicos, frente a un planeta carente de toda determinación, o mejor, resistente a las determinaciones humanas, terminan enloqueciendo por el resultado de sus propias proyecciones? Que Marriot haga todo eso sin remitir a nada en particular, sosteniendo la tensión solo en la ambigüedad constitutiva del significante, tensionando así los límites mismos de lo literario, no deja de ser una empresa tanto o más desquiciada que un viaje espacial al otro extremo del cosmos.

¹¹ S, Lem, *Vacío perfecto*, op. cit., p112.

¹² S, Lem, *Vacío perfecto*, op. cit., p114.

¹³ S, Lem, *Vacío perfecto*, op. cit., p114.

La crítica sobre el legado del *nouveau roman* es también materia de discusión en *Bartleby y compañía* de Vila-Matas. A medio camino entre el ensayo y la novela, el escritor catalán construye un catálogo de escritores atravesados por una pulsión negativa: “el mal de Bartleby”. Inspirado en el célebre personaje de Melville, los Bartlebys de Vila-Matas son aquellos escritores que inventaron el procedimiento para hacer obras sin escribir o que por diversos motivos la obra misma se les frustra a medida que escriben. Dentro de aquellos cuya producción terminó desembocando en el silencio, la historia apócrifa de María Lima Mendes es una de las más melancólicas y sintomáticas. En ella se nos narran las peripecias creativas de una joven escritora cubana que se muda a principios de los años setenta al Quartier Latin parisino. En un primer momento María parece animada por una tradición que la impulsa escribir: la de los jóvenes americanos en el exilio; pero, una vez iniciada la escritura de su primera novela, otro *mal* es el que parece acechar a la escritura de María.

En su primera etapa, el Mal se llamó concretamente *chosisme*.

¿El *chosisme*, María?

Sí. La culpa no había sido de la bossanova sino del *chosisme*. Cuando llegó al barrio a comienzos de los setenta, estaba de moda en las novelas prescindir del argumento. Lo que se llevaba era el *chosisme*, es decir, describir con morosidad las cosas: la mesa, la silla, el cortaplumas, el tintero... Todo eso, a la larga, acabó haciéndole mucho daño¹⁴

Vila-Matas parece utilizar el caso de María con un sentido bien preciso: señalar la herencia decididamente nociva del *nouveau roman* para toda una generación de nuevos escritores. Su derrotero así parece expresarlo: si el comienzo de su novela es promisorio y acorde a sus deseos de escritura, al cabo de treinta páginas de descripción detallada de una etiqueta de agua mineral o del movimiento de las olas rompiendo en la arena en la más fiel ortodoxia objetivista, lo que ésta encuentra finalmente es la desazón. El bloqueo creativo que la atosiga se produce nada más y nada menos que por un “lastre del que era consciente: el de la obsesión

¹⁴ E, Vila-Matas, *Bartleby y cia*. Barcelona, Anagrama, 2000, p47.

robbegrilletiana por anular el tiempo o por detenerse más de lo necesario en lo trivial”¹⁵. De este modo ella aparece atrapada por una retórica ajena a sus íntimas convicciones (“algo le decía que sería mejor apostar por la trama y contar una historia a la vieja usanza”¹⁶) pero que intuye sin embargo necesaria (“algo también al mismo tiempo la frenaba con dureza al decirle que sería vista como una palurda novelista reaccionaria. Que la acusaran de eso la horrorizaba”¹⁷). Dicho en los términos buensalvajísticos del narrador: como si de pronto la espontánea autenticidad latinoamericana hubiera sido limitada por el racional embuste europeo. Pero, sobre todo, la caricatura de Vila-Matas querría llamar la atención sobre el carácter pasajero y arbitrario de las modas literarias (de las que el *nouveau roman* y Tel Quel serían los máximos exponentes). De allí que se critique, por un lado, a toda una generación que se plegó por oportunismo o ingenuidad a un estilo de escritura valorado menos por sus características inmanentes que por el lugar de distinción que ocupaba en el campo literario, en tanto este garantizaría un lugar “correcto” dentro de la historia literaria (al margen de los intereses personales de los escritores hacia el mismo); pero, por otro lado, la invectiva no deja de apuntar insidiosamente hacia los orígenes mismos del problema. Es por eso que, tras varios años sin verse, el narrador —que ha estado perdidamente enamorado de la cubana desde el primer día— le insiste a esta sobre el engaño de la que ha sido víctima:

Casi lo primero que le pregunté era si había vencido al Mal y había podido finalmente dedicarse a escribir.

—No, querido —me dijo—. Lo del *comienzo imposible* me llegó al alma, qué le vamos a hacer.

Le pregunté si no se había enterado de que en el 84 se había publicado un libro, *El espejo que vuelve*, que atribuía los orígenes del *Nouveau Roman* a una impostura. Le expliqué que esta desmitificación había sido escrita por Robbe-Grillet y secundada por Roland Barthes. Y le conté que los devotos del *Nouveau Roman* habían preferido mirar hacia otro lado, puesto que el autor del exposé era el mismísimo Robbe-Grillet. Éste describía en el libro la facilidad con la que él y Barthes desacreditaron las nociones de

¹⁵ E, Vila-Matas, *Bartleby y cia. op. cit.*, p49

¹⁶ E, Vila-Matas, *Bartleby y cia. op. cit.*, p49.

¹⁷ E, Vila-Matas, *Bartleby y cia. op. cit.*, p49.

autor, narrativa y realidad, y se refería a toda aquella maniobra como «las actividades terroristas de aquellos años»¹⁸

El *nouveau roman* es convertido así no solo en un estilo anacrónico (en tanto su estética, válida para ciertas coordenadas históricas, se vuelve en el presente mera pieza de museo), sino que es reducido a una operación estratégica y calculada de terrorismo intelectual. Si, como bien nos enseñó Barthes,⁹ la moda delimita un conjunto de rasgos con sus propias restricciones y reglas, el *nouveau roman*, parece decirnos Vila-Matas, llenó la novela de una serie de imposibilidades técnicas y convirtió el programa normativo, como resultado de una retórica extremadamente seductora, en algo de pronto deseable. La consecuencia: un estilo limitado y limitante, impotente e inhibitorio. Si ya a comienzos de los setenta Lem sugería el *cul-de-sac* al cual la novela se dirigía siguiendo los lineamientos del *nouveau roman*, Vila-Matas hace de ese estereotipo, esa imagen congelada, nuestra situación presente. La imagen no deja lugar a dudas: Robbe-Grillet es *el* mal.

Ahora bien, el fragmento le suma al cliché del cosismo robbegrilleteano, un elemento que lo enrarece. La mención de la primera de las *romanesques* autobiográficas de Robbe-Grillet ya señala un intento de querer superar la imagen convencional del escritor impersonal, pero el dato no está allí para problematizar la coagulación del sentido de la obra de aquel, sino para mostrar la falsedad constitutiva de su estilo. De allí que la desmitificación de varios principios clásicos del *nouveau roman* que llevó a cabo Robbe-Grillet se vuelva de pronto –para el narrador escéptico– un discurso cínico, a través del cual éste manipuló arteramente una serie de teorías para generar las condiciones de su propia legibilidad y alentar un modo de escritura en la que él mismo ni siquiera creía. De este modo, al señalar la *impostura* del otrora ídolo de María, el narrador busca sacarla de su error, mostrarle como ya la había advertido sobre tal pernicioso mal y volver la ocasión un motivo para inclinarla afectivamente hacia él. Sin embargo, su respuesta no deja de sorprenderlo.

No –dijo María, con la misma alegría de antaño y también con su deje de tristeza–.
No me había enterado. Quizás debería ahora inscribirme en alguna asociación de

¹⁸ E, Vila-Matas, *Bartleby y cia. op. cit.*, op. cit., p50.

víctimas del terrorismo. Pero, en cualquier caso, eso no cambia ya nada. Además, está muy bien que fueran unos estafadores, dice mucho en su favor, porque a mí me encanta el fraude en el arte¹⁹

Descorazonado, el narrador advierte de pronto cómo su propio discurso se le vuelve en contra. No deja de ser maliciosamente divertido que el reclamo moralista de fidelidad a lo teorizado por Robbe-Grillet hecho por el patético jorobado (que para males ha escrito en su juventud una novela fallida sobre la imposibilidad del amor) encuentre, por el contrario, un elogio del fraude en boca de su enamorada. Transmutado por el gesto irónico de María que busca impugnar esa pasión triste del narrador por sancionar lo ajeno, la estafa se convierte decididamente en un valor teórico. A contramano de los que demandan responsabilidad y hacen de toda actividad un ejercicio estratégico por el poder (aun cuando sea un poder tan limitado como el literario), la movilización de fuerzas dispuesta por Robbe-Grillet para producir el engaño vanguardista no puede no emocionar. De allí que su discurso terrorista lo sea menos por su dogmatismo que –ahora lo sabemos– por su violenta ambigüedad e indeterminación. Desprecio generalizado por la supuesta *verdad* del texto que hace de María su legítima heredera.

A lo largo de estas tres escenas breves se dibuja idealmente un movimiento: la configuración esquemática, por vía del humor, de una serie de rasgos que revelan no obstante la imagen históricamente fijada en torno a Robbe-Grillet y el momento vacilante por el cual esos mismos textos generan su ruina, su deconstrucción, señalando un más allá inadvertido. Momento de verdad indudable sobre una serie de valores del *nouveau roman*, pero en todos los casos la posibilidad de una lectura heterogénea ya en ciernes en los márgenes mismos de lo fosilizado. La paradoja es que la saturación de una serie de elementos –tal como los practica la parodia– los transforma cualitativamente en el mismo proceso por el cual se pretendía fijarlos. Así, aun cuando el objetivo sea menoscabar a Robbe-Grillet, lo que vemos no deja de ser también su reverso: búsquedas obsesivas de la fidelidad mimética que terminan, siguiendo la lógica de su propio desarrollo, por conducir a la invención más pura; reducciones progresivas de la anécdota que deberían llevar al tedio, de pronto generan una

¹⁹ E, Vila-Matas, *Bartleby y cia.* op. cit., p50.

experiencia vertiginosa; una sintaxis que siguiendo la abstracción del modelo matemático se utiliza para expresar, irónicamente, las más extremas pasiones; restricciones formales esclavizantes que devuelven una libertad inédita y creadora, no sometida a una moral exterior; responsabilidad social frente a la representación del mundo que se convierte en un fraude que nos envuelve en un juego ambiguo. En suma: dichas parodias pretenderían señalar los excesos en torno a un modo específico de concebir la literatura, en tanto ésta parece conducir a la redundancia, la abstracción y el silencio. Aun cuando esto fuera cierto –y hasta cierto punto lo es– la medida del riesgo a la que la literatura de Robbe-Grillet se somete (siempre en los límites del academicismo, el aburrimiento y la amoralidad), da cuenta de la verdad de su búsqueda: la literatura se transmuta allí donde se pensaba poder aferrarla. Es en este sentido que el *nouveau roman* no debería ser criticado, sino valorado a partir de tales peligros: una literatura verdadera se hace presente no solo en las instituciones que funda, sino en los modos en los que corteja su propia humillación y destrucción. La reputación solo existe para perderla.

De allí que, a pesar de haber sido un autor insoslayable para toda una generación, su nombre no goza actualmente del consenso crítico de otros autores. Aunque su obra nunca ha dejado de ser traducida, reeditada, leída y estudiada, es paradójico constatar la idea relativamente recurrente acerca de su herencia *nociva* para toda innovación artística posterior²⁰. No es una herencia sin riesgo como ha devenido la de –digamos– Kafka o Celan, firmas elevadas que garantizan una respetabilidad automática de quien las blasona. No, su legado es más ambiguo, más secreto, más comprometedor. Ahora bien, dicha incomodidad da cuenta de una tensión que es inmanente al propio objeto y que no puede ser suavizada o negada sin más. Tiene razón Adorno cuando plantea que quienes rechazan las obras de arte auténticas revelan tener mayor intuición que quienes la defienden: antes que el elogio que encierra la obra en un concepto que la domestica, es involuntariamente en la impugnación –articulada o

²⁰ Esta posición alcanza su paroxismo en el escritor canadiense Marche, quien a los pocos días de la muerte de Robbe-Grillet, escribió un ensayo titulado “The man who ruined the novel” [El hombre que arruinó la novela]. Afirmación temeraria, pero que se hace eco de una estructura de sentimiento muy precisa. S. Marche, “The man who ruined the novel”, *Salon*, 2008. Disponible en http://www.salon.com/2008/03/06/robbe_grillet/

no— donde la obra parece mostrar un momento de su irreductible no-identidad²¹. Quizás la pregunta que estas intervenciones nos reclaman es la de qué hacer metodológicamente con los objetos del pasado. Todo pensamiento crítico no puede dejar de ser, finalmente, una pregunta sobre el presente, aun cuando éste se manifieste en franca resistencia al objeto. Pero dicha resistencia es, sobre todo, la que el propio objeto impone: malestar sintomático, signo visible de algo que no se termina de procesar y que justificaría *per se* la interrogación. En este sentido, si Foucault sostenía programáticamente en 1963 que “se mide la importancia de Robbe-Grillet por la pregunta que su obra plantea a cualquier obra que le sea contemporánea”²², hoy —a la vista de tal recepción polémica— la pregunta parece habérsenos invertido: ¿es Robbe-Grillet todavía nuestro contemporáneo?

Es, quizás, el interrogante que subyace a lo largo de todo “En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta” de Bellatín, no solo por los asuntos teórico-literarios que en él se discuten, sino sobre todo por el aire crepuscular con el que está escrito. No es para menos, ya que son los últimos meses con vida del señor Bernard lo que la narración exhibe. De hecho, el relato transcribe, reescribe y resignifica una entrevista que el escritor mexicano le había realizado al propio Robbe-Grillet pocos meses antes de su muerte²³. De allí que el tono “mortuario” y “fantasmático”²⁴ del relato no hace sino acrecentar la sensación de inventario necrológico de su legado: muerto el patriarca los hijos reclaman la herencia. Uno podría pensar que la tentativa del cuento es desmitificadora: la soledad, los achaques de la salud, el anecdotario digresivo propio de la edad, no solo envuelven la figura del anciano Bernard en un cierto patetismo, sino que metonímicamente dotan a su discurso de una connotación vagamente anacrónica, o peor: vetusta. De todos modos, uno no puede dejar de percibir que el estilo aluvional de la oratoria del personaje (que retiene a la perfección aquel de Robbe-Grillet en cada una de sus intervenciones públicas) nos lo devuelve activo, juvenil, misterioso. Si, como sostiene el propio Bernard, “alguien se pone a hablar porque no

²¹ TW, Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2011 [1979], p163; *Estética (1958/59)*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013 [2009], p496.

²² M, Foucault, "Distancia, aspecto, origen", *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996 [1994] p165.

²³ A, Robbe-Grillet; M, Bellatín, “The true is a fascist concept” *Molossus 1*, 2012. Disponible en <https://molossusexperiment.tumblr.com/fall1/bellatinrobbegrillet>

²⁴ L, Cherri, *Imágenes finiseculares de la literatura latinoamericana: Mario Bellatin* [Tesis doctoral], Universidad de Buenos Aires, 2021.

comprende el mundo”²⁵, lo que recibimos de esta serie de intercambios no deja de ser una interrogación lúcida sobre nuestras relaciones vacilantes y enigmáticas con el exterior, sobre los modos en los que la ficción desafía los márgenes estrechos de nuestras precarias certezas. En tal sentido los efectos de Bernard en su interlocutor (un escritor en potencia, deforme y solitario, que remeda irónicamente al propio Bellatín) no son para nada claros. Porque si bien la veracidad y vigencia de los discursos de Bernard aparecen todo el tiempo puesto en discusión, el narrador por otra parte no hace sino apropiarse de sus palabras, transfigurándose en escritor a partir de ellas. No parecería ser entonces en los aportes teóricos del Movimiento Literario Sumamente Innovador (esto es, el *nouveau roman*) donde habría que buscar su contemporaneidad –parece decirnos así Bellatín–, sino en los modos de pensar las relaciones entre arte y vida que se desprenden de su tardío “giro autobiográfico”. No porque éste último refute a aquel, sino justamente porque señala el carácter objetivo e impersonal de las imágenes (recuerdos, fantasías, sueños, ficciones) que nos asedian, al punto que terminan por imponerse y constituirnos más que nuestros ideales y voluntades consientes. El modo inquietante en el que una imagen ambigua toca un cuerpo, sacudiendo de pronto todas las certezas intelectuales: no otra parecería ser la enseñanza que Bellatín nos regala de Robbe-Grillet. El carácter excitante de tal hermenéutica es digno de ser interrogado.

En una línea similar, Alemian escribió un enigmático cuento que tiene al propio Robbe-Grillet como protagonista. “Sí” es la reescritura de una crónica periodística que el propio Alemian realizó sobre una de las conferencias dadas por Robbe-Grillet en Buenos Aires en el año 2004. El material de la conferencia permanece prácticamente incólume pero la voz del narrador aparece coloreando todo el texto de un halo de sospecha. El cuento recupera de la crónica la presencia *in situ* del narrador, su propia vivencia del fenómeno, por lo que al relato o transcripción de lo acontecido, se le suma la reflexión inmediata sobre el material, por lo tanto, la reconstrucción de la conferencia es ya de alguna manera una interpretación sobre la misma. Allí, en un primer momento Robbe-Grillet aparece desplegando todo su *charme*: jovial, expansivo e irónico, permitiéndose bromear y divagar libremente con sus anécdotas; pero también ser absolutamente riguroso y explicar complejos procedimientos constructivos de su obra. Pero poco a poco los vaivenes del ánimo del narrador comienzan a desplazar a

²⁵ M, Bellatín, *Gallinas de madera*, Madrid, Sexto Piso, 2013, p144.

Robbe-Grillet del centro del relato. De hecho, en un determinado momento de la conferencia el narrador dice: “No sé si es la pregunta, que me parece poco atractiva y demasiado abierta a cualquier tipo de respuesta, o que vengo siguiendo la charla en francés y estoy cansado, pero me dan ganas de irme”²⁶. En la misma tesitura, luego de una serie de intercambios, una mujer del público vincula una de las películas de Robbe-Grillet con un artículo de Lacan. Ahí el narrador finalmente estalla:

Suficiente, me digo. Espero reconocer mi hartazgo en el de algún otro asistente, pero no. Escucho a Robbe-Grillet diciendo que se trata de una coincidencia de la cual se siente muy honrado. Dice que tiene una gran admiración por el artículo de Lacan, y nos pregunta si lo conocemos. Respuestas tímidas, entrecortadas. Insiste: nos pregunta si queremos que nos lo cuente. Yo pediría que no, porque ya hemos ido demasiado lejos con esta charla. Y sin embargo, escondida en nuestra indecisión, Robbe-Grillet parece adivinar la felicidad de decir sí. Y empieza a contarnos de qué trata el artículo²⁷.

Una primera lectura de este fragmento (y del relato en su conjunto) podría señalar el hartazgo contemporáneo ante un pasado glorioso que ya perdió vigencia y productividad. El anacronismo se corporiza en un auditorio disperso y aburrido que escucha a un hombre octogenario desvariar la eterna cantinela de sus logros pretéritos. Ese gesto de rechazo (que se itera con variaciones a lo largo de todos los casos analizados) es el de quien ha escuchado ya esas “verdades” previamente, y que inclusive las comparte, pero que en su enésima repetición solo terminan por diluirse. ¿Pero no hay en su gesto persistente, el signo de la potencia obstinada de su obra? El “Sí” del título puede ser leído justamente como la afirmación gozosa de quién se rehúsa a ser olvidado y quiere recuperar, presentificar ese pasado glorioso, mantenerlo a pesar del paso de los años. Pero otra lección podemos obtener del cuento de Alemian, una quizá más precisa y que puede revelarnos la historia de la normalización de la obra de Robbe-Grillet y los modos tentativos de avanzar hacia terrenos inexplorados en ella. Luego de las formalidades

²⁶ E, Alemian, *Una introducción*, Buenos Aires: Mansalva, 2014, p79

²⁷ E, Alemian, *Una introducción*, op. cit., p80.

La charla propiamente dicha comienza cuando el presentador señala que *El año pasado en Marienbad* es una película mitológica que persigue a Robbe-Grillet por todo el mundo, y quiere saber cómo se dio esa suerte de coautoría entre guionista y realizador que, subraya, es una de las cosas más llamativas del film.

Robbe-Grillet, que con alguna dificultad ha conseguido sintonizar sus auriculares para captar la traducción del castellano al francés, reacciona con cierto retardo y vehemencia. Ah, no, no, no, parece molestarse: eso ya lo ha contestado por lo menos cuatro veces durante los últimos días (...) Está seguro, incluso, de que varias de los presentes ya lo han escuchado responder esa pregunta en otro ámbito. Tendría que contestar lo mismo, porque no va a modificar la respuesta, sacrificando la verdad. Sin transición alguna agrega que, por otro parte, muchos de los asistentes seguramente nunca lo escucharon hablar su relación con Alain Resnais, y dice que no sería justo que se negara a contarles cómo fue²⁸.

El hartazgo contemporáneo es curiosamente también el hartazgo del propio Robbe-Grillet. Así como es la pregunta la que ya prefigura la respuesta: su tono, sus limitaciones sus posibilidades; del mismo modo es la pregunta crítica (la pregunta del crítico) la que hace hablar al texto, la que extrae la riqueza sensible de la mudez de la obra, la que permite desplegar su verdad no conceptual. A partir de esto podría volverse evidente que no se han hecho las preguntas correctas a Robbe-Grillet, o que peor aún, se le han hecho las mismas preguntas a lo largo de décadas. La repetición incansable de los viejos tópicos puede leerse por lo tanto menos como una carencia o limitación del propio autor, que como las coordenadas a partir de las cuales este sigue siendo pensado o leído. Involuntariamente el presentador da en el blanco cuando habla de “persecución”: el sujeto de esa persecución es menos un film en particular que una serie de representaciones y estereotipos críticos de los que el texto *robbegrilleteano* no parece poder desprenderse. Como una sinécdoque perfecta, dicho fragmento condensa la historia de la recepción reciente sobre Robbe-Grillet. Mientras tanto, promediando la conferencia, una referencia clave, y aun así lateral, parece pasar prácticamente inadvertida. Hablando sobre *Marienbad*, Robbe-Grillet comenta que

²⁸ E, Alemian, *Una introducción*, op. cit., p73.

Una sola escena del argumento original sacó Resnais de la copia final, cuando hizo el montaje. La escena de una violación; la más violenta del film, según Robbe-Grillet. La película adquiriría en ese momento un aire realista que no coincidía con el resto de las escenas, de inspiración más onírica. Además, podía resultar chocante a los espectadores. La decisión del director fue correcta, asegura Robbe-Grillet. Aunque, aclara, eso no significa que él no recomiende que en la intimidad de nuestras parejas ensayemos diferentes formas de violación. Tal vez está esperando alguna reacción del público, pero terminan de traducirlo y ésta no se produce²⁹.

¿Qué abismos insondables se esconden en ese comentario enigmático no interrogado? El desinterés, el pudor, la incomodidad, la curiosidad, la extrañeza, la incompreensión parecen formar parte de esa reacción que no termina de desplegarse o explicitarse. Como un chiste perdido en la traducción, ese comentario fulgurante permanece en parte ilegible, tanto para el presentador, el público, el narrador, como para la crítica especializada. La presente tesis intenta de este modo ofrecer respuestas posibles a aquel interrogante.

La obra como enigma

En “Robbe-Grillet N° 1, 2, ..., X”, una ponencia de 1971 en Cerisy que terminaría por ser histórica por varias razones, Morrisette se encarga de revisar la afirmación polémica de Barthes (en el ensayo que este escribió a modo de prólogo para el libro de aquel) sobre la existencia, tal como se colige de las lecturas de cada uno, de “dos Robbe-Grillet” bien distintos –el “objetivista” y el “humanista”– y las implicancias teóricas de *elegir* uno por sobre el otro, en tanto se juegan allí nociones bien diferentes no solo sobre lo que implica el ejercicio de la crítica literaria, sino sobre el devenir mismo de la literatura moderna³⁰. Sin embargo, ante la invectiva barthesiana, Morrisette no solo critica las bases de una separación arbitraria que parece realizarse privilegiando estratégicamente algunos aspectos de las obras en detrimento de otros (y que tendría *a posteriori* como efecto indeseado la obligación de tomar una posición excluyente al respecto, volviéndonos así insensibles a la

²⁹ E, Alemian, *Una introducción*, op. cit., p76.

³⁰ R, Barthes, "¿Resumen de Robbe-Grillet?", *Ensayos críticos*, op. cit., pp237-245; B, Morrisette, "Robbe-Grillet n° 1, 2... X" en J, Ricardou y F, Van Rossum-Guyon (ed.) *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2, Pratiques*, Paris, UGE, 1972., pp119-133.

heterogeneidad presente en los textos de Robbe-Grillet), sino que advierte admonitoriamente –cuando la obra se encuentra aún en pleno movimiento y nuevas líneas de fuerza tensionan el supuesto binarismo de los textos tempranos– sobre el peligro de estabilizar al autor en una serie de imágenes convencionales y arquetípicas (como por ejemplo hace escolarmente Rybalka años más tarde en otro coloquio sobre *nouveau roman* cuando intenta pensar una periodización de la obra y habla de un tercer Robbe-Grillet, el “textualista”, un cuarto, el “intermedial” y finalmente un quinto, “autobiográfico”³¹). Leída apresuradamente la “X” del título de Morrisette podría entonces jugar con la necesidad de hacer de la obra de Robbe-Grillet un acertijo que la crítica debería intentar despejar, postulando a tal fin nuevas configuraciones que buscaran dar una imagen más acabada de las peculiaridades de aquella. En algún punto uno puede rastrear a lo largo de la recepción de Robbe-Grillet la tendencia de los críticos a acumular definiciones que se negarían sucesivamente unas a otras: habría así un Robbe-Grillet “teórico”, un Robbe-Grillet “cineasta”, un Robbe-Grillet “fantástico”, un Robbe-Grillet “impostor”, un Robbe-Grillet “pornógrafo”, un Robbe-Grillet “lúdico”, un Robbe-Grillet “terrorista”, un Robbe-Grillet “anarco-liberal”, un Robbe-Grillet “moralista”, etc. Sin embargo, siguiendo de cerca lo postulado por Morrisette, pero yendo más allá de la letra de su texto, la “X” podría funcionar por el contrario no solo como una advertencia de los riesgos de apresurarse a identificar los textos, pasando por el alto precisamente el *ethos* móvil, contradictorio e indócil de una obra reacia a su inmovilización institucional, sino a su vez la necesidad metodológica de hacer de ese interrogante una herramienta conceptual para pensar el carácter indeterminado de la obra y –para decirlo en los términos de Blanchot– dar cuenta de su continuo des-obramiento³². La cuestión planteada lúdicamente por Morrisette se nos vuelve por lo tanto apremiante, ya que lejos de apuntar a dilucidar la aparente “verdad” oculta y antes ignorada sobre una serie de textos, nos obliga sobre todo a reflexionar críticamente acerca del constante movimiento de la obra, no porque se haga un elogio abstracto de las rupturas o un supuesto eclecticismo, sino porque el misterio de Robbe-Grillet emerge cuando uno advierte lo que se juega de pronto en cada una de sus transformaciones.

³¹ M, Rybalka, “Alain Robbe-Grillet: At Play With Criticism” en L, Oppenheim (ed), *Three Decades of the French New Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1986.

³² M, Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992 [1952], p17.

En este sentido, Robbe-Grillet ha denunciado con insistencia, en sus ensayos y en sus intervenciones en coloquios, los peligros de la “recuperación” ejercida por los críticos, el modo en el que estos parecen fijar justamente aquello que está en movimiento en los textos, imponiéndoles externamente una serie de conceptos que permitan reducir su quantum de rareza, clarificando lo desconocido a una serie de preceptos ya conocidos de antemano, en lugar de experimentar aquello que por el contrario en estos resiste a su codificación. De allí que el francés manifieste su rechazo abierto hacia los grandes sistemas interpretativos como el marxismo o el freudismo, en tanto son el ejemplo perfecto de cómo un método crítico puede someter la singularidad irreductible de los fenómenos a esquemas generales y abstractos que vienen a confirmar un determinado “relato maestro” que los antecede³³. Es por ello que simultáneamente Robbe-Grillet no deja de abogar, cada vez que puede, por un discurso crítico que adopte el punto de vista de la obra, esto es, que dialogue con ella, corresponda con sus maneras, respete sus ritmos, participe de sus movimientos internos, de cuenta activamente de sus ambigüedades³⁴. No es casual por lo tanto que la tentativa militante de Robbe-Grillet por producir un saber inmanente o intratextual haya sido contemporáneo a las búsquedas estructuralistas, a los intentos de justificar/legitimar científicamente los estudios literarios como disciplina y postular a partir de los propios textos una serie de métodos, saberes, procedimientos o categorías específicas³⁵. En definitiva, es la propia literatura –a la usanza de los románticos, pero radicalizando lo que en aquellos se daba todavía de forma a-metódica– la que debe extraer su comentario y exégesis de sí misma, la que debe producir un saber formal que nada deba a criterios extratextuales o ciencias limítrofes que utilicen a la obra como mero insumo intercambiable para el conocimiento³⁶.

³³ F, Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989 [1981], p24.

³⁴ A, Robbe-Grillet en J, Ricardou; F, Van Rossum-Guyon (ed.) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux, op. cit.*, p66.

³⁵ No es casual tampoco que teóricos y críticos de la época (Eco, Genette, Ricardou o Dällenbach, por mencionar algunos) hayan utilizado sus novelas como verdaderos modelos para comenzar a pensar los problemas macroestructurales de la literatura, en tanto estas eran ricas en procedimientos e invenciones (repeticiones, elipsis, heterocronías, mise en abyme, variaciones del punto de vista). U, Eco, *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta, 1992 [1962]; G, Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989 [1962]; J, Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967; L, Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991 [1977].

³⁶ Es lo que por ejemplo Robbe-Grillet le reprocha a Goldmann: “Un jour, il m’a dit, à propos de *La jalousie* : « c’est la réification ». Alors, il m’a semblé que c’est n’était pas la peine d’écrire le roman, car les thèses de Lukàcs à ces propos sont beaucoup plus claires que celles de *La jalousie*” [“Un día, él me dijo a propósito de *La jalousie*: ‘Es la cosificación’. Es así que me pareció entonces que no tenía sentido escribir la novela, porque las tesis de Lukàcs sobre este tema son mucho más claras que las de *La jalousie*”]. A, Robbe-Grillet en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux, op. cit.*, p179.

En la búsqueda de una literatura nueva, una forma nueva para un mundo y un hombre nuevo, Robbe-Grillet no hace sino postular por lo tanto otros modos específicos de entablar relaciones con ella. Si bien uno puede leer, explícita o implícitamente, en los ensayos de Robbe-Grillet los modos de lectura que este alienta y aquellos que rechaza, no hay nada más cómico/productivo que leer los famosos coloquios de Cerisy prestando especial atención a los comentarios que éste realiza posteriormente a cada ponencia dedicada a comentar algún aspecto de su obra (o de algunos de los otros *nouveaux romanciers*), ya que allí la discusión adopta un tono visceral y a su vez imperativo. En este sentido, desde el exacto momento en el que, por ejemplo, los sociólogos toman la palabra uno ya puede imaginar, sentir o prácticamente oír el tono sardónico con el que Robbe-Grillet va a despacharlos, señalándoles las limitaciones teóricas de sus lecturas, mofándose del desprecio que muestran por los aspectos formales de sus libros y, en el límite, dejando en evidencia la indiferencia que estos parecen tener hacia el arte en general. No obstante, las intervenciones de este, lejos de meramente hacerse uno con el tono de la época, parecen siempre señalar la divergencia o la discordia con aquellos con los que supuestamente comulga: si bien es francamente predecible que Robbe-Grillet rechace una lectura que busque en sus novelas la comprobación de un fenómeno social externo, no lo es tanto que comience a dudar, como ocurre a mitad de los años setenta, acerca de la pertinencia, efectividad y alcance del análisis estructural que antes había defendido y promovido con entusiasmo:

Pour moi, c'est plutôt comme si l'on n'avait jamais rien dit. Evidemment je préfère lire les analyses structurales contemporaine plutôt que les élucubrations psychologiques, ou caractérologiques, des époques passées, mais cela reste pour moi comme un discours dont on ne pourrait pas se passer mais qui ne serait jamais qu'une espèce de parallèle au texte. Tout se passe comme si personne n'avait jamais encore parlé du texte lui-même, et que, peut-être, quelqu'un va le faire un jour³⁷

³⁷ “Para mí, es más bien como si nunca se hubiera dicho nada. Evidentemente, prefiero leer los análisis estructurales contemporáneos antes que las elucidaciones psicológicas o caracterológicas de épocas pasadas, siguen siendo para mí un discurso del que se podría prescindir pero que nunca sería más que una especie de paralelo al texto. Es como si nadie hubiera hablado del texto en sí, y alguien, quizás, lo fuera hacer algún día”. A, Robbe-Grillet, en J, Ricardou (ed.) *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma*, París, UGE, 1976, p56.

A pesar de la influencia decisiva que habían tenido las teorías estructurales de Ricardou para la construcción de una teoría común del *nouveau roman* y de funcionar inclusive como inspiración para la propia invención de procedimientos novelescos, en el coloquio de 1976 Robbe-Grillet señala una divergencia, sutil pero fundamental, en torno a los modos de leer, que terminaría por alejarlo de aquel que había sido su hermeneuta oficial por más de una década. La idea de que el texto crítico opera como un discurso paralelo que no alcanza a tocar o decir nada significativo sobre el texto literario era una crítica feroz (a pesar de los varios intentos por morigerar esa impresión) que anunciaba el fracaso del proyecto teórico estructuralista. El rechazo a la reducción de la experiencia literaria a una mera combinatoria formal-lingüística daba la pauta de que inclusive aquella lectura que se pretendía inmanente podía volverse tan extranjera al texto como aquella que postulaba de entrada su exterioridad. Ambas se convertían, irónicamente, en el meta-lenguaje que tanto pretendían edificar: desdoblándose, no hablaban realmente el lenguaje de la novela. El descontento de Robbe-Grillet parecía entonces ir más allá: a pesar del interés que sentía por el trabajo conceptual, por el devenir sistemático de la crítica literaria, el entusiasmo que expresaba frente a casi toda teoría científica nueva que se le cruzara por el camino (podía ir de la lingüística a la termodinámica, pasando por la teoría de la información a la fenomenología, siempre para precisar una particularidad de una novela o film, propio o ajeno) y su voluntad narcisista-juguetona-colonizadora que le permitía no solo seguir con atención todo lo que se decía sobre él, sino interiorizar teóricamente todas las críticas a sus propias obras que le parecían productivas (no solo incorporaba y manipulaba las lecturas ajenas que le agradaban como si fueran propias, sino que inclusive las negativas o las que consideraba erróneas eran retenidas como anécdotas que ilustraban una idea en un ensayo o entrevista posterior³⁸), reconocía que finalmente estas no tenían para él ningún valor de verdad particular, sino que eran meros acercamientos provisionales destinados a poner en movimiento el texto, señalar caminos a seguir o abandonar y luego ser reemplazadas cuando su función proteica se haya agotado. Pero por eso mismo el lenguaje articulado, tal como es utilizada por la crítica con aires positivistas, no deja de ser para Robbe-Grillet sino un sucedáneo de la ideología o la

³⁸ Rybalka ha analizado algunos de esos procedimientos de apropiación, resignificación y tergiversación a los que Robbe-Grillet somete a la crítica. M. Rybalka, "At play with criticism", *op. cit.*, p 41.

racionalidad dominante, ya que no parece tener otra función que terminar por abstraer, unificar, inmovilizar –a los fines de la comprensión tranquilizadora– lo que en la narración se presenta como un movimiento incesante de multiplicidades perturbadoras³⁹. Es por ello que, a pesar de estar advertido de estos peligros e intentar por todos los medios evitarlos, cuando daba clases de literatura en las universidades norteamericanas este encontraba el mismo fondo de insatisfacción:

J'ai commencé ces cours de littérature (...) par lire, comme ça, deux o trois page du roman a voix haut (...) Puis, comme tout bon analyste, j'ai fourni des lectures, c'est-à-dire non plus la lecture des mots, mais un parcours a l'intérieur du texte, puis un second, puis un troisième... du sens en somme, thématique, structural, etc. Un sens s'effaçait a chaque fois devant un autre qui venait ensuite. Ainsi j'avais la sensation de faire peu à peu progresser les étudiants qui m'écoutaient et, au bout du compte, ayant tout remis sur le métier, j'ai fini par relire le texte une dernière fois, purement et simplement, comme si tout enseignement théorique à partir du texte ne pouvait se trouver que dans le texte même, et jamais en dehors par une autre formulation qui aurait expliqué, sinon remplacé le texte⁴⁰

Entre la novela y el comentario se abre de pronto un abismo, una incompatibilidad total entre discursos, como si en el extremo ninguna explicación pudiera restituir el encanto inicial de la lectura, sino que dejara constantemente en evidencia su insuficiencia frente al texto. Coqueteando con el antiintelectualismo, Robbe-Grillet podía llegar incluso a sostener que "Quand je tombe sur un texte qui me parle directement, avec lequel j'entretiens des rapports

³⁹ A, Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1984, p41.

⁴⁰ "Comencé estos cursos de literatura (...) leyendo dos o tres páginas de una novela en voz alta (...) Luego, como todo buen analista, aporté lecturas, esto es, ya no la lectura de las palabras, sino un recorrido dentro del texto, luego una segunda, luego una tercera... del sentido en suma, temático, estructural, etc. Un sentido se desvanecía cada vez frente a otro que venía después. Así tuve la sensación de que poco a poco iba haciendo progresar a los alumnos que me escuchaban y, al final de cuenta, habiendo puesto todo en la clase, acabé releendo el texto por última vez, pura y simplemente, como si cualquier enseñanza teórica del texto no se encontrara sino en el texto mismo, y nunca por otra formulación que hubiera explicado, si no sustituido el texto". A, Robbe-Grillet en *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma, op. cit.*, p56.

sensuels, j'ai souvent, en effet, moins envie d'analyser que d'apprendre par cœur"⁴¹. Nos enfrentamos así al demonio de la tautología: o queriendo respetar la inmanencia del texto el crítico académico termina por repetirlo con herramientas que no hacen sino liquidar su *excedente retórico*, o queriendo retener su relación afectiva el lector ingenuo termina por hacer abstracción del significado contentándose con meramente repetirlo para sí mismo. La pregunta pareciera ser entonces cómo hacer para mantener, extender e intensificar las relaciones sensuales que tenemos con los textos que nos apasionan. Es precisamente lo que Robbe-Grillet reprochaba a Morrisette: en el libro del norteamericano dedicado a su obra temprana este reconstruía con paciencia los sentidos, develaba las estructuras, indicaba arquetipos, señalaba continuidades culturales y aportaba “claves” para la comprensión; volvía –en suma– sus textos algo perfectamente legible y en sintonía con el mundo de los valores. Bajo su trabajo preciso y competente el enigma de la obra era aquello que había que resolver, no algo en lo que había que *perderse* gozosamente. Es por eso que, a pesar de reconocer sus virtudes, Robbe-Grillet admitía que el valor diferencial de los ensayos de Barthes o Blanchot radicaba, menos en la precisión o la profundidad de los análisis, que en el hecho de que estos hacían jugar la subjetividad y la invención en el dialogo con la obra⁴². En su intento de intervenir lo menos posible en el objeto que observaba, Morrisette por el contrario no entraba en comunicación con el texto, no permitía en definitiva que la tan mentada estructura *lo afectara*. La relación de la literatura y la crítica depende de esa posibilidad de afectar y ser afectado.

Je suis contente qu'Ollier ait parlé du contact sensible, sensuel même, avec la phrase ; c'est une chose dont on n'a plus tout parlé ici, parce qu'elle encore plus difficile à analyser que les structures du récit ; mais c'est vrai qu'il y'a une matérialité, une chair du texte qui cause une impression quasi physique des premières lectures de quelques lignes d'un écrivain. Il est gênant de le dire en un colloque de spécialistes en

⁴¹ "Cuando me encuentro con un texto que me habla directamente, con el que mantengo relaciones sensuales, a menudo tengo menos ganas de analizarlo que de aprenderlo de memoria". A, Robbe-Grillet en *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma, op. cit.*, p55.

⁴² A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p183.

composition : quelquefois, ont est plus renseigné en lisant une phrase, sans comprendre ni son fonctionnement ni rien du même ordre, simplement par cette matière du texte⁴³

A contramano de un tipo de lectura ascética, formalista o científica que supuestamente aquel habría alentado a realizar a propósito de sus propios textos, Robbe-Grillet propone así reintroducir abiertamente la idea de experiencia sensible y sensual con las obras de arte. Toda una retórica del *instante* –para decirlo con Bohrer– parece edificarse a partir de sí: un tipo de aparición que pone en tensión, por la repentinidad y fuerza de su presencia, los antiguos preceptos cognitivos, éticos y políticos a los que se suele subsumir lo estético⁴⁴. No obstante, si bien todo el trabajo de la crítica literaria desde esta perspectiva no es más que el deseo desmesurado e irracional de decir aquella fascinación súbita, buscando intensificar el propio placer en la lectura, por otro lado, no podemos dejar de reconocer que leer –como afirma Suleiman– “is never gratuitous, never self-sufficient, never innocent”⁴⁵. Es decir, si por un lado, habría que tomar las indicaciones de Robbe-Grillet en un sentido programático, apropiándonos de ellas para redirigirlas hacia su obra, porque allí se cifra un modo de leer que puede enriquecer, no solo elementos desatendidos de sus textos, sino a su vez la experiencia estética en general, en tanto nos permite apreciar de otra forma los aspectos formales, retóricos y técnicos de las obras, analizando cómo estos conducen a provocar este o aquel efecto sensible, redimiendo así nuestra experiencia de la violencia que la crítica positivista le infringe en nombre de valores extra-artísticos; por otro lado, este paradigma de lectura no deja de volverse ciertamente problemático, sobre todo porque implica en parte suspender, poner en un segundo plano e inclusive invisibilizar parcialmente el contenido presente en los textos. Sin embargo, esta renuencia deliberada a la interpretación de los

⁴³ “Me alegro de que Ollier haya hablado de contacto sensible, incluso sensual, con la frase; es algo de lo que no se ha hablado aquí, porque es aún más difícil de analizar que las estructuras de la narración; pero es cierto que hay una materialidad, una carne del texto que provoca una impresión casi física desde las primeras lecturas de algunas líneas de un escritor. Es vergonzoso decirlo en una conferencia de especialistas en composición: a veces, nos informamos más leyendo una frase, sin comprender su funcionamiento ni nada del mismo orden, simplemente por esta materialidad del texto”. A, Robbe-Grillet en J, Ricardou; F, Van Rossum-Guyon (ed.) *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui. 2. Pratiques*, Paris, UGE, 1972, p283.

⁴⁴ KH, Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Nueva York, Columbia University Press, 1994 [1981], pVII-XI.

⁴⁵ “Nunca es gratuito, nunca autosuficiente, nunca inocente”. SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge-Londres, Harvard University Pres, 1990, pXVI.

materiales sociohistóricos –que Robbe-Grillet en parte alienta– necesita precisamente por eso ella misma ser interpretada.

En este sentido, a partir de la década del sesenta la obra de Robbe-Grillet comienza a incluir progresivamente un contenido sexual y violento que parece poner en cuestión la aparente abstracción de las estructuras, el juego lúdico del significante y la autonomía de lo estético. Ya sea porque sus películas profundizan un sadoerotismo latente, sublimado, silenciado en las primeras novelas o porque el cine mismo como dispositivo permite darle otra visibilidad a esos mismos motivos, es recién a partir de *L'Année dernière à Marienbad* cuando la crítica se aleja progresivamente del formalismo de antaño y comienza a adentrarse en aquello que bajo el método estructuralista era desatendido o reducido a mero material intercambiable. Si la crítica literaria feminista se vuelve, a partir de cierto punto, las más lúcida a la hora de pensar a Robbe-Grillet es porque las herramientas conceptuales de esta se convierten en el medio ideal para analizar el funcionamiento malicioso de la obra, problematizar la ideología turbia de sus materiales, desentrañar las formas ambiguas con las que los contenidos son presentados, interrogando de este modo un tipo de lectura que este se habría inventado a su medida para fines que nada tendrían que ver con la intensificación del placer del lector o la desconstrucción de los mitos culturales (tal como él mismo parece declararlo en sus textos). Si bien este punto de vista ético-político que el feminismo aporta no deja de ser externo a la obra y contradice los principios inmanentes antes defendidos, su inclusión se justifica porque revela toda una dimensión que la crítica formalista francesa no solo menospreció en la interpretación de los textos, sino que protegió involuntariamente con su silencio, postulando consciente o inconscientemente un tipo de praxis derivada de aquellas conclusiones esteticistas. Sin embargo, la paradoja es que la crítica social cumple aquí no solo un rol hermenéuticamente esclarecedor, sino que viene –con su señalamiento crítico– a intensificar y enrarecer, contra sus propias intenciones, una experiencia estética que parecía correr el riesgo de plegarse narcisistamente sobre sí misma, volviendo a partir de ella extrañamente tangible toda una dimensión subjetiva, irracional, onírica, peligrosa y asocial presente en los propios textos. Así planteado, al producirse un cambio de nivel en el análisis, al pasar de la mera inmediatez del disfrute sensible a una dimensión distanciada que contempla el carácter

histórico-político de este, el otrora placer en torno a las superficies textuales reivindicado por Robbe-Grillet parece de pronto utilizarse al servicio de encubrir otra experiencia más inquietante y contradictoria que aquella que parecía manifestarse en primer lugar. No obstante, esta segunda experiencia, lejos de ser un mero residuo inconsciente de aquel, se presenta de manera siempre sugerida o camuflada en los textos, como si estuviera, en algún punto, programada por el texto mismo, esperando a ser descubierta por el lector atento. Es por ello que, a partir de algunos de los conflictos hasta aquí planteados, la presente investigación propone analizar la obra literaria y cinematográfica de Robbe-Grillet considerando la tensión irresuelta de aquellos modos antagónicos de leer, teniendo en cuenta precisamente la forma en la que ambos se iluminan y desconocen respectivamente.

Bajo el signo del Mal

Es por ello que su obra se va a caracterizar por el quiasmo (o el doble movimiento) de dos procedimientos en apariencia incompatibles: la utilización de técnicas que tienden por un lado hacia la abstracción, la reflexividad de la forma y la crítica de los estereotipos culturales, y por otro lado, una intensa emoción estética que no solo envuelven libidinalmente al lector/espectador, sino que lo involucran, a razón de las imágenes sensuales y sádicas que pueblan sus relatos, en una incierta y ambigua posición moral como consecuencia de ello. En este sentido es que afirmamos –y he ahí la hipótesis que guiará nuestro trabajo– que el Mal es un elemento constitutivo de toda la obra de Robbe-Grillet, pero que dicha problemática aparece en sus narraciones no solo como una cuestión temática o anecdótica al interior de los propios textos, sino sobre todo como un tipo específico de violencia formal, en tanto supone una relación de tensión con la realidad extra-estética, ya que su forma específica de presentación genera un shock inédito que tiende a desrealizar estéticamente el mundo, negando parcialmente los conceptos que modelan nuestra razón, o al menos relativizándolos de forma subrepticia, protegiéndolos y volviéndolos –en el límite– extrañamente aceptables. Es decir, si bien sus textos parecen poner entre paréntesis toda moral foránea utilizada para valorar los textos, sumergiéndonos de pronto en una experiencia extra-moral, a su vez en su interior introduce una dimensión ética que problematiza el contenido de las propias imágenes. La experiencia de la obra será, por lo tanto, el resultado de tal confrontación, el modo en el

que propio texto intensifica, neutraliza, negocia, reprime o camufla una serie de afectos intensos en los que el sujeto cree percibir algo cierto y verdadero, aunque a la vez estos parecen ir angustiosamente en sentido contrario a fines supuestamente emancipatorios.

El concepto de Mal aquí utilizado busca dar cuenta por lo tanto del modo singular de funcionamiento de los textos de Robbe-Grillet, sin embargo, este concepto querría señalar simultáneamente un elemento que pareciera ser inherente al propio despliegue de lo estético. No una serie de atributos o sustancias identificables en la materia significativa de las obras, sino un movimiento, un *acontecer* del propio texto como efecto de su propio exceso retórico. En este sentido, el concepto debe ser pensando dialécticamente a partir del modo en el que desde la razón pragmática, económica, científica, filosófica y política suele juzgarse a toda aquella experiencia en la que parecen negarse las categorías de “praxis”, “ética”, “utilidad” “verdad” o “realidad objetiva”. Específicamente en el terreno de lo estético, desde Sade a las vanguardias, pasando por el romanticismo de Jena, el Mal pareciera designar a la moral individual radicalizada que se independiza de los deberes de la vida ciudadana y se entrega a la improductividad, la embriaguez o la perversión. Si toda búsqueda extrema lleva por lo tanto la mácula de lo “maldito” es porque justamente en ella la consciencia es confrontada con algo heterogéneo o desconocido que la lleva a relativizar –por la intensidad y el temblor que la domina, por la verdad sensible que se le ha revelado– la primacía de la moral extra-artística con la que nos conducimos responsablemente en sociedad. Planteado en estos términos, una interpretación consecuente de lo estético pareciera tener una función corrosiva que va más allá de las posiciones conscientes de sus autores y que podría amenazar –como reza la famosa consigna benjaminiana– nuestros modos de pensar y hacer política. Aun así, tal lectura corre el riesgo de desentenderse de las resistencias éticas que acontecen, determinan y constituyen a pesar de todo la experiencia estética. En este punto la tesis busca como objetivo general –mediado por el propio trabajo analítico del corpus de Robbe-Grillet, por los asuntos específicos que en él se presentan, por aquello que este invita a reflexionar, asumiendo no obstante los límites que todo caso particular le impone a su posible generalización y extrapolación– problematizar las categorías mismas de estética y ética,

autonomía y heteronomía, señalando precisamente aquellos momentos en los que estos parecen disolverse mutuamente de forma peligrosa.

Sin embargo, y a pesar de lo que podría colegirse de lo mencionado, la idea de Mal no es un concepto exterior que usamos aquí por comodidad o conveniencia teórica para interrogar la obra de Robbe-Grillet (del cual se podría derivar un nuevo Robbe-Grillet, uno “maldito”). Precisamente este parece ponernos sobre aviso acerca del carácter sospechoso de aquellas estructuras estereotipadas propias del trabajo académico que consisten básicamente en unir (o contrastar) dos tópicos heterogéneos a razón precisamente de su mero carácter de tema⁴⁶, método finalmente más propio de un trabajo de sociología que de uno de literatura, ya que el procedimiento comparativo parece reducir o disolver la retoricidad inherente a esta⁴⁷. Pero no solo eso, sino que inclusive dicho *ethos* crítico –en el que podemos reconocer fácilmente a las formas hegemónicas de los estudios culturales– termina por inclusive

⁴⁶ En “El ensayo y su tema” Aira llevó la conjunción copulativa al límite: “Quiero hablar de la elección de tema del ensayo a partir de una estrategia particular, no difícil de detectar porque suele quedar declarada en el título: me refiero a los dos términos conjugados, A y B: ‘La muralla y los libros’, ‘Las palabras y las cosas’, ‘La sociedad abierta y sus enemigos’. Es un formato muy común, y sospecho que no hay otro, aunque se lo disimule. En los años setenta era casi obligatorio, tanto que con algunos amigos habíamos pensado en ofrecerle a las usinas editoriales de ensayo un procedimiento simple para producir títulos. Consistía de una grilla hecha a partir de dos líneas en ángulo recto, sobre las que se escribían dos veces, en la vertical y en la horizontal, la misma serie de términos, extraídos del fondo común de interés de época; digamos: Liberación, Colonialismo, Clase Obrera, Peronismo, Imperialismo, Inconsciente, Psicoanálisis, Estructuralismo, Sexo, etc”. C. Aira, “El ensayo y su tema”, *Evasión y otros ensayos*, Buenos Aires, Random House, 2017 [2001], p114.

⁴⁷ El siguiente chiste de Robbe-Grillet sintetiza a la perfección las deficiencias de aquel método crítico: “G.B.: I have a question here that comes back again to the question of homosexuality. I don’t think that’s a topic which really interest you very much, is it? A.R-G.: Not particularly. G.B.: Exactly what do you think of a subject like “Homosexuality and literature”? Do you think it’s a valid topic? A.R-G.: Not in a course on literature. I would be a valid topic in sociology, it would be a very valid topic for sexology (...) Thematic criticism isn’t very interesting in any case. It wouldn’t be any more interesting to me than ‘Africa and literature’ or ‘Agronomy and literature’ (...) You know the famous Jewish joke about the conference of elephants? There was a big international conference on elephants. So each country sent an specialist: the Frenchman’s specialty was feeding elephants, the German’s was elephant sexuality, the American’s was the elephant’s family life, and there was an Israeli who came with his paper on ‘Elephants and the Jewish Questions” [G.B.: Tengo una pregunta que vuelve a la cuestión de la homosexualidad. No creo que sea un tema que le interese mucho, ¿verdad? A.R-G.: No particularmente. G.B.: ¿Qué opina exactamente de un tema como “Homosexualidad y literatura”? ¿Cree que es un tema válido? A.R-G.: No en un curso de literatura. Sería un tema válido en sociología, sería un tema muy válido para la sexología (...) La crítica temática no es muy interesante en ningún caso. No sería más interesante para mí que “África y la literatura” o “Agronomía y la literatura” (...) ¿Conoces el famoso chiste judío sobre la conferencia de los elefantes? Hay una gran conferencia internacional sobre los elefantes. Así que cada país envía un especialista: la especialidad del francés es la alimentación de los elefantes, la del alemán la sexualidad de los elefantes, la del americano la vida familiar de los elefantes, y luego un israelí que viene con su ponencia sobre ‘Los elefantes y la cuestión judía’]. A. Robbe-Grillet, “What interest me is eroticism. An interview by Germaine Bree” en G. Stambolian, E. Marks (ed.), *Homosexualities and French Literature*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1990, pp98-99.

establecer jerarquías, por poner al término extra-artístico por encima: la literatura se vuelve un instrumento, un objeto útil, puesto al servicio del término foráneo. La literatura se legitima así culturalmente, pero lo hace a precio de sacrificarse en tanto experiencia específica. El propósito de este trabajo es precisamente el opuesto: no se trata de meramente acercar un término a otro a los fines de ver sus efectos —a la usanza del científico que dispone fríamente dos elementos y se aleja a un lugar seguro para ver los resultados de su experimento— sino que postulamos que el Mal es inherente a la obra, esto es, que aparece tramado en los propios procedimientos, en los temas elegidos y en el tipo de efecto estético que Robbe-Grillet busca.

Si bien “mal” no es un término que aquel blasona o utiliza especialmente, creemos leerlo no obstante en el modo irónico en que dispone sus textos a la manera de *trampas*: una maquinaria compleja que seduce al lector/espectador para decepcionarlo después, que lo predispone a tener un rol activo en el funcionamiento estructural a la vez que limita perversamente todos sus movimientos, una transparencia que se revela de pronto como un señuelo para que múltiples lectores (señuelos marxistas, señuelos freudianos, señuelos feministas e incluso señuelos vanguardistas) entren en su juego fraudulento y manipulador; en suma: juguetes o artificios viles dispuestos deliberadamente a los fines del engaño⁴⁸. En este sentido, Robbe-Grillet construye aquello que Dejean denomina (a partir de sus lecturas del siglo XVII y XVIII francés) «fortificaciones literarias»: estrategias formales autodefensivas que los textos realizan con el objetivo de resguardar un material que podría ser impugnado en la lectura si se presentara explícitamente, estableciendo así sus propios protocolos de recepción a los fines de redirigir (o desviar) al lector hacia el desconcierto⁴⁹. La indecibilidad y el malentendido hermenéutico deviene por lo tanto aquí sistemático: procedimiento que se levanta ante la obra para proteger un secreto, pero que sirve a su vez para hacerlo circular ladinamente en la consciencia del lector de modo tal de volverlo psíquica y socialmente aceptable. De este modo el equívoco que el texto robbegrilleteano alimenta, no siempre de forma involuntaria como suele atribuírsele, sino la mayoría de las veces gozosa y maliciosamente (ofreciendo afirmaciones contradictorias, pistas falsas, guiños de aquiescencia, resignificaciones violentas o mediaciones infinitas que impiden establecer una cierta objetividad de los hechos)

⁴⁸ A, Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1984, p41.

⁴⁹ J, Dejean, *Literary Fortifications*, California, Princeton Legacy Library, 2016 [1984], p6.

compromete toda una serie de problemas en torno a la experiencia de aquellas imágenes. Es por esta razón que leemos de forma metódica –en paralelo al corpus ficcional del autor– los textos ensayísticos, las intervenciones en coloquios, las entrevistas y las afirmaciones autobiográficas de Robbe-Grillet: no porque veamos en ellas la herramienta privilegiada para iluminar la supuesta verdad oculta de la obra, sino inversamente porque allí este introduce una argumentación que no hace sino sabotear y condicionar nuestra relación con aquella, redireccionando la lectura de los relatos a los fines de focalizar la atención hacia ciertas zonas del texto y oscurecer deliberadamente otras. La experiencia de la obra se vuelve así indisociable de los discursos epitextuales que rodean a las propias ficciones⁵⁰.

El hecho de que la crítica en torno a Robbe-Grillet haya erigido inicialmente sus comentarios críticos, tal como bien lo percibió Anzieu, en función del “primer sentimiento experimentado, el de la monotonía del relato, de la desinvestidura de la realidad, de la intrascendencia de los acontecimientos”⁵¹ o que el punto de vista marxista-feminista tras reconocer el material problemático se haya desentendido luego de los problemas estéticos de la obra impugnándola en términos morales, vuelve necesario revisar por lo tanto varios de los presupuestos con los cuales su obra fue históricamente leída, a los fines de proponer nuevos modos de lectura que restituyan la dialéctica inmanente de esta, es decir, su particular configuración de razón y mimesis, construcción y expresión⁵². Sin embargo, tales confusiones, que tanto la crítica formalista como la temática contribuyeron de diferente manera a construir, no es para nada infundada: cada uno de los momentos está contenido como un elemento más de la obra. En este sentido, las tesis canónicas sobre el “objetivismo” esgrimidas por Barthes o Ricardou, describen con precisión la escritura de Robbe-Grillet, pero dicha lectura corre el riesgo de ignorar el doblez que está operando secretamente en ella, de totalizar lo que no deja de ser una interpretación regionalizada. Introducirse en la obra de Robbe-Grillet desde el punto de vista de la experiencia no implica sin embargo zambullirse en el contenido, desentendiéndose

⁵⁰ “Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado (...) En cualquier lugar fuera del libro; por ejemplo en diarios y revistas, emisiones de radio y televisión, conferencias y coloquios, todas producciones públicas eventualmente conservadas en registros o compilaciones impresas: entrevistas y conversaciones”. G. Genette, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001 [1987], pp295.

⁵¹ D, Anzieu, “El discurso del obsesivo en las novelas de Robbe-Grillet”, *El cuerpo de la obra*, México DF, Siglo XXI, 1993 [1981], p287.

⁵² TW, Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2011 [1970], p66.

de las estructuras móviles, los procedimientos vanguardistas y las técnicas impersonales descritas por los primeros, ni mucho menos impugnar el contenido de las imágenes sádicas reduciéndolas en nombre de una ideología externa al propio texto como hacen los segundos, sino pensar a ambos en términos de los *efectos* que la forma ocasiona en la sensibilidad. Lejos entonces de la univocidad que el crítico estructural les atribuye o hipostasia sin más, los procedimientos enredan al lector en una serie de estados contradictorios que lo inclinan a dudar de aquello que se le presenta superficialmente. Pero por eso mismo, las imágenes sensuales y violentas no pueden ser pensadas al margen de la forma sofisticada elegida, en tanto esta problematiza, distancia, media, o mejor, transforma radicalmente a aquellas. De allí que sostengamos que sus textos realizan un movimiento recurrente: afirman el sentido, el referente, la racionalidad del mundo, pero lo hacen para luego inquietar inadvertidamente las bases de lo que se pretendía inmutable o natural. La estética de la transgresión de sus textos parece por lo tanto querer liberar el comportamiento, hacer consciente los contenidos reprimidos, ir más allá de los imperativos de la sociedad. Una extraña política libidinal se escribe en filigrana a lo largo de toda la obra.

Equidistante por lo tanto de la tradición del escritor maldito decimonónico que hace jugar los aspectos paratextuales subversivos a favor de un tipo de efecto sobre la obra o del racional escritor altomodernista que expone un contenido transgresor al interior del texto pero lo hace diluyendo todo rastro de su enunciación en él, el *ethos* del Mal aquí planteado parece ir y venir de uno al otro, en tanto son los propios discursos sobre la impersonalidad, la textualidad, la autonomía, las superficies o la renuencia a la interpretación los que contribuyen a que los materiales causen un efecto mimético más inquietante en el lector. Es esta especial configuración la que permite explicar por lo tanto una dimensión teórica que había sido ignorada, subordinada o desconectada del resto de la obra de Robbe-Grillet. Nuestra hipótesis afirma que precisamente los procedimientos modernistas, con su multiplicación de mediaciones (el recommienzo permanente de la anécdota, las metamorfosis de las identidades, las puestas en abismos que se pliegan barrocamemente, la repetición incesante de motivos temáticos, las inmovilizaciones que detienen la acción y las incoherencias espacio-temporales), afectan los modos en los que nos relacionamos con las imágenes sadoeróticas cada vez más recurrentes, precisamente porque a causa de aquella

distancia formal estas son recubiertas de un halo de abstracción, ascetismo y frialdad que no obstante entra en tensión con la sensualidad y la violencia explícita percibida. Pero, como ya afirmamos anteriormente, la figura idiosincrática de Robbe-Grillet señala una paradoja suplementaria, propia de nuestra época, que enrarece nuestra aproximación al texto: lejos del mito romántico del escritor como una bestia afásica y distraída, inconsciente de los procesos constructivos que hacen a su obra y reacio a todos los discursos teórico-críticos sobre sí, Robbe-Grillet se presenta, por el contrario, como la quintaescencia del escritor moderno preocupado por problemas teóricos sobre la escritura, al punto de interesarse no solo por los discursos de otros sobre sí, sino ejerciendo activamente el ensayismo, siendo capaz de elaborar tradiciones, conceptos e interpretaciones que hacen mover el campo intelectual. Sin embargo, a medida que crece la teorización, crece el peligro de la autoexplicación: propone hipótesis de sus textos, rechaza las que no se ajustan a las suyas, escribe sobre otros autores pero de modo tal que parece hablar siempre directamente sobre sí mismo, resignifica toda su obra retrospectivamente a través de jugadas tramposas para acomodarlas a nuevos paradigmas; pero por eso mismo, por multiplicar y variar las hipótesis indefinidamente, las intervenciones críticas de Robbe-Grillet se vuelven finalmente verdaderas performances que no parecieran tener otro fin que el de sembrar la confusión y el malestar, oscureciendo la ya de por sí oscura materialidad de su obra.

En este sentido, siguiendo a Jameson, es que entramos a aquellos problemas formales través del método del “metacomentario”: ya no un mero trabajo analítico con los enunciados del texto a los fines de develar sus significados ocultos, sino a su vez un “comentario sobre las condiciones de existencia misma de los problemas”⁵³; ya que los textos de Robbe-Grillet, lejos de ser meros enunciados literales, superficiales o transparentes dispuestos a la recepción, se nos presentan como verdaderos campos minados en los que se vuelve imposible transitar sin chocarse con zonas lúcidamente delimitadas o deliberadamente oscurecidas, llenas de trampas o atajos, ingeniosas invenciones o cínicas tácticas imperiales. La objetividad de la letra se confunde por lo tanto con una estratificación de capas y capas de interpretaciones, de significaciones fluctuantes a través del tiempo que definen, no solo la potencia de ciertos actos hermenéuticos que dejan huellas en su cuerpo, sino a su vez marcas

⁵³ F, Jameson, “Metacomentario”, *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, [2008], p21.

que revelan la tradición a la que quieren impugnar, las conflictivas disputas institucionales en las que se inscriben, la realidad social de la que son signo polémico y los conflictos políticos a los que buscan, no siempre de modo voluntario, dar respuestas imaginarias. Si interesa a pesar de todo recorrer tal encrucijada, es para desandar algunos de sus equívocos, analizar cómo condujeron a que una determinada lectura terminara por hipostasiarse hacia toda la obra y no obstante leer allí las posibilidades de entredecir una vía alternativa que permita poner en movimiento las fuerzas en disputa al interior de los propios textos.

No por nada en nuestra lectura se dan cita orgánicamente diversas teorías, métodos y niveles de análisis: de la lectura lenta y cercana en torno a las técnicas y procedimientos de las novelas o películas se pasa a la lectura veloz y distanciada que abstrae elementos puntuales de estos para conectarlos con otros fenómenos, discursos o series socio-históricas. Así planteada, la fascinación en torno a la obra riñe a cada paso con exigencias éticas que exigen ponerle fin al disfrute desinteresado, enfatizando los propios intentos del texto por impugnar o sabotear los discursos sociales que pretenden extraer de allí un saber del que todos podríamos beneficiarnos, a precio –claro– de amortiguar o domesticar la negatividad de este. De allí que el análisis de las fuerzas heterogéneas y contradictorias conviviendo *en* la obra de Robbe-Grillet es lo que posibilitará finalmente visibilizar, interrogar y resignificar –*con* y *contra* ella– las características particulares de la racionalidad estética moderna.

Topología, estructura, funcionamiento

Así como “Robbe-Grillet N° 1, 2, ..., X” de Morrisette se convirtió en un ensayo histórico porque introdujo una meta-reflexión decisiva sobre la recepción crítica de Robbe-Grillet, a su vez su importancia se mide por un aporte metodológico extraño en los estudios literarios. El modo en el que este lee, a partir de varias novelas de Robbe-Grillet, las estructuras de los textos avanzados como *problemas topológicos* es sugerente, ya que parece explicar de un modo metafórico, pero a la vez estrictamente literal, todos los fenómenos de pasajes, conectividad, compacidad, irreversibilidad entre el interior y el exterior de la ficción. La presente tesis busca, en este sentido, retener análogamente aquellas formas y la lógica misma de su movimiento: una serie de hipótesis sometidas a un número variable de

transformaciones, en el que sus respectivas apariciones, desapariciones y reapariciones en lugares distantes entre sí parecen resignificarlas a cada momento, modulando, a través de su movimiento no-lineal las obsesiones que guiaron a Robbe-Grillet. Es decir, si bien el despliegue de la argumentación busca respetar o seguir diacrónicamente los movimientos de la obra de este, no obstante el recorrido está poblado de saltos, retrocesos, resignificaciones, *retombées*, síntesis o abandonos, en el que se intenta pensar por ejemplos textos tempranos a la vista de los más recientes (y a la inversa), confrontando un conjunto de teorías que corresponden a una época con otra ajena, no para probar su coherencia o su inadecuación, la supuesta inocencia provisionales de las primeras frente a las definitivas de madurez, sino para testear los límites y potencias de cada una, ver hasta qué punto se sostienen, qué nos revelan teóricamente sus anacronismos o heterocronías según distintos cortes sincrónicos posibles. Cada capítulo plantea por lo tanto pequeños corpus de trabajo, sin embargo estos están todo el tiempo asediados por saberes y discursos que provienen de zonas diversas de la obra: el objetivismo de los cincuenta se cruza así con el subjetivismo de comienzo de los sesenta, la moderna impersonalidad con las posmodernas autobiografías, el afán de alcanzar un realismo más complejo con la artificialidad absoluta, la búsqueda del «texto sobre nada» ricardouliano con una *parole* que hace suyo los mitos sociales de la época *à la* Godard, el erotismo ascético de Bataille con una sexualidad progresivamente más explícita, el *l'art pour l'art* con el intento de pensar el *hombre nuevo*, el afán de hacer avanzar la época mediante un discurso enfático que se pretende el grado más avanzado de la teoría con intervenciones en las que se reivindica abiertamente el carácter mentiroso de su palabra. No por nada este afirma que

Je ne sais jamais si je suis Socrate ou le sophiste. Ou les deux à la fois : celui qui croit à quelque chose et essaie de le faire accoucher, et celui qui n'y croit pas vraiment, qui manipule le discours pour lui faire dire une chose et son contraire, sans gêne. C'est ce qui agace, parce que le sophiste agace. Mais Socrate agace aussi et même exaspère ; on le condamne à mort pour cette seule raison⁵⁴

⁵⁴ “Nunca sé si soy Sócrates o el sofista. O ambos: el que cree en algo y trata de hacerlo realidad, y el que realmente no cree en ello, que manipula el discurso para que diga una cosa y su contraria, sin pudor. Esto es lo que molesta, porque el sofista molesta. Pero Sócrates también molesta e incluso exaspera; es condenado a muerte solo por este motivo”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p481.

De allí que la verdad de nuestra argumentación sea menos el resultado de un trabajo peldaño a peldaño que nos ofrece como resultado un objeto pulcro y utilizable para ejercer la crítica, que algo que acontece indirectamente bajo el orden del efecto: la energía que despunta, como una iluminación, entre dos afirmaciones contradictorias, no para resolverlas, sino para mostrar lo que se juega inadvertidamente entre ellas. “La « vérité » d’un écrivain, si elle existe –dice a propósito Robbe-Grillet–, ne prouvent résider que dans l’accumulation, l’excès et le dépassement de ses nécessaires mensonges”⁵⁵. Obviamente la verdad del escritor no tiene –quizás no debería– porque coincidir con la de crítico, pero hay en el propio movimiento del concepto que cambia, bifurca, vuelve contra sí mismo un intento deliberado de captar la vacilación del objeto del cual se busca, a pesar de todas las mediaciones, aprehender. Si antes se buscaba capturar a Robbe-Grillet en una figura, nosotros querríamos por el contrario señalarlo en su devenir.

La tesis está estructurada, por lo tanto, y a pesar de toda la serie de pasajes, aparentes contradicciones y diálogos entre sus diversas partes, del siguiente modo: una primera parte estrictamente teórica, una segunda dedicada al análisis concreto de la obra de Robbe-Grillet y finalmente una conclusión. La primera parte, “La estética considerada desde el punto de vista del Mal”, tiene el sentido de justificar algunas posiciones teórico-metodológicas que sirven de base a la hora de abordar el corpus textual. Sin embargo, la serie de hipótesis que aquí se enuncian pretenden exceder el mero concepto de “marco teórico” exterior hecho a medida para aplicar luego a una serie de textos, como si Robbe-Grillet fuera meramente un caso ejemplar que viene a ejemplificar las generalidades de la teoría previa. La no-identidad entre la reflexión teórica de la primera parte y el trabajo inmanente de la segunda es por lo tanto deliberadamente problematizada. De este modo, partiendo de la noción de experiencia (tal como es postulada por Adorno, Barthes y Bataille) se busca reconstruir un estado de situación de la crítica literaria contemporánea, señalando los peligros que acechan en las

⁵⁵ “La ‘verdad’ de un escritor, en el caso que exista, solo puede residir en la acumulación, el exceso y la superación de sus necesarias mentiras”. A. Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve*, Barcelona, Anagrama, 1986, p51; *Le miroir qui revient*, op. cit., p63.

posiciones positivistas (todo análisis que ponga en suspenso la experiencia en nombre de la crítica, el conocimiento, la utilidad) o diletante-anárquicas (un lugar de enunciación desprendido de toda pretensión de conocimiento y que se regodea en su propio goce), atendiendo no obstante a los momentos de verdad contenidas en cada una. A partir de allí busca erigirse una ética del ensayo que responda a las exigencias no siempre compatibles del placer y el saber, teniendo en cuenta la serie de prohibiciones que se le aparecen al ensayista en el ejercicio de su práctica. Es por ello mismo que se realiza una problematización de la idea de “placer”, involucrando aquellos momentos potencialmente contradictorios, pueriles, reaccionarios y no siempre reconocidos en el disfrute individual. La noción de Mal aparece entonces en este punto para señalar el momento subversivo, disolvente, asocial contenido en toda experiencia estética. No obstante, nuestro recorrido muestra cómo aquel momento voluptuoso-egoísta es precisamente un *momento* entre otros, es decir que su apropiación dogmática y unilateral es la consecuencia de abstraer y neutralizar las “fuerzas” compasivas, solidarias, comunitarias que no dejan de acontecer en el sujeto. La estética materialista –tal como se colige del último apartado– intenta por lo tanto ser consecuente con las tendencias de las obras a suscitar afectos que exaltan de forma soberana nuestra singularidad, pero que simultáneamente hacen nacer en nosotros el deseo de justicia.

La segunda parte de la tesis, dividida en cuatro capítulos, trabaja la obra de Robbe-Grillet a partir de la confección de corpus analíticos que permitan, hasta cierto punto, tomar a cada momento los resultados del capítulo precedente y trasladarlos a otro nivel en el que estos sean tensionados por nuevos problemas. El primer capítulo, “La perversión generalizada”, revisa la recepción crítica de *Le Voyeur* señalando el momento de verdad contenido en las opiniones exaltadas y conservadoras de aquellos que leyeron, al margen de las novedades formales de la novela, un material potencialmente peligroso en ella. A partir de allí se problematizan las relaciones entre estética y moral, a la luz de la violencia y el erotismo (desatendido en parte por la *nouvelle critique*) latente en la obra temprana de Robbe-Grillet. En este sentido las tesis canónicas sobre el «objetivismo» que formuló Barthes son asumidas pero invirtiendo irónicamente su signo en la lectura: lejos de señalar a través de este concepto

la asepsia, la distancia y la neutralidad de la visión (como suele pensarse), estos valores son utilizados deliberadamente en el texto para encubrir ambigüamente el contenido asocial. La hipótesis sostiene por lo tanto que Robbe-Grillet se adentra en tales imágenes malvadas, pero en lugar de distanciarse de ellas o rechazarlas, tiende e intensificarlas a través de la propia técnica objetivista e impersonal. Se reconstruye por lo tanto una estética de la transgresión a partir de los modos en los que esta es analizada, discutida, comparada a través de duplicaciones interiores en la propia novela y de relecturas posteriores que sus textos autobiográficos tardíos realizan sobre esta. Por lo tanto, la novela lejos de moralizar su contenido erótico-violento, escenifica por el contrario los distintos modos en los que la cultura representa unas fantasías sádicas que, aunque la constituyan íntimamente, no puede soportar sino bajo formas desplazadas. Finalmente, en el último apartado, se discute las consecuencias ético-político que se derivan de esta forma encubierta de erotismo y los alcances de su generalización problemática, y ligeramente inconsciente, en el lector.

El segundo capítulo, “Salir de la cárcel del lenguaje”, gira en torno a la relación entre técnica y realismo, es decir la tensión que acontece en el seno mismo de la idea de representación en la obra Robbe-Grillet. En este sentido, si en los primeros textos los saberes de las ciencias físicas son revindicados para establecer una comparación con las propias técnicas novelescas, a comienzos de los sesenta estos saberes comienzan a ser objeto de crítica ya que no dan cuenta adecuadamente de la complejidad creciente de sus textos. A partir de allí, la asunción explícita y radical de la artificialidad del trabajo humano supone (en sus ensayos e intervenciones críticas) la impugnación de la imagen convencional de la naturaleza como modelo para la creación estética, redefiniendo no solo nuestra relación con las imágenes, sino también nuestra propia imagen de la realidad. La ligazón vuelta con los años intuitiva entre realismo y realidad es atacada y convertida en un problema estético de primer orden por el autor: la construcción de la ficción como un espacio cerrado, abstracto y paradójico –tal como ocurre en los relatos de aquel desde *Dans le labyrinthe*– radicaliza esta conclusión, generando un extravío perceptual inédito. Pero esto termina por suspender o debilitar, según el consenso crítico de la época, la noción de experiencia estética, a causa de la serie de obstáculos y mediaciones que se introducen en nuestros procesos básicos de sensación e interpretación.

Sin embargo, nuestra hipótesis afirma que la supuesta irrealidad naciente lejos de contradecir la noción de experiencia (definida menos por su carácter epistémico que por la fuerza e intensidad del propio aparecer estético) la modifican o enrarecen cualitativamente. Los últimos apartados revisan por lo tanto algunos de los presupuestos críticos en torno a los modos reflexivos y geometrizantes de recepción (una relectura de la tendencia estructuralista de la época), ya que estos tienden a describir la experiencia como un mero reconocimiento intelectual de las construcciones lúdicas y desentenderse de la emoción estética presente en las ficciones.

La fricción entre las intensas impresiones hápticas (analizadas en el primer capítulo) y la extraña sensación de desorientación (revisada en el segundo) se redefine a mediados de los sesenta en el preciso momento en que el contenido sexual en la obra de Robbe-Grillet comienza a volverse omnipresente y a convivir simultáneamente con ficciones cada vez más abstractas. Esta tensión irresuelta se complejiza a su vez con su ingreso al cine, ya que la aparente inmediatez de la imagen cinematográfica lo llevan repensar el tipo de experiencia que esta genera. En este sentido, el tercer capítulo, “Pornografía abstracta”, se mueve dialécticamente en torno a los conceptos de crítica y fascinación (o distancia y emoción), analizando cómo ambos se entrelazan en cada uno de los procedimientos narrativos de los relatos, en los modos en los que interrumpen por un lado los procesos ilusionistas de identificación y por otro alientan la disolución extática de la consciencia. De este modo, se analiza especialmente el uso de la palabra en sus primeros films, atendiendo a los contrapuntos y contradicciones que esta genera sobre el plano visual, permitiendo así la autocrítica de la propia imagen fílmica, la estructura narrativa y los mimetismos psicológicos-hermenéuticos del cine clásico. Sin embargo, lejos de desdeñar el encanto seductor que provoca en el espectador, el análisis del relato busca adentrarse en sus peligros, en lo que este tiene de envolvente y manipulador. En este punto se revisan una serie de lecturas sobre *L'Année dernière à Marienbad* que problematizan precisamente ese entrelazamiento, señalando cómo técnica modernista y emoción clásica encubren la violencia históricamente ignorada en el film. En este sentido, se asumen aquellas hipótesis y se analizan las técnicas que Robbe-Grillet emplea para enmascarar maliciosamente el contenido y volverlo, en el

límite, extrañamente aceptable. Finalmente, al explicitarse en textos subsiguientes una imaginación sádica que antes solo se leía entre líneas, los procedimientos cambian sustancialmente y con ellos nuestros modos de recepción: la explicitud de las imágenes convive de pronto con una serie de mediaciones que hacen tomar consciencia al lector/espectador de las condiciones de su propia mirada. Finalmente, se explicitan por lo tanto los vínculos conflictivos entre autonomía y crueldad, entre negatividad y disfrute tal como se colige del propio autor, pero extendiendo dicha reflexión hacia la estética en general.

El último capítulo, “Por una socialización de los fantasmas”, intenta pensar la tensión y ambigüedad ideológica de la obra de Robbe-Grillet, los juegos irónicos con la teoría y su consecuencia en la recepción. En este sentido, se comienza planteando la paradoja constitutiva de su estilo: si por un lado este parece rebajar la imagen de la mujer a mero material intercambiable, haciendo de estas víctimas constantemente vejadas una pura convencionalidad a los fines del señalamiento del artificio, por el otro lado afirma luego un uso deconstructivo de dichas imágenes, analizando cómo algunas de las figuras femeninas de sus textos se convierten en verdaderas heroínas que desafían el orden patriarcal vigente. Así, las imágenes de sado-erotismo son tratadas con una distancia que parece ponerlas a resguardo de posibles reproches éticos y sin embargo su inquietante omnipresencia no hace sino contradecir la aparente objetividad e impersonalidad del procedimiento reflexivo. El siguiente apartado trabaja por lo tanto el modo en el que Robbe-Grillet aborda las fantasías sexuales contemporáneas, apropiándose de los discursos e imágenes de la sociedad en curso, no con el fin de celebrarlas o condenarlas, sino para devolverlas a la propia sociedad que las produjo, para que esta se vuelva finalmente consciente de sus propias fantasmagorías. Partiendo luego del modo en el que *Projet pour une révolution à New York* problematiza la relación entre teoría y praxis (sexual y estética), se trabajan luego todos aquellos ensayos en los que Robbe-Grillet busca señalar las consecuencias negativas de la censura y la represión sexual, mostrando inversamente cómo los efectos catárticos podrían resultar beneficiosos para los lectores, teniendo en cuenta el tipo de relación y efecto que las imágenes pornográficas tiene para la subjetividad adulta. Sin embargo, por ello un “remedio en el mal” termina por colegirse de aquellas ideas, haciendo de su obra en nuevo e involuntario avatar

de la crítica ideológica y la instrumentalización de lo estético que aquel recusa. En este punto, partiendo de algunos episodios claves de sus *romanesques* autobiográficas se busca repensar la dialéctica contenida en aquellos fantasmas sexuales (la universalidad y particularidad de estas, las consecuencias de su carácter privado y público), permitiendo repensar los límites difusos del concepto de perversión que aquel defiende. A partir de estas reflexiones, en el último apartado se analizan algunas lecturas feministas en torno al autor para volver a problematizar el concepto de experiencia, las implicancias éticas de los textos, a la vista de las tendencias contemporáneas a unir acríticamente autor y obra, estética y moral, identidad y diferencia.

Finalmente, en la conclusión se retoman algunas de las hipótesis contenidas en los capítulos anteriores, pero direccionándolas para intentar responder la pregunta sobre la singularidad del erotismo robbegrilleteano. Para ello se analizan las similitudes y diferencias con Bataille, el lugar dado a la transgresión, la ley, el pecado y el éxtasis en los “sistemas” de cada uno. En este sentido, a través de una reconstrucción de las reflexiones de Bataille en torno a la irrecuperabilidad de Sade (asumiendo que toda recuperación cultural implica aligerarlo *per se* de sus contradicciones), su antagonismo radical con el hombre común, se analiza la politicidad inherente de una estética maldita planteada en estos términos. Finalmente, se piensan los modos de subjetivación específica que se deriva de la obra de Robbe-Grillet, en tanto esta nos confronta y obliga a resignificar las relaciones entre una racionalidad estética burguesa-moderna y su correlativa racionalidad ético-política.

Habiendo planteado el recorrido propuesto, este estudio quisiera por lo tanto retener –en la medida de lo posible, allí hasta donde el género, la inteligencia y la energía lo permite– la felicidad, angustia e incomodidad experimentada durante todos estos años ante la obra de Robbe-Grillet. La fascinación –en suma– en lo que ella tiene de atracción y de repulsión.

Primera parte

La estética considerada desde el punto de vista del Mal

La experiencia interior

No sucede a menudo, pero cada tanto el vértigo de una frase o la violencia de una imagen nos arrebatamos, nos descentra, nos pervierte. Esos momentos breves parecen justificar la totalidad de una vida que en general nos priva de las experiencias intensas, ya sea porque genera las condiciones para que las rechacemos, las subordinemos a otra cosa o ni siquiera podamos reconocerlas como tales. La Ley, la Doxa y la Ciencia no parecen querer entender –dice Barthes– que la perversión nos hace felices, que produce en nosotros un *plus*⁵⁶, ni mucho menos aceptar o conceder que produce una clase de saber. Pero, en realidad, no está para nada claro qué tipo de saber es aquel, cómo debe ser conceptualizado o si es algo del orden mismo de lo conceptualizable. En el límite del escepticismo, dudamos si no será, justamente, la ruina de todo sistema de saber y si vale la pena dirigirnos en dicha dirección⁵⁷. Es que tal momento de perturbación repentina pareciera producir menos una inequívoca ganancia cognitiva que una alteración fundamental del “estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y verdadera”⁵⁸. Desequilibrio en el que, perdiéndonos a nosotros mismos, nos mimetizamos con el objeto de la experiencia, alcanzando por esa vía, no obstante, una verdad íntima en el límite mismo del desgarramiento. Experiencia ambigua que parece alejarnos del camino metódico de los resultados proyectables y nos hace abrazar la errancia riesgosa hacia lo desconocido.

La ciencia literaria reconoce de mala gana tal momento de fervor, pero se desentiende de él, marginándolo a la vida privada del académico, como un resto que no le concerniera del todo. Situación paradójica de una causa que, aunque está en el origen de la inclinación afectiva

⁵⁶ R, Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018 [1975], p91.

⁵⁷ Las reflexiones en torno al no-saber batailleano y el anti-sistema adorniano, en lo que estos tienen de disolvente del antiguo sistema de saber, nos hacen al menos sospechar eso. Seguimos por lo tanto la sospecha lo más lejos que podamos. G, Bataille, “El no-saber”, *La oscuridad no miente*, México DF, Taurus, 2001, p77; TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2005 [1966], p30.

⁵⁸ G, Bataille, *El erotismo*, Madrid, Tusquets, 2009 [1957], p22.

hacia el objeto, es menospreciada del trabajo intelectual y mirada desde el presente con la actitud condescendiente con la que los adultos responden a veces a los desvaríos de los niños. Como si en definitiva la profesionalidad disciplinar se ganara justamente al minimizar, camuflar, postergar o reprimir tal experiencia interior. Es en ese sentido preciso que Bataille sostiene que “el rechazo del objeto perturbador, así como de la perturbación, fue necesario para la claridad –que nada perturba– del mundo de la actividad, del mundo objetivo”⁵⁹. La construcción del objeto de las ciencias fue de hecho el resultado de haber domesticado (identificado, aislado, detenido) la violencia de una experiencia contradictoria que no dejaba de causarle inquietud. El crítico, sustrayéndose del proceso que no cesaba de desbordarlo, generó la distancia segura mediante la cual fundó la posibilidad misma del conocimiento racional. Introdujo así entre él y su experiencia una distancia, un límite, una prohibición: negó el goce angustioso que lo hacía confundir con el objeto de su afecto. La objetividad para la crítica positivista no sería por lo tanto otra cosa que eso: la conquista trabajosa de un metalenguaje que pudiera hacer olvidar el origen ingenuo, culposo, impuro y vertiginoso de la experiencia que equipara al especialista con el vulgar lector. De allí que esta intensidad, negada en la construcción intelectual, apareció negativamente en tanto que determinación de los propios límites de la práctica científica⁶⁰. El conocimiento para la crítica académica se mediría entonces por la distancia que ésta establecería con dicha experiencia. Al punto que esta podría atribuirle casi carácter de axioma: a mayor castración, mayor saber; a mayor libertad, mayor vaguedad. El crítico se pretende un asceta, el objetivo ahora es volverlo un voluptuoso.

Si bien la comunicación de la experiencia interior debería estar en el horizonte del crítico y esta tentativa parece alejarlo en sentido contrario a la objetividad de la ciencia, sería ilusorio realizar tal búsqueda al margen de las herramientas conceptuales que nos aporta ésta última. Es de alguna manera la utopía inconfesa del diletante: llegar de manera inmediata a una experiencia que el académico habría debido sacrificar en pos de convertirla en un objeto útil al servicio de razonables proyectos teórico-políticos. Así planteado, la felicidad del crítico estaría en el pasado, en el intento de recobrar la autenticidad de una experiencia que se habría

⁵⁹ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p42.

⁶⁰ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p28.

distorsionado en algún punto de las múltiples mediaciones. Proyecto nostálgico que tendría como objetivo conceptualizar una hipotética *ur*-experiencia, que se mantendría incólume y a salvo de las máculas que la profana teoría literaria habría introducido en ella. Pero tal primitivismo teórico se engaña a sí mismo, no solo porque pretende hacer caso omiso de la transfiguración que la ciencia ha operado definitivamente en nosotros y que impide retornar sin más a un símil estado adánico y natural, sino sobre todo porque la experiencia que evoca se ha magnificado como resultado de la propia interdicción: la prohibición glorifica lo prohibido; separándola con pavor la observa a la distancia luego con deseo.

De este modo las condiciones de reconocimiento, legibilidad e intensificación de tales afectos pre-conceptuales están supeditadas al punto de vista del concepto. Es lo que olvida el ensayista anárquico y “réprobo”⁶¹: que su ingreso al mundo del saber fue, menos para garantizarle su subsistencia (de hecho, ya intuía masoquistamente que ese camino solo podía arruinarlo), que para ayudarle a multiplicar las experiencias que no comprendía del todo. Sin el concepto que en un momento deseó ciegamente, su experiencia estaría condenada a diluirse en la repetición infinita de lo idéntico, tal como el animal que se entrega mecánicamente a la actividad sexual. En cierto sentido, no hay experiencia significativa si no hay previamente afirmación del punto de vista del saber⁶². El gasto soberano solo tiene lugar luego de un proceso de acumulación: el saber debe ser reivindicado, aunque solo sea para afirmar con mayor nitidez aquello que escapa, se desprende de tales condicionantes. De allí que la experiencia que estamos tratando de precisar sea –siguiendo a Bataille– no reproductiva (es lo que pretende el método: someter desde afuera al objeto de conocimiento a una serie de operaciones estandarizables y multiplicables que garantizan un resultado ya previsto de antemano), sino erótica: un exceso que acontece en el dominio mismo de la prohibición y que no parecería tener ninguna finalidad más que su propio desenvolvimiento.

Ahora bien, la figura del diletante o el cinéfilo, en tanto sujeto voraz que va de festín en festín irresponsable y azarosamente, experimentando todos los placeres sin interrupción, es solo la construcción imaginaria flagelante que el académico hizo a medida de su mala conciencia.

⁶¹ J, Panesi, “Escenas institucionales en *Modos del ensayo* de Alberto Giordano”, *La seducción de los relatos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018, p283.

⁶² J, Kristeva en P, Sollers (ed) *Bataille*, Barcelona, Madrágora, 1976 [1973], p28.

Por un lado, porque culposamente cree que la construcción racional del saber de la ciencia organizada es incompatible con la seducción de los bajos impulsos instantáneos y por ello debe obligarse a rechazarlos o transformarlos en un objeto respetable para su comunidad; y, por otro lado, porque sabe que el conocimiento conceptual que se le demanda implica la abstracción, la generalidad y la unidad, lo que iría vagamente en detrimento de la singularidad irreductible de su experiencia. Esto lo inquieta sobremanera: aun cuando rechaza el análisis positivista tradicional que pone en juego lo menos posible la propia experiencia interior, cuando se adentra sin contemplaciones en ella, siente la angustia de recaer en un teorizar individual, impresionista y contingente que linda con la absoluta gratuidad. Pero es la ciencia que desdeña la que paradójicamente puede ayudarlo a salir de lo fortuito y lo arbitrario de la individualidad⁶³. De hecho, la propia experiencia no puede ser separada de los objetos, datos y variables concretas que le llegan desde afuera y con las que establece relaciones. La totalidad social es *más* que la suma de los individuos y por eso mismo ésta produce un exceso constitutivo con respecto a la existencia de nuestra conciencia aislada⁶⁴. El “yo” de la enunciación que se pretende único y distintivo revela así no solo las mediaciones sociales que lo constituyen, sino los atributos genéricos que lo acercan al sujeto de las ciencias del que desesperadamente busca diferenciarse. El conocimiento impersonal y exterior de las objetivaciones sociales puede por lo tanto hacernos comprender las determinaciones que engendran nuestra experiencia, poniéndonos sobre aviso de cualquier clase de espontaneidad de los afectos. Sin embargo, el individuo no es un mero dato sociológico, no puede deducirse sin más de la totalidad, sino que permanece en parte heterogéneo a esta. De allí que la referencia a la experiencia –dice Adorno– sea la referencia a toda la historia⁶⁵, inclusive –o, sobre todo– allí donde estas expresan su mutua no-identidad. Esto lo comprende cualquiera al utilizar el lenguaje: el conjunto de prohibiciones de la lengua lo sujetan a determinadas formas que lo anteceden y trascienden, pero a cada momento su habla particular se recorta indisciplinadamente sobre las convenciones tácitas de su medio inmediato. La experiencia está siempre un poco más acá y más allá de lo social.

⁶³ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p39

⁶⁴ Es este exceso con respecto al individuo el único que justifica, según Bataille, la distancia prudente de la ciencia (tal como la efectúan disciplinas como la sociología). G, Bataille, “Sociología”, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004 [1998], p152.

⁶⁵ TW, Adorno, “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 1974, p20.

La ética del ensayo

Así como no podemos negar las bondades del trabajo científico, ya que es lo que posibilita o garantiza el ordenamiento, reproducción y transformación del mundo, los resultados de aquel no pueden confundirse con la búsqueda vacilante de nuestras investigaciones, solo ser, digamos, su comienzo, o mejor, su crítica permanente. El conocimiento de las experiencias límites a las que nos referimos no puede realizarse desde un punto de vista exterior⁶⁶ y sin embargo es la propia exterioridad del lenguaje la que permite salvarlas del fondo viscoso de una existencia tautológica. Ahora bien, la comunicación de tales estados tumultuosos se enfrenta a la vez con una dificultad embarazosa: un núcleo inexpresable de la experiencia. Es la paradoja que Barthes extrae de Stendhal: todo intento de expresar una sensación intensa (como la que acontece en los estados de enamoramiento) induce casi inexorablemente a la afasia o la estereotipia, y no obstante somos movidos por la necesidad incesante de querer comunicarlas, compartirlas⁶⁷. En este sentido, tiene razón Adorno cuando sostiene que habría que insistir, contra Wittgenstein, en decir aquello mismo que no se puede decir⁶⁸. Este ha sido el impulso secreto de toda gran filosofía y, por qué no, de la crítica literaria ensayística: expresar lo inexpresable. Pero la medida de tal noble ideal se pagó históricamente con el temor a su imposibilidad y el paulatino abandono a una noción de saber más cercana a las ciencias que aquella que se intuía afín a los modos frágiles de existencia de su objeto. La ciencia, dejándose llevar hacia el ideal de lo sólido, lo fijo, lo estabilizado (el fetichismo contemporáneo con la noción de *archivo* es solo una pequeña muestra de ello), le dio por lo tanto la espalda a tal momento inefable, concentrándose solo en aquello que podía visiblemente describir y denunciando como mistificación todo lo que no era dato concreto⁶⁹. La crítica literaria en su variante ensayística no querría atribuir tal dificultad de expresión a un error de método, disipando de ese modo la ambigüedad, sino establecer una relación reflexiva con aquello que no deja de escapársele. Frente a un empirismo extremo que cree poder decir la sensación pura sin más o un frío racionalismo que la diluye en la abstracción,

⁶⁶ “El Sabio investigador habla desde fuera, tal como lo hace el anatomista del cerebro (...) Yo hablo de religión desde dentro, tal como un teólogo lo hace de teología”. G. Bataille, *El erotismo*, op. cit., p36.

⁶⁷ R. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994 [1984], p423.

⁶⁸ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p21-109.

⁶⁹ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p109.

el ensayo se esfuerza en inventar modos de decir que recuerden el asombro ante la intensidad de la obra. La suma de dichos efectos contradictorios que hacen a la experiencia (que van de la satisfacción sensible hasta la inquietud sin nombre frente a lo enigmático, pasando por los propios efectos que la prohibición genera en la interpretación) sobrepasan la posibilidad de la comunicación directa, pero antes que entregarse a un placer átono o reducir la emoción en una serie de valores sociales convencionales, el pensamiento intenta explicarse a sí mismo aquello que lo movilizó. De este modo, el trabajo de la escritura querría no solo dar forma a las particularidades de lo percibido, sino sobre todo avivar –al límite de la quemazón– lo que se mantenía como un mero balbuceo. Por eso antes que conformarse con un ejercicio crítico entendido como resolución o clarificación de lo misterioso entrevisto en los textos, lo que se intenta es experimentar mediante conceptos el elemento “irritante y peligroso de las cosas”⁷⁰. De allí que el ensayo, curado de la omnipotencia que lo hace creer en plena posesión de lo pensado, no hace sino perseguir la inadecuación entre pensamiento y cosa; pero antes que sufrir la no-identidad entre estos como falta, la experimenta, por el contrario, intensamente en la cosa⁷¹. No se engaña ni se resigna, el ensayista quiere con obstinación aquello que le dijeron enfáticamente que no podía tener.

La centralidad dada a la experiencia interior puede producir la ilusión de que ésta se realiza independientemente del objeto, como si se desprendiera de novelas y películas que fueran solamente la ocasión para su irrupción, el medio intercambiable mediante el cual encontraría el solaz para su narcisista autodisfrute⁷². Pero si la verdad estuviese realmente en el polo subjetivo, la experiencia, al prescindir virtualmente de toda remisión a la objetividad, estaría condenada a repetirse sin más. Así planteada, la inflación tentativa del sujeto parece pagarse con la devaluación del objeto: vaciado de todo atributo diferencial, éste se volvería de pronto la mera proyección de la subjetividad. Es lo que ocurre en el caso de aquel que, colocándose orgullosamente por encima del objeto, solo lo utiliza como instrumento retórico para el reforzamiento de su propia identidad. Pero bajo esta lógica inexorable no habría posibilidad

⁷⁰ TW, Adorno, “El ensayo como forma”, *op. cit.*, p22.

⁷¹ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, *op. cit.* p148.

⁷² La reducción de la obra a un mero estímulo, tal como opera en el subjetivismo estético, es el peligro constante de una teoría que decida interrogar la experiencia estética. TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, *op. cit.*, p459.

alguna para la emergencia de lo nuevo: todo contenido ya estaría prefigurado de antemano⁷³. De este modo, la entronización del sujeto no solo sacrifica al objeto, sino que en el proceso él mismo se ve seriamente despotenciado: al eliminar todo lo que de distinto podría revelársele, termina empobreciendo paradójicamente la calidad de sus propias experiencias. En este sentido, la ontología presupone no solo una gnoseología sino también una ética: la preeminencia del sujeto se vuelve criterio de validez autoritario mediante la cual todo lo no idéntico es subordinado violentamente a la identidad, a las categorías prefabricadas. Pero de hecho la mediación de los fenómenos que preforma y concibe se produce menos por esos mismos criterios de los que se jacta, que por la objetividad sedimentada que condiciona lo que puede experimentar⁷⁴. Nunca el sujeto arrogante se vuelve tan minúsculo como cuando se le hace ver lo mucho que su idiosincrática subjetividad depende de las condiciones generales que desprecia. Más no sea que para fines egoístas, para intensificar su propio goce, el sujeto haría bien en asumir sus límites y reconocer la alteridad constitutiva. Solo de este modo, siguiendo el movimiento inmanente del objeto, el sujeto podría volverse contra sus propios fundamentos, corregirse reflexivamente y apreciar la multiplicidad no domesticada que se despliega de pronto ante sí.

De allí que se vuelve evidente que nuestra búsqueda no se confunde con una estética de la recepción, una fenomenología de la lectura, ni mucho menos una excusa para el egotismo. La experiencia a la que nos referimos es sin duda objetiva: implica el momento de sumersión en la obra misma. El *volverse cosa*, el olvido de sí por el que damos libertad al objeto, permite apreciar algo distinto del contenido ya previamente existente en la conciencia. “Si el pensamiento –dice a propósito Adorno– se exteriorizase realmente en la cosa, si se rigiese por ésta, no por su categoría, el objeto comenzaría hablar bajo la insistente mirada del pensamiento mismo”⁷⁵. El potencial utópico del pensamiento –la posibilidad de superar las limitaciones contingentes del sujeto– solo puede acontecer como resultado de hacer justicia

⁷³ Es el vicio por otra parte de toda “estética desde arriba”: cuando el pensamiento establece “de una vez y para siempre, simplemente por medio de estipulaciones conceptuales decretóricas, la esencia de las categorías estéticas” la experiencia queda encorsetada por sus propios límites. La falta de autorreflexión de las categorías que se pretenden objetivas las convierte así en las más subjetivas, en las más deliberadamente artificiales. TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, op. cit., p50.

⁷⁴ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p126.

⁷⁵ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p37.

al objeto, de apreciar los momentos cualitativamente diferenciales que habitan en este y poder intensificarlos conceptualmente. La experiencia es por lo tanto inescindible del conocimiento de los objetos que pone en juego: si para Bataille el erotismo necesita del conocimiento de los cuerpos⁷⁶, la crítica literaria debería análogamente entrar en contacto con los *corpus* que se le presentan a la sensibilidad. Es en este sentido que el ensayo se opone al método: frente a la reducción operada a la experiencia en pos de convertirla en un saber maleable, generalizable y transferible, el ensayo intenta por todos los medios plegarse a las particularidades del objeto; pero el precio de mimetizarse a tal punto con lo irreplicable de la obra es la imposibilidad de abstraer, acumular y extrapolar el saber allí obtenido. El ensayo —como el amante que ante cada encuentro sexual debe entrar en intimidad con las extrañezas de los cuerpos ajenos, sabiendo que la intensidad de la experiencia depende de ello y que ésta no podrá luego ser trasladada sin más a la siguiente— es puro recomienzo sin conservación⁷⁷.

La tensión entre experiencia y saber, que al ensayista desgarró, tiene sin cuidado a los nuevos positivistas. Es lo que reprocha al *ethos* que los estudios culturales convirtieron en norma: la metodología comparativa que media los objetos está menos fundada en la posibilidad del conocimiento entre lo semejante (ese es su momento de verdad: la desacralización del canon que permite poner en diálogo objetos históricamente separados) que en la absoluta indiferencia de las formas artísticas. El poder de interrogación de las obras, que solo se manifiesta a través de las técnicas⁷⁸, es así neutralizado y convertido en instrumento de afirmación: la dignidad dada en la ficción —en el orden del contenido— a los cuerpos marginados, que invierte el lugar subordinado que ocupan en el mundo fáctico, alcanza para desentenderse de la construcción que da sentido y por la cual la experiencia misma acontece. “Nada resulta más incorpóreo que esas referencias al cuerpo”⁷⁹ dice Jameson en torno al modo en el que esta clase de análisis, a la vez que no hace sino discurrir acerca de los cuerpos, descuida los elementos sensibles presentes en los textos. Antes que nada, estos deberían ser redimidos de la violencia a los que la crítica académica los somete en nombre de la justicia extra artística. No porque el futuro de la emancipación carezca de importancia, sino porque

⁷⁶ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p39

⁷⁷ S, Cueto. Maurice Blanchot. *El ejercicio de la paciencia*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p51.

⁷⁸ R, Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973 [1967], p169.

⁷⁹ F, Jameson, *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014 [2008], p742.

al disolver la materia significativa que van a trabajar y diluir la singularidad de las propias obras admiten de forma tácita que el saber virtualmente no necesita de éstas. Eso enfurece al ensayista. En cierto sentido la actitud irresponsable de aquellos frente al objeto, pero moralmente responsable con el mundo, lo enfrenta a una verdad que lo incomoda: que, en última instancia, puesto a elegir, este optaría finalmente por su experiencia al margen de todo Bien y Utilidad. De todos modos, al redimir los impulsos, modos de comportamientos y sentimientos que el arte por sus propios medios específicos conserva como lo otro de la racionalidad subyugante, el ensayo avanza sobre aquello que el culturalismo ignora por dirigirse de forma meramente temática a los cuerpos. La prohibición estética en torno a las sensaciones corporales consideradas vulgares e inmediatas, que una variante elitista de la teoría promulgó como el modo correcto de relación con los objetos⁸⁰, se mantiene viva en la praxis que el culturalismo recusa en la teoría. De allí que frente a una noción convencional que asocia el formalismo a la abstracción, la frialdad y lo carente de vida, el ensayo debería adentrarse e insistir en aquello que lo moviliza, lo suspende, lo conmueve y lo destruye. “La interpretación –dice Sontag– da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma esta como punto de partida. Pero hoy ese supuesto es injustificado”⁸¹. El formalismo debería ser, en suma, un sensualismo: la descripción exaltada de aquello objetual que amplifica nuestros sentidos.

Es por ello que, para conjurar los problemas de una crítica analógica⁸² que busca explicar deterministamente la rareza de la obra a partir de una causa exterior (la psicología del autor, las condiciones de género, las relaciones de producción o las lógicas de poder poscoloniales), la lectura autónoma acierta al suspender la existencia de la acción rectora que ejercen los juicios morales, en tanto genera por otro lado las condiciones para que “podamos experimentar de algún modo el todo sin ataduras, sin limitaciones”⁸³. Un “mundo de nuevo” que, liberado de los fines e intereses inmediatos, invita a relacionarnos con los objetos a partir del modo específico en el que allí se presentan, produciendo de este modo una verdad intraartística que se opone a todo saber exterior a su propio desenvolvimiento. La fuerza de

⁸⁰ J. Fiske en F. Jameson, *Las ideologías de la teoría*, op. cit., p715.

⁸¹ S. Sontag, *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1969 [1966], p24.

⁸² R. Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., p296.

⁸³ TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, op. cit., p153.

interrogación estética depende de poder mantener tal separación, de poder sustraerse a todo lo que amenaza con debilitar lo que hay de irreductible en la obra. Pero al hacerlo lo reprimido se le vuelve parcialmente en contra: de pronto, percibe que cada una de las imágenes que extrae inmanentemente de la propia obra (y con la que pretendía –con razón– evitar principios hermenéuticos foráneos que traicionen, moralicen su particularidad) llevan la mácula de la ideología de la que justamente intentaba alejarse⁸⁴. El arte vuelto un hecho absoluto omite, oblitera, ocluye el contenido sociohistórico que inevitablemente lo constituye. El arte como *causa sui* hace así de cada texto singular un ejemplo representativo del arte en general y al que solo le queda como única posibilidad el dar testimonio de los procesos de su propio autoengendramiento. Inclusive el propio Adorno, acusado de ser un férreo formalista, admite los límites de tal análisis:

La dignidad de las obras de arte siempre depende de que en ellas mismas viva algo que sea más que mero arte; las obras de arte se neutralizan, se empobrecen, en cierta forma, si al cumplir su propia ley formal no son siempre al mismo tiempo más que forma, si, por lo tanto, no vuelven a relacionarse en cierto sentido con eso real que ellas han excluido y con lo que solo pueden volver a relacionarse a través de la exclusión⁸⁵

Experimentar la intransitividad y sentir no obstante la fuerza que nos empuja hacia el exterior: de tales tensiones está hecha la experiencia estética. De allí que la relación con la obra exija, en cierto sentido, un acto de identificación, un momento de suspensión de la subjetividad, de trance extático, en el que el sujeto se diluye en el objeto, al punto de que comienza a ver cómo de pronto éste levanta la mirada⁸⁶. Por lo tanto, esto genera un quiasmo, un choque, una copula extraña en la que sujeto y objeto parecen confundirse entre sí. Sin embargo, no deja de ser cierto que el pensamiento siempre va más allá de la cosa con la que simula ser una. Es lo que sostiene Adorno cuando dice que “la inmersión en lo singular, la inmanencia dialéctica intensificada al extremo, ha también menester, como momento suyo,

⁸⁴ TW, Adorno, *Estética* (1958/59), *op. cit.*, p79.

⁸⁵ TW, Adorno, *Estética* (1958/59), *op. cit.*, p129.

⁸⁶ W, Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Cuento del Plata, 2010 [1940], p50.

la libertad, que la pretensión de identidad recorta, de salirse del objeto”⁸⁷. Puede resultar paradójico, pero la prioridad y libertad para el objeto, no precisa de menos sino de *más* sujeto. Frente a un método científico que reduce al sujeto de conocimiento a un universal carente de cualidades, puramente lógico (como si las dimensiones de clase, género, raza, nacionalidad, tradición intelectual o historia psicológica no jugaran ningún papel en el acto de conocer), es el propio objeto el que exige un sujeto capaz de apreciar el potencial de sus cualidades⁸⁸. La prohibición en torno a las reacciones subjetivas se paga así directamente en el conocimiento de la cosa, limitando y uniformando, en el extremo, el resultado de toda interpretación a un contenido genérico, mínimo común denominador que degrada a la obra. Es lo que el ensayista anárquico le recuerda con su mera existencia al académico: que cualquiera con un poco de trabajo y disciplina puede entender a Hegel, Agamben o Deleuze, pero no cualquiera (no al menos el pseudosujeto transcendental) puede diferenciar, matizar, distinguir el detalle imperceptible que resplandece en la cosa. La experiencia vive de aquella diferencialidad⁸⁹. Incluso el conocimiento positivo haría bien en no descartar tales reacciones subjetivas: la posible ausencia de éstas haría que el pensamiento no vaya más allá de las condiciones de legibilidad que el objeto se inventa a su medida, obligándolo hacer del pensamiento una mera copia de la cosa⁹⁰. De allí la importancia de que el sujeto interponga su espontaneidad a lo que exteriormente se le ofrece; de no ser así este consentiría ingenuamente al contenido ideológico sedimentado previo a todo contacto.

Aunque la experiencia sea inescindible de una serie de técnicas, procedimientos y tropos que la suscitan, estos necesariamente no agotan aquella en su totalidad. Es la paradoja misma de la experiencia estética: el lenguaje o la imagen siempre muestran más de lo que meramente dicen o exhiben y de allí la dificultad de objetivar en la obra lo que de ella nos pervierte. De hecho, uno podría decir que todo análisis crítico apunta consciente e inconscientemente en dicha dirección, teniendo a aquello que excede lo sensiblemente manifiesto como objetivo. Inclusive en las variantes más impersonales y científicas de la crítica formal, como la estilística, el estructuralismo lingüístico o la semiótica metziana, la detección pormenorizada

⁸⁷ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p37.

⁸⁸ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p52.

⁸⁹ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p52.

⁹⁰ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p47.

de los elementos que aparecen en la superficie de los textos (la cantidad de sílabas de un poema, los hipérbatos en la sintaxis de un cuento, los códigos narrativos de una novela o la distribución de los elementos en el plano de un film) querían señalar que algo acontecía y desbordaba tal aparecer superficial, al punto que habían movilizado al crítico a señalarlo como algo significativo (su subjetividad negada del análisis podía leerse negativamente en los textos, ejemplos y recursos que éste utilizaba). Pero difícilmente el ritmo, el humor, el suspenso o el shock visual podían ser reducidos a simples cosas que el trabajo crítico estudiaría con criterios vagamente cuantificables. A riesgo de extraviarse y hacer un culto a lo inaparente, el ensayo debería atender a lo flotante, escurridizo y efímero que no deja de manifestarse en el propio objeto⁹¹.

Vértigo índice veri

El conocimiento de lo indeterminado, al que los objetos artísticos nos exponen, supone ciertamente una posición enunciativa cuanto menos endeble, que nos hace coquetear con la mistificación o la estafa. La idea de que en la obra hay algo más que lo positivo, inmediatamente dado y que solo el intérprete que va más allá de lo que la letra dice redime la existencia de ésta, escandaliza a la crítica con aires científicistas. El verosímil crítico tradicional –anota Barthes– gusta mucho de atenerse a las “evidencias” y descalificar como metafísica, hermética, subjetiva o anacrónica toda búsqueda que exceda los límites del mero verismo⁹². Pero los tradicionalistas de hoy difieren de los Picard de ayer: la libertad, la creatividad y el *patchwork* es alentado institucionalmente, aunque luego en la práctica no pase de un tímido aplicacionismo barroco. El ensayista, entregado a la difícil tarea de lo indirecto, no se regodea sin más en sus supuestos aires de autonomía, sino que debe hacer la rigurosa prueba de la verosimilitud. De allí que nada lo incomode más que los divagues teóricos dichos en nombre del ensayo. Frente a ellos, frente al malestar ante lo difuso, asume con culpa –momentáneamente– el bando de la ciencia, en lo que ésta tiene de desmitificadora de aquella praxis que utiliza las libertades del ensayo en tanto género discursivo⁹³ para

⁹¹ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p109.

⁹² R, Barthes, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI; 2010 [1966], p16.

⁹³ A, Giordano, “Prólogo. El discurso sobre el ensayo”, *El discurso sobre el ensayo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2015, p19

saltearse la argumentación. Antes que nada, el ensayo intenta moverse, “dominar el dilema entre la opinión arbitraria y lo inesencialmente correcto”⁹⁴

Tensionado de uno y otro lado, reactivo a toda posible conciliación, inseguro de la dirección que ha sin embargo emprendido, el ensayista reconoce como verdadera una única cosa: el vértigo. Allí, en dicho estado de embriaguez o sonambulismo, el sujeto es arrastrado “a su pérdida y como convencido, por la visión misma de su propio anonadamiento, de no resistir a la potente persuasión que le seduce por medio del terror”⁹⁵. Es lo que experimenta cuando, siguiendo la propia lógica del objeto, va lo más lejos que puede, hacia lo abierto e indeterminado, por fuera de los límites metodológicos que él mismo se impuso inicialmente. Pero tal estado de intensidad no solo diluye su capacidad de decisión, su posibilidad de racionalizar las decisiones teóricas, sino que éste incluso abruma su instinto de autoconservación: de pronto se percibe haciendo los gestos que tienden a conducirlo a la ruina, como si fuera empujado en sentido contrario al camino de la exposición concertada. Aun así intuye, movido por una fascinación ciega, que de otro modo no se podría alcanzar nada que valiese la pena⁹⁶. No estamos hablando –qué duda cabe– de que la vida del ensayista corra peligro (difícilmente nada de lo que hagamos podría ponernos en tal situación), sino de que el resultado de su búsqueda pierda tensión. Parece poco en comparación, pero la consistencia de su búsqueda (que por momentos termina por confundirse con su propia vida), la continuidad de la vida académica y con ella, quizás, la vida a secas se pone a prueba en tal trance. Hasta qué punto –se pregunta– la ciencia organizada (a la que, no obstante, quiere pertenecer e impugnar simultáneamente) está dispuesta a reconocer y soportar una enunciación ya tan alejada de sus presupuestos. Nada le duele más que confesar que eso lo inquieta y que lo hace reconsiderar patéticamente⁹⁷.

⁹⁴ TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op cit., p62

⁹⁵ R, Caillois, “Vértigos”, *Instintos y sociedad*. Barcelona, Seix Barral, 1969 [1964], p51.

⁹⁶ R, Caillois, “Vértigos”, op. cit., p54

⁹⁷ “El reemplazo de las opiniones aceptadas no podría ser gradual si no fuera acompañado de una aceptación provisional de esas opiniones: como lo decía Al-Farafi en otro lugar, la conformidad con las opiniones de la comunidad religiosa en la cual nos educamos es un requisito necesario para el futuro filósofo”. L, Strauss, *La persecución y el arte de escribir*, Buenos Aires, Amorrotu, 2009 [1952], p23.

La intimidad con el abismo le revela lo precario de su situación. Por un lado, porque quien niega el vértigo se aleja de la experiencia interior que tanto persigue. Es lo que ocurre con la crítica literaria tradicional: esta no sería otra cosa que la correcta disposición de una serie de variables teóricas con el objetivo de producir un resultado. La fuerza del andamiaje teórico, limitando la rareza del objeto, hace que este solo confirme pasivamente lo sabido de antemano. La lectura se volvería, antes que la búsqueda de hallazgos que la descoloquen, el mero (re)encontrar, al final del proceso, de aquello mismo que ya se hallaba al inicio. De lo que resulta un paradójico pensamiento sin pensador: las categorías harían ellas mismas todo el trabajo. El análisis se pierde así en la objetividad alienada que olvida lo que ella previamente puso: al propio sujeto y su marco teórico. Así, impermeabilizándose a todo riesgo, el sujeto establece una distancia segura que lo preserva, aunque esto le haga sacrificar la posibilidad de experimentar lo que de auténtico hay en el objeto. A aquel que no respeta la disciplina de la obra –nos dice Adorno– el cuadro o el poema lo mira con ojos vacíos⁹⁸. Por el otro lado, quien se entrega sin restricciones al objeto, quien participa de la obra de arte en un sentido íntimo y vital, experimenta un estado de felicidad, de horror, de arrobamiento que lo hace desaparecer en ella. Es lo que nos lleva a afirmar, con Adorno y Bataille, una fórmula de alcances epistemológicos y existenciales: *vértigo index veri*. La verdad es simultáneamente nuestra meta y nuestra ruina: se la persigue hasta el fin y ella indica, alterándonos con su vibración, la proximidad de algo cierto y desconocido; pero a medida que nos acercamos percibimos que la consecuencia de la exuberancia es la disolución de la posibilidad misma del conocer. La mimesis llevada a su extremo, en el instante extático, anula la conciencia subjetiva, al punto que toda pregunta por el sentido de la obra se vuelva irrelevante o imposible. “La intensidad de las sensaciones –dice Bataille– vale a condición de que se las pueda soportar”⁹⁹. Es lo que Adorno y Horkheimer señalan a propósito de la *Odisea*: los episodios de los lotófagos, Circe y las sirenas parecen indicar –frente a las prohibiciones que multiplica el racional Odiseo– una posible progresión en torno a la satisfacción sensible vía la unión mimética con la naturaleza. Pero la medida de la intensidad es directamente proporcional al eclipsamiento que provoca en la conciencia: de la ataraxia vegetal se pasa al placer sensible animal, para desembocar finalmente en el goce mortífero

⁹⁸ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p164.

⁹⁹ G, Bataille, *Una libertad soberana*, Buenos Aires, Paradiso, 2007 [2000], p106.

que nos devuelve a un estado mineral¹⁰⁰. Nadie, que conozcamos, entró alguna vez en estado de catatonia frente a una obra de arte¹⁰¹, pero sí muchos, desbordados por la emoción, prefirieron quedarse de este lado del concepto, resguardando el objeto amado por miedo de empobrecer su relación afectiva con ellos. Ante tal aporía (la postergación indefinida del placer o la supresión del sujeto cognoscente en el límite del éxtasis), se vuelve evidente que “la distancia no es una zona de seguridad, sino un campo de tensiones”¹⁰². Todo un arte de lo indirecto, de los rodeos, de la acrobacia, de la frotación, de la constelación, se vuelve de pronto perentorio y, sin embargo, no es a la retracción tranquilizadora del término medio a lo que apuntamos. Solo los pensamientos que van hasta el extremo pueden hacer frente a la omnipotente impotencia de los consensos y los poderes que edifican nuestras instituciones. El riesgo se convierte en el precio a pagar por el conocimiento verdadero, o, lo que es decir lo mismo, el modo de hacerle justicia al vértigo entrevisto. No otra cosa señala Giordano cuando, prácticamente erigiendo el *ethos* del ensayista, afirma que

sin la experiencia de esos peligros no hay pensamiento ni escritura: no hay búsqueda. Se expone al peligro de lo *difícil*, que arranca la reflexión del suelo familiar de los prejuicios y la obliga a situarse en el nivel donde las cosas son ‘menos seguras, más serias, menos sencillas’; al peligro de lo *imposible*, que supone, antes que la renuncia, el agotamiento de las fuerzas que agitan a la búsqueda, que desencadena su recomienzo desviando la meta hacia un radical más allá: al peligro mayor, ‘el peligro de la falta de peligro’, la tentación casi irresistible de conservar el saber de partida, de conservarse en el lugar de partida, bajo la protección de las viejas y confortables certezas¹⁰³.

Las prohibiciones

El horizonte del fracaso, la impertinencia y el ridículo es consustancial con la práctica de quien ha decidido ir más allá de lo previamente identificado como legítimo. La búsqueda de lo desconocido es lo que hermana al ensayista con el artista, pero allí donde éste se entrega a

¹⁰⁰ TW, Adorno; M, Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007 [1947], pp75.

¹⁰¹ No obstante, pueden rastrearse situaciones en las que la indistinción del arte y la vida puede devenir peligrosa, o reforzar la propia identidad frente al exterior. Es lo que lleva en cierta medida a Monroy impugnar la noción de cinefilia. V, Monroy, “Enfermar de cine”, *Contra la cinefilia*, Madrid, Clave intelectual, 2020, p13.

¹⁰² TW, Adorno, *Minima moralia*, Madrid, Akal, 2006 [1951], p132

¹⁰³ A, Giordano, *Modos del ensayo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005, pp147-148.

lo incondicionado, aquel reconoce con culpa que exigencias institucionales y demandas comunicativas continúan ejerciendo presión sobre su empresa. Sin embargo, no se amedrenta y hace de dichos límites las condiciones mismas de su ejercicio: el riesgo vertiginoso se convierte así en la consecuencia de quien experimenta, tantea, juega en los bordes de los protocolos. Es lo que el ensayista anárquico y para-institucional desconoce: hay que haber entrado en intimidad con la ley para comprender cabalmente el placer que implica rebasarla de forma soberana. De allí que la indagación sobre la experiencia interior, sobre los movimientos voluptuosos que asedian al sujeto en el trance de mimetizarse con el objeto, no deja de ser paradójicamente –siguiendo a Bataille– una reflexión sobre las prohibiciones que configuran la idea misma de experiencia¹⁰⁴. No solo porque a través de ellas podamos inferir una historia tentativa de las limitaciones que circunscribieron el paradigma de las ciencias (la constitución del objeto, el establecimiento del método, la fundamentación del saber), sino porque la experiencia no se da al margen de tales interdicciones: antes que una pseudo efusión instintiva o animal, la *experiencia erótica* se presenta como la contradicción desgarradora entre la prohibición y lo prohibido, vivida al interior de la conciencia. Es por ello que el análisis debería atender a los modos en que la prohibición restringe y exalta la experiencia (ya sea porque impone reglas precisas a los afectos o porque proporciona los medios para corromperla gozosamente). Toda una economía libidinal descansa en tal dialéctica, en los modos particulares de administración y despilfarro de la energía. Pero la introducción de dichos límites no fue una mera decisión epistemológica, una imposición exterior, abstracta y arbitraria que cabría analizar de forma aislada, como si fuera un mero avatar de la historia inmanente de las ciencias (literarias). La prohibición implica, sobre todo, atender una verdad que la vincula directamente a actitudes humanas primordiales.

Toda la antropología batailleana apunta en dicha dirección: el pasaje misterioso del animal al hombre parece dado, menos por la transformación de ciertos rasgos intelectuales o físicos, que por una serie de prohibiciones que sujetaron, limitaron al animal. El mundo del trabajo no fue sino el modo de domeñar una violencia que acosaba la integridad de la conciencia

¹⁰⁴ Cuando Adorno dice que “quien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas”, parece apuntar, aunque parta de otros supuestos, en la misma dirección que Bataille. TW, Adorno, *Minima moralia*, op. cit., p17.

individual. Los impulsos destructivos asociados a la muerte y la sexualidad provocaron el deseo de excluir u ocultar aquello que no cesaba de cuestionar la voluntad de organizar racionalmente el mundo. El primitivo podía sentir que “el movimiento del trabajo, la operación de la razón, le servía; mientras que el desorden, el movimiento de la violencia arruinaba el ser mismo que está en el fin de las obras útiles”¹⁰⁵. Si la naturaleza empujaba al individuo a una violencia fascinante que no hacía sino ponerlo en peligro, la posibilidad de la vida humana supuso un acto de negación de tales vértigos en pos de la conciencia, la duración, el orden y el proyecto. Pero más allá de los beneficios considerables que obtuvo de la represión de su costado propiamente animal, esas fuerzas solo podían ser apaciguadas parcialmente, ya que no dejaban de reaparecer en forma de impulsos que excedían dichos límites racionales o que directamente los desafiaban y los convertían en un aparente sinsentido¹⁰⁶. La sensación de angustia que emerge aun hoy de los actos transgresivos no deja de recordarnos intensamente la fuerza de los peligros, pero también de los placeres de los que nos alejamos. De allí que la emoción exuberante que se desprende de tales actos pareciera señalar que la vida siempre puede ser más que la apacible labor de la razón. Es por eso que el detenimiento sobre dichos tabúes querría evitar la tentación de señalarlos como un error, una simple neurosis del sujeto o una imposición exterior de la que solo seríamos víctimas¹⁰⁷, sino devolverle a la conciencia la lucidez de lo que otrora se vivenciaba como angustia irracional (de la que la ciencia hace caso omiso, aunque ésta sea la base de su propia constitución). Pero antes que un camino para su resolución o pacificación, tal certeza retorna con la potencia de un cuestionamiento fundamental. La experiencia interior no expresa sino eso: el shock del individuo en el instante de percibir el desbordamiento de sus propios límites.

La teoría del conocimiento retuvo inadvertidamente algo de ese proceso. La ciencia y la crítica literaria tradujeron en términos conceptuales aquello que el trabajo material había efectuado con la violencia primitiva. La prohibición religiosa que regulaba la satisfacción de los impulsos inmediatos se secularizó y se volvió la actitud normativa del sujeto ante el objeto de conocimiento. De allí que en el moderno escamoteo de la experiencia subjetiva sobreviva todavía un resabio de la angustia arcaica frente a la irrupción de la naturaleza amenazante.

¹⁰⁵ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p49.

¹⁰⁶ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p49.

¹⁰⁷ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p41.

El precio a pagar por tal represión es nada menos que el endurecimiento: el sujeto, limitando o moderando sus reacciones, clausura la posibilidad cierta de que el saber lo transfigure. El carácter imprevisible de los impulsos (por lo que tienen de propiamente impropios, por ocurrir más allá de la voluntad consciente) se vuelve para la ciencia, antes que la ocasión para hallazgos inesperados, el obstáculo que hay que conjurar para conocer. No obstante, la voluptuosidad, el sufrimiento, la incertidumbre, el terror, el aburrimiento o la indignación vivenciadas a diario ante una obra de arte se vuelven el indicio de un sujeto que todavía no ha sido quebrado y reducido al robot hermenéutico en que la ciencia pretende convertirlo. Inclusive en el uso de determinados adjetivos menores que expresan de forma oblicua algo más que el mero *fact* el académico alienado se levanta de su anonimato y protesta inconscientemente ante tal represión. Las formas subjetivas de reacción señalan de este modo un camino posible: solo un sujeto inquietado por la obra de arte puede decir la verdad acerca de ella, entablar una conversación en la que –tal como dice el Borges de Giordano– su emoción y su convicción no ceda en nada a las supersticiones culturales¹⁰⁸. Sin embargo, la inquietud se transforma, bajo las condiciones presentes, en vergüenza: la sensación de estar cometiendo un exceso, revelando algo íntimo sobre sí y ya no sobre el objeto. La pudorosa crítica académica experimenta finalmente el erotismo sin saberlo.

La desnudez, o lo que es decir lo mismo, la fragilidad y zozobra de quien ha dado el paso decisivo hacia lo que lo expande o lo inhibe, lo que le atrae y lo que le genera rechazo, representa un desorden que arruina el decoro que nos proporcionan los vestidos¹⁰⁹. El sujeto epistémico es, en este sentido, el decoro en persona: nada conmueve su posición de saber, nada lo hace variar el método, nada afecta su escritura. El aparataje teórico funciona de hecho como el abrigo que lo preserva de las inquietudes subjetivas que teme exhibir en público. Sin embargo, la represión que éste realiza de sus propios afectos no deja de ser, al margen de su vergüenza, una muestra de amor tácita: solo quien está dispuesto a sacrificarse por el objeto –al punto de no confesar nunca las razones de su amor– puede ser digno de él. La interiorización de la prohibición del crítico pudoroso alcanza así su momento de verdad: la sustracción de los impulsos en el acto de conocer pretende darle un lugar central al objeto,

¹⁰⁸ A, Giordano, *Modos del ensayo*, op. cit., p11.

¹⁰⁹ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p22.

abrir una distancia por la cual éste pueda finalmente hablar, decir su verdad por fuera de los desbordes psicológicos o la ventriloquia del sujeto. Pero en el exceso de galantería irremediablemente lo pierde: desde el momento en que la distancia epistémica se hipostasia indiferentemente a cualquier objeto, asunto o disciplina, convirtiéndose en el *a priori* de toda investigación, se ejerce violencia sobre la cosa que justamente se pretendía defender de las perturbaciones subjetivas. El chiste de Barthes sobre que la crítica literaria solo podría volverse científica por falta de sutileza no hacía sino señalar eso¹¹⁰.

El vaticinio no estaba para nada errado: es que al fin de cuentas la formalización de los estudios literarios se logró en desmedro de lo que paradójicamente estaba en la base de su especificidad: la experiencia empírica del lector y su capacidad teórico-imaginativa¹¹¹. En su lugar, la figura del científico apareció para expresar una verdad lo suficientemente general como para que todo lector pueda reconocerse en ella. La universalidad del concepto se hace sin embargo a costa de las particularidades subsumidas en su interior: para que éste les diga algo a todos, tiene que decirles poco, tiene que asemejar las experiencias de lecturas entre sí. El *ethos* de las ciencias funciona nivelando hacia abajo: privilegia el análisis extensivo por sobre el intensivo, la sistematización de las regularidades sobre las excepciones disruptivas y la virtual pluralidad semántica sobre la actualmente realizada en la lectura¹¹². Es lo que ocurre con el crítico que aclara con falsa modestia y aires democráticos que su lectura no busca ser totalizadora o invalidar otras: involuntariamente confiesa que la debilidad o la generalidad de su hipótesis no le hará nada al objeto. Pero ninguna experiencia idiosincrática deja intocada a la obra: la desfiguración o anamorfosis es la condición o la prueba de la potencia crítica de la lectura¹¹³. El encanto de expresiones como “El *Spinoza* de Deleuze” o “el *Schönberg* de Adorno” dan cuenta lacónicamente del juego de fuerzas por el cual sujeto

¹¹⁰ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1978], p80.

¹¹¹ B, Sarlo, “La crítica: entre la literatura y el público” en *El discurso sobre el ensayo*, op. cit., p48.

¹¹² Ritvo analiza con precisión el lugar estructural del sujeto de la ciencia. Comentando un pasaje de Lacan sobre la Teoría de los juegos, sobre cómo ésta supone un modelo de sujeto como mera matriz combinatoria, sostiene que dicha teoría “busca agotar, en el arco tendido entre la situación inicial y el final de la partida, todas las disyuntivas posibles gracias a los procedimientos de la lógica binaria” y que “el jugador ideal de la teoría de los juegos se confunde con el código que tiende a la exhaustividad; es por ello que las decisiones del juego -y los riesgos propios de toda apuesta: el vértigo, la angustia, la vacilación- quedan a la postre fuera de juego”. De pronto se nos vuelve evidente: si el científico *explica* el juego, el ensayista es quien lo *juega*. J, Ritvo, “¿Sujeto de la ciencia?”, *Formas de la sensibilidad*, Rosario, Laborde, 2000, p67.

¹¹³ R, Barthes, *Crítica y verdad*, op. cit., p72.

y objeto se ven afectados al punto extremo de la indistinción. Sin embargo, en nombre del conocimiento objetivo la ciencia reprime tal desfiguración (que entiende, no sin razón, más próxima a un –para decirlo en términos barthesianos– *querer-asir* que a un *liberar benevolente* de las potencias del texto). El ensayo, vengativo, se lo hace pagar: valiéndose de la obra, revela –nos dice Menke comentando a De Man– que lo ideológico no es la desfiguración del conocimiento, sino un conocimiento que desfigura su desfiguración¹¹⁴. La ciencia borra las huellas de su enunciación subjetiva, pero para que su carácter contingente sea visto como necesario, debe constituirse como la totalidad que en el orden de las intenciones niega: bajo la fachada de la mera descripción de los aspectos generales de la obra impone un funcionamiento: el suyo. La exegesis de la ciencia opera por lo tanto como un hechizo: “un concepto se aplica sobre distintos individuos (hombres o cosas) y esos individuos empiezan a comportarse –si son hombres– o a significar para los hombres –si son cosas– tal como ese concepto dice que son”¹¹⁵. La experiencia estética es premoldeada así a imagen y semejanza de la abstracción consumada. Pero lo desgarrador no es solo que la interpretación de un sujeto particular se imponga a todos como el modo genérico de lectura sobre tal o cual obra, sino que inclusive el embrujo actúa, se reproduce, ya sin la necesidad de un sujeto: la ciencia –el hecho mismo de pertenecer a ella, asumir sus compromisos, adoptar sus modos de exposición– afecta consciente o inconscientemente las condiciones de lo que se puede experimentar. La enunciación imperturbable y exangüe, burocrática e instrumental, convierte así al sujeto en un especialista que sin embargo desconoce todo sobre sí mismo, sobre los vínculos extraños que mantiene con los objetos que pretende conocer. Solo mediante la subversión del método científico, la puesta en cuestión del lenguaje en general y –sobre todo– la propia interrogación del sujeto por la vía de la escritura¹¹⁶, nuestras búsquedas críticas pueden transformarse en algo más que la correcta transmisión de los resultados ya previstos de antemano en las planificaciones.

No otra es la *raison d'être* del ensayo: lejos de la acusación de impresionismo, este encuentra la objetividad que la ciencia tanto le reclama –paradójicamente– insistiendo sobre sí mismo.

¹¹⁴ C, Menke, “La conciencia desgarrada. Literatura y crítica en Paul de Man”, *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, N°9, 2020 [1993], p39.

¹¹⁵ S, Schwarzböck, *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p163.

¹¹⁶ R, Barthes, *El susurro del lenguaje*, op. cit., p18.

Una subjetividad sistematizada, consciente de las mediaciones que la constituyen y del entramado de códigos culturales que la obra le despierta, tiene más probabilidades de aproximarse al objeto que una “objetividad inculta, cegada con respecto a sí misma y amparándose detrás de la letra como detrás de una naturaleza”¹¹⁷. La crítica entendida como ejercicio espiritual, como el trabajo y modelación de sí a través de las obras, alcanza de este modo su momento de verdad. Es en algún punto la fantasía del ensayista: que la autoinspección del sujeto redundará en última instancia en un saber sobre el objeto. Sin embargo, inclusive la noción misma de reacción subjetiva –que solo compete al sujeto empírico, y no al trascendental “yo pienso” de la ciencia– no deja de ser una categoría ambigua de raíz: la presunta immediatez del individuo irreductible lleva en sí los condicionamientos de toda la sociedad. No por nada Adorno sostenía que la interioridad se había vuelto una categoría cada vez más ideológica y sombría¹¹⁸: si en el paradigma moderno la identidad de la conciencia consigo misma era índice de libertad (porque implicaba el control y disposición de uno mismo a cada momento), en el presente los impulsos, que esa conciencia reprime como restos atávicos e irracionales, señalan algo no domesticado, un momento somático que agujonea la supuesta autonomía del yo, revelándole una alteridad aviesa que no deja de serle constitutiva y que lo empujan en direcciones imprevistas o no deseadas. Pero por eso mismo, lejos de ser una mera naturaleza auténtica y espontánea expresándose, estos impulsos también son pasibles de recaer en la repetición, la trivialidad y la coacción. De hecho, todas las reflexiones de Benjamin, Adorno y Buck-Morss en torno a la compenetración del devenir histórico-social, el desarrollo tecnológico, su impacto en la capacidad sensitiva y la posibilidad de tener experiencias apuntan en dicha dirección. Sentimientos exuberantes como el deseo imperioso de bailar ante una canción pop, la adrenalina ante un maratón de una serie o el rechazo corporal ante una película del pasado no dejan de ser efectos profundamente convencionales, hechos que trascienden lo meramente individual. De allí que los humores vivenciados en la recepción no son un capricho de un sujeto hipersensible o una proyección psicológica extraestética que se imprime sobre la obra como si ésta fuera un test de Rorschach, sino las huellas que la materia deja en el sujeto:

¹¹⁷ R, Barthes, *Crítica y verdad*, op. cit., p72.

¹¹⁸ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p159.

La conmoción por las obras significativas no emplea a éstas como desencadenantes de emociones propias, reprimidas. Pertenece al instante en que el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra: al instante del estremecimiento (...) La experiencia del arte, de su verdad o falsedad, es más que una vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva. Mediante esa experiencia, la objetividad es mediada donde la reacción subjetiva es más intensa¹¹⁹

El partido paradójico del placer

La *intensidad* –convertida de ahora en más en nuestro *valor*– no se mide solamente en el instante de la satisfacción sensible y placentera, sino que implica fundamentalmente el momento en el que sujeto, tensionado ante lo percibido, experimenta que el endurecimiento y las prohibiciones que pesaban sobre él parecen, de pronto, ceder ante la emergencia de algo heterogéneo. Es lo que lleva a Adorno afirmar que “el sujeto obtiene en el estremecimiento su verdadera dicha por las obras de arte, pero es una dicha contra el sujeto”¹²⁰. El dudoso precepto moral de que el arte debe instruir y cambiar a los hombres solo podría tener sentido irónicamente en este punto: la intuición de la no-identidad del yo consigo mismo tras la desintegración dolorosa y repentina de su supuesta unidad. Momento decisivo –apunta Bataille– en el que el sujeto, en la cumbre del éxtasis, es lanzado fuera de sí y abismado en una multitud indefinida de existencias posibles¹²¹. Experiencia de tintes místicos, si no fuera que ocurre menos por la introspección voluntaria del sujeto que por la fuerza, el shock de algo exterior: la irrupción de la forma. Es por ello que el ensayista debe mantener un diálogo íntimo con aquello de la obra de arte que lo conmueve sensible e intelectualmente. Es lo que afirma el propio Barthes: la nueva crítica debería fundarse en dichos impulsos e intuiciones caóticas, en lo que ocurre cada vez que levantamos la cabeza del texto (“no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones”¹²²), en la sistematización de las interrupciones que constituyen la riqueza secreta de la lectura. Frase, sin embargo, más citada que practicada: es que dicha lectura silenciosa, si se la toma en serio, revela los elementos irreconciliables que viven en la obra y que el concepto unifica

¹¹⁹ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit, p322.

¹²⁰ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit, p156.

¹²¹ G, Bataille, *La experiencia interior*, op cit, p85.

¹²² R, Barthes, *El susurro del lenguaje*, op. cit., p40; *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p36.

o pacifica violentamente por mor de la coherencia. De lo que se trata, en definitiva, es restituir la temporalidad interna (el devenir no lineal de la lectura, hecho de fuerzas en tensión, de interrupciones y recomienzos, condensaciones y fugas del sentido) de la experiencia que antes se subordinaba a la mera sucesión vectorial del sentido. Esto último es lo que hace la crítica tradicional: la distancia y la abstracción del análisis genera que los datos básicos de la experiencia sean completamente sublimados en pos de la estabilización y unidad de la obra. De este modo, la prohibición de evocar se produce finalmente en favor de una lectura literal o denotativa que homologa la obra a un contenido manifiesto, autosuficiente y acabado, que reduce por lo tanto al lector a la tarea pasiva de reconocer, identificar y consentir los sentidos ya explícitamente dispuestos. En algún punto cuando la crítica pretende –para evitar todo resto de psicologismo en el análisis– deslindar lo que la obra *es* de aquello que *hace*¹²³, entredice los límites que la crítica positivista impone sobre la obra: una existencia al margen de toda relación afectiva.

Si las exigencias de objetividad de las ciencias suponen la construcción de un objeto claro y distinto que existe fuera e independientemente del sujeto, la crítica literaria, guardándole fidelidad a tal postulado, redujo toscamente su objeto de estudio a los límites cósicos de la obra, desechando el arte para quedarse con el mero artefacto. En el conocimiento común –dice Bataille– todo objeto de pensamiento se refiere siempre a un sólido, un objeto apartado, conservado de las dependencias externas¹²⁴. Pero si las obras de arte llegan a ser tales es, por el contrario, a través de un exceso de lo fenoménicamente sensible en ellas. No deja de ser, en algún punto, la diferencia entre el erotismo y la sexualidad: un contenido espiritual que sobrepasa, determinando, las funciones biológicas de la carne. Es en este sentido que puede afirmarse que no hay nada en las obras de arte que sea literal. Todas las discusiones en torno a la especificidad lo atestiguan: los *ready made* de Duchamp, las novelas de Puig o algunos documentales de Farocki utilizan materiales que no poseen en sí mismos, inmediatamente, una propiedad diferencial (la *literariedad* que ansiaban ceñir los formalistas) con respecto a los objetos prosaicos de la cultura; e, inversamente, los objetos más banales (las pintadas en

¹²³ W, Wimsatt; M, Beardsley, “The Affective Fallacy”, *The Sewanee Review*, Vol. 57, N°1, 1949, p31.

¹²⁴ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p223.

los carros en Borges¹²⁵, la tauromaquia en Bataille¹²⁶, los exvotos en Didi-Huberman¹²⁷) pueden sustraerse de su valor de uso práctico prefigurado y devenir piezas enigmáticas. El arte tiene su concepto (que no es decir lo mismo que su definición) en la constelación de los momentos que lo constituyen, en la ley interna de su movimiento, no en ciertas invariantes¹²⁸. El comportamiento estético es, por lo tanto, la capacidad de percibir en las cosas más de lo que ellas son, logrando que aquello que en principio se presentaba como una cosa más del mundo empírico, sea algo diferente de una cosa, transformando lo meramente existente en una *imagen*¹²⁹. De allí que las obras de las que se les ha eliminado dicho momento del «más», la «*apparition*» o el «exceso» no son más que cáscaras, letras muertas o, más comúnmente, documentos de cultura. Es lo que ocurre cuando la relación con las obras está mediada exclusivamente por el interés: para el profesor de secundaria que, armando una planificación, lee cuentos intentando encontrar conceptos que se adecuen a los contenidos que pretende enseñar, o para al crítico académico que utiliza novelas a partir de su valor de representación o como testimonios a los fines de ilustrar los problemas de un determinado contexto histórico, lo estético irremediablemente se les desvanece de las manos, volviéndoseles la obra un objeto utilitario entre otros. Extremando el procedimiento: ni siquiera los así llamados “clásicos” poseen *a priori* dichos atributos estéticos, de hecho, quizás su carácter reverencial y cultural puede obturar justamente la emergencia repentina de ese suplemento que transforma cualitativamente su configuración objetiva. Es a lo que apunta Adorno cuando sostiene que el problema no es en definitiva qué le da a uno la obra, sino qué le da uno a la obra¹³⁰: necesaria mediación subjetiva de lo que se manifiesta objetivamente (aquello formal que, en determinadas obras, y no en otras, nos expande o nos limita en una dirección particular) y que aun así no se deja reducir o identificar sin más a dicha objetividad. La posibilidad de articular conceptualmente el estremecimiento depende de este modo de una escucha atenta, una disposición especial por la cual nos volvemos sensibles a la alteridad de la obra (alteridad no solo con respecto al sujeto y la sociedad, sino también en relación a sí misma): aparición

¹²⁵ JL, Borges, “Las inscripciones de los carros”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2007 [1928].

¹²⁶ G, Bataille, *Una libertad soberana*, *op. cit.*, pp9-23.

¹²⁷ G, Didi-Huberman, *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*, Barcelona, Sans Soleil, 2013 [2006].

¹²⁸ “Así como hay que mantener su diferencia respecto de la mera empiria, el arte cambia cualitativamente en sí mismo; algunas cosas, como los objetos de culto, se transforman mediante la historia en arte, lo cual no eran; algunas que eran arte ya no lo son”.TW, Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, pp10-11.

¹²⁹ TW, Adorno, “Reconciliación extorsionada”, *Notas sobre literatura*, *op. cit.*, p251.

¹³⁰ TW, Adorno, *Estética (1958/9)*, *op. cit.*, p329.

de algo explosivo, momentáneo y efímero realizado en los materiales como algo fijo y duradero. Algo de todo ello se cifra en el hiato que acontece entre lo que una obra *dice* y lo que en ella se *muestra*: expresión de una naturaleza extra-estética (la presencia sensible y singular del gesto no mutilado por la lógica de la identidad) configurada a través de la generalidad del lenguaje o el carácter fotográfico de la imagen. Es lo que lleva a Bataille afirmar que el genio poético se caracteriza menos por el don verbal o la habilidad retórica, que por la capacidad de extraer los deseos ocultos y oscuros que residen en el discurso utilitario¹³¹. Articular tales deseos es la tarea del ensayo.

La experiencia de un sujeto conmovido que, faltándole de pronto el suelo bajo sus pies, es afectado por un objeto que comunica algo que excede los límites formales que lo constituyen, desbarata dramáticamente la ficción clásica de la escena del conocimiento. Momento de desequilibrio, en el que sujeto y objeto son radicalmente alterados, puestos fuera de sí, abiertos hacia el exterior (es lo que llevaba a dudar a Derrida si convenía llamar “interior” a tal experiencia¹³²), expuestos a la desnudez. De allí que, antes que entidades plenas, inertes y discontinuas, lo que tenemos sea la mutua disolución y fusión que introduce la continuidad extática:

Semejante estado es confuso y suele excluir la observación metódica de la ciencia: al ver, al oír reír, participo desde dentro de la emoción de quien ríe. Esta emoción sentida desde dentro es lo que, al comunicárseme, ríe en mí. Lo que conocemos en la participación (en la comunicación), es lo que sentimos íntimamente: riendo conocemos inmediatamente la risa del otro, o compartiéndola, su excitación. Por esto precisamente la risa o la excitación (incluso el bostezo) no son cosas¹³³.

Si bien es ciertamente caprichosa y puede prestarse a toda una serie de equívocos, la comparación entre la risa (o la excitación erótica) y la experiencia estética no deja de resultarnos de lo más feliz: es el sentimiento exuberante de descentramiento subjetivo y la

¹³¹ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p183.

¹³² J, Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 2012 [1967], p375.

¹³³ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p169.

comunidad contagiosa con lo heterogéneo. La emoción (ante ciertos textos o imágenes) provoca en nosotros, menos el solipsismo que redundaría en la posesión y asimilación del objeto a los imperativos del sujeto, que un extravío que nos arrebatara de nuestra existencia replegada, abriéndonos a la continuidad indistinta con la alteridad, o al menos recordándonos un estado más allá de la escisión. La comprensión participativa o mimética¹³⁴ implica el momento irreductible a la codificación discursiva, en la que se establece una afinidad sensitiva ante un afecto que acontece en la materia y que lleva a lo desconocido. No otra cosa parece decir Valéry cuando sostiene que “el acento y el aspecto de la voz prevalecen sobre lo inteligible que ésta pueda suscitar: se dirigen a nuestra vida más que nuestra mente. Quiero decir que esas palabras nos intiman a *devenir*, mucho más de lo que nos estimulan a *comprender*”¹³⁵. Sin embargo, el deseo de conocer, de apropiarse del objeto, de asignarle valores reaparece incesantemente y no deja de coexistir con el deseo de perderse en la cosa¹³⁶. Pero si la razón, en su intento legítimo de dar cuenta de la experiencia, describe y explica externamente la emoción, si solo detiene y descompone analíticamente la física de la risa (o de la obra) o intenta rastrear la génesis de su aparición, lo único que consigue es hacerla desaparecer como emoción. Por lo tanto, de lo que se trata es de responder al llamado que aparece implícitamente en ella, encontrar los medios para mantenerla en movimiento, para propagar el enigma sin disiparlo. Por eso la idea de “conocimiento inmediato” puede prestarse a sospechas, en tanto la implicación afectiva del sujeto supone el riesgo de fetichizar tal momento mimético y recaer en la ilusión de una captación total (de la que podría derivar una identificación ingenua). Es allí donde la risa querría operar menos como un símil que como un modo específico de relación con el mundo. La afirmación enigmática de Bataille acerca de que no hay diferencia entre reírse de una cosa y obtener su verdad¹³⁷ supone el compromiso afectivo ante el asombro percibido, pero también y sobre todo una alteración fundamental en *el modo de comportarse con el saber*¹³⁸: ya no el espíritu de pesadez que homogeneiza, sino la ligereza, ironía y juego que desbarata, enrarece y amplifica. De este

¹³⁴ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p78.

¹³⁵ P, Valéry, “Yo le decía a veces a Stéphane Mallarmé...”, *De Poe a Mallarme*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2010 [1931], p85.

¹³⁶ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p179.

¹³⁷ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p223.

¹³⁸ R, Barthes, “Las salidas del texto”, *El susurro del lenguaje*, op. cit., p346. P, Burger, “The thinking of the master. Georges Bataille between Hegel and surrealism”, *The thinking of the master*. Illinois, Northwestern University Press, 2002 [1992], p 38.

modo si la ciencia, movida por la superstición de la objetividad, alienta a eliminar el *pathos* en el conocimiento a los fines de estabilizar los polos del saber, la risa por el contrario funciona como el momento corrosivo de todo aquello que se piensa como estable y suficiente, desnudando su naturaleza propiamente moral, producida (reír –dice Bataille– es quitarles la silla a los seres falaces y perder la propia seriedad en el acto¹³⁹). En definitiva, de lo que se trataría sería de “fundar esa explicación, su racionalidad misma, en la mirada y la emoción en que se trama esa experiencia”¹⁴⁰. El ensayista quiere así la cuadratura del círculo: un saber que sea ya prácticamente indistinguible del placer.

La ciencia, no obstante, recela de tal utopía. Es lo que sostiene Barthes cuando constata la tendencia histórica de rechazo hacia el placer, en tanto éste fue en la mayoría de las filosofías subordinado siempre en provecho de elevados valores espirituales¹⁴¹. No se trata solo de una posición escéptica con respecto a la justificación o el *telos* de una búsqueda que se percibe como el mero devenir arbitrario de una subjetividad que se regodea en sí misma y se desconecta de toda generalidad del saber; sino que la resistencia implica la certeza oscura de que se trata de una economía teórico-moral que trae aparejada una nueva forma de vida. Es en este sentido preciso que toda una mitología tendió a conceptualizar al placer como una idea ideológicamente peligrosa: cuando Eagleton describe por ejemplo la experiencia barthesiana como “privada, asocial y esencialmente anárquica”¹⁴² toca equívocamente un núcleo de verdad. Es que lejos de afirmar la comfortable unidad del «yo» a través de la noción burguesa de gusto estético o la conformista apología de la sociedad antagónica en la que ese disfrute debe realizarse, la teoría del placer postulada por Barthes asume decididamente una “fuerza de suspensión”¹⁴³ de la identidad del sujeto, de los valores de la cultura, de las prerrogativas de la ciencia, de los nobles objetivos emancipatorios. Por eso, frente a los que afirman –por derecha y por izquierda– la futilidad y simpleza del placer, éste no deja de señalar su costado metódico, experimental y agonal. En este sentido –parece decir Barthes–

¹³⁹ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p116.

¹⁴⁰ G, Didi-Huberman, “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en A, Jaar (ed), *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados, 2008, p46.

¹⁴¹ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p76.

¹⁴² T, Eagleton, “Fenomenología, hermenéutica, teoría”, *Introducción a la teoría literaria*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1983], p105.

¹⁴³ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p86.

no hay nada más complejo, más contradictorio, más ambiguo que el sujeto en el momento mismo en el que toma en serio su placer y decide ver hacia dónde lo conduce, a qué objetos lo predispone, a qué límites lo enfrenta, a qué posiciones lo empuja¹⁴⁴. Si el momento de la experiencia estética intensificada que encarna la *jouissance* barthesiana suspende las identificaciones y toma por asalto la consciencia es porque la multiplicidad de códigos (políticos, éticos, psicoanalíticos, sociológicos, eróticos, hermenéuticos, narrativos, estilísticos) presentes en los textos escinden al sujeto y con él la unidad moral de lo que se pretendía un objeto útil al servicio de la desmitificación ideológica. De allí la incomodidad profunda que presenta un ensayo como *El placer del texto* y su, quizás, institucionalización imposible: el placer relativiza las razonables causas en tanto nos enfrenta a nuestras inclinaciones más pueriles, más perversas, más terroristas. Experiencia desbordante en la que el individuo lejos de apartar la mirada de lo que le *espanta*, se adentra en ello resueltamente, no sin incertidumbre o angustia¹⁴⁵.

En este sentido, el sujeto que no se administra, que va más allá del placer socialmente convenido, que gasta recursos teóricos en nombre de una experiencia en apariencia vana e intransferible, se vuelve de pronto intolerable para instituciones pensadas a partir de la moral del resultado y la lógica de la acumulación instrumental del saber. Es por ello que el placer, cuando es librado a sí mismo, tiene que chocar contra los intereses comunes, inclusive, o sobre todo, con aquellos que el individuo conscientemente adhiere. No es solo que aquellos desconfían de la posibilidad de hallar un saber implicado en el placer, sino que inclusive éste es percibido como un desvío incompatible con las funciones críticas que, no sin fundamento, se reclaman. Frente al individuo, la generalidad encarna así la ley dispuesta a amonestar y reencauzar tales excesos esteticistas: todo placer que pueda enturbiar los fundamentos del orden existente o la causa futura es suprimido bajo el mote de inmoral, narcisista o decadente.

¹⁴⁴ Hay una anfibología problemática del término “placer” en todo el libro, en tanto designa simultáneamente un tipo/modo de texto (que colma al sujeto, blindando la identidad ante el exterior, reafirmando los valores convencionales de la cultura) y una teoría específica sobre la experiencia (que, no obstante, incluye al placer, pero lo confronta con los poderes asociales del goce). Obviamente seguimos esta segunda acepción, ya que permite desmarcarse de todo hedonismo simplificador, para entregarse a un devenir imprevisible. E, Marty, *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Buenos Aires, Manantial, 2007 [2006], p141; M, Jay, *Cantos de experiencia*, Buenos Aires: Paidós, 2009 [2005], p438.

¹⁴⁵ S, Schwarzböck, *Los espantos*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2016, p28. “Las medusas. Estética y horror”, *Instantes y azares*, N°19-20, 2017, pp47-60.

En algún punto –dice Giordano– “cuánto más sensibles nos hacemos a la intransitividad de la afirmación literaria, más fuerte es la presión moral, el impulso a negar su precariedad y su incertidumbre atribuyéndole un valor admisible”¹⁴⁶. Por eso mismo allí dónde hay una experiencia, dónde hay fascinación y desorientación, aparece la posibilidad de producir un saber que no se someta a un *a priori* ideológico, que no busque confirmar en el texto la simpatía a un proyecto o limar las asperezas que podrían ponerlo en entredicho. De lo que se trata en verdad es de “afirmar contra el mundo (la regla general, la colectividad) las certezas absolutas del sujeto que se niega a ser intimidado por lo que él no es”¹⁴⁷. Pero tales certezas son menos una serie de contenidos conscientes que el sujeto contrapone al mundo, que la asunción heroica-patética de los datos inconexos que el texto le propone, las seducciones que lo arrastran contra su voluntad y que lo conducen a lugares incómodos que no pueden ser asumidos sin más por ninguna comunidad, mentalidad o *ideolecto*¹⁴⁸. De allí que tomar soberanamente partido por el placer del texto se vuelve, para nosotros, todo lo contrario a una supuesta reconciliación: implica la sustracción de las identificaciones morales de la cultura, la pérdida momentánea de toda sociabilidad, la interrogación radical de aquel que experimenta y un exceso con respecto al punto de vista de la conservación. “Ya no es verdadero –dice Adorno– ningún pensamiento que no lesione los intereses (aunque sean objetivos) de quien lo defiende”¹⁴⁹. El carácter vagamente anárquico de esta perspectiva implica la apertura a un mundo de posibilidades inquietantes.

La estética y el Mal

Quizás en el fondo aquellos que rechazan tal experiencia hacen bien. Quizás comprenden demasiado bien que el fervor ante una obra de arte y la construcción racional de la vida no maridan entre sí. El arte es una experiencia extática y ese éxtasis parece desentenderse, postergar e incluso suspender todo proyecto para conservar, proteger y reproducir la vida. Así lo entiende Bataille, que remonta a las pinturas rupestres de Lascaux una dialéctica fascinante que puede leerse hasta nuestros días: si mediante el trabajo, la manipulación de herramientas, la intervención de la materia, el hombre se separó de la animalidad,

¹⁴⁶ A, Giordano, “Literatura y poder”, *Con Barthes*. Santiago de Chile, Marginalia, 2016 [1995], p33

¹⁴⁷ E, Marty, *Roland Barthes, el oficio de escribir*, op. cit., p140.

¹⁴⁸ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p33.

¹⁴⁹ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p337.

neutralizando parcialmente sus impulsos en nombre de la construcción de un mundo en común, el nacimiento del arte (o el juego o las fiestas) supuso, en relación a dichas actividades utilitarias, un valor de oposición: no solo era un modo de recobrar lo sensible atrofiado por el esfuerzo y la monotonía del trabajo, sino que implicaba una protesta contra el mundo que existía, contra las sujeciones que reducían la vida a la mera labor de la autoconservación¹⁵⁰. Las formas primitivas de la religión, la política y la ciencia prometían proteger al hombre de su naturaleza amenazante, garantizándole un futuro en el que su felicidad pueda verse realmente realizada por obra y gracia de la razón; pero lo hacían a través del sacrificio presente, de la interiorización de prohibiciones que sublimaran su costado propiamente animal. De allí que la creación y contemplación de imágenes –es decir, la utilización de sus fuerzas excedentarias para producir obras que no redunden en un beneficio material inmediato– liberaban al hombre, aunque sea provisoriamente, del reino de la fría necesidad y regularidad de la vida, permitiendo percibir un destello de la riqueza secreta que el mundo de la acción le negaba. El arte suspendía las obligaciones diurnas y hacía experimentar de este modo un mundo sin reglas precisas, en el que un sentimiento repentino de presencia (un “calor salvaje y animal”, una fuerza “impersonal e inconsciente”¹⁵¹) e intimidad con lo exterior parecía de pronto poseer al individuo. La soberanía conseguida mediante el éxtasis se volvía entonces directamente proporcional a su indiferencia momentánea hacia los valores que habían hecho de él un hombre. Pero, quizá por la misma razón, la intensidad que rápidamente percibió como la imagen misma de la felicidad y en la que encontraba algo esencial suyo, no dejaba también de causarle angustia, en tanto tenía como consecuencia su agotamiento, el consumo de sus recursos, la ruina de las obras razonables que con tanto empeño había construido. Si la transgresión aparece estructuralmente unida a la experiencia estética es justamente en este punto: es un intervalo que se abre en la realidad prosaica y que enloquece los valores convenidos. Lo que el arte traería consigo sería, por lo tanto, la consciencia tumultuosa de los límites, pero también, y sobre todo, la fuerza que permite sobrepasarlos gozosamente. En suma: la conciencia, horrorizada y alegre, de esa distancia. No casualmente dicha experiencia fue “rápidamente separada, puesta aparte, y según las ocasiones, calificada de nefasta, disturbadora o sagrada”¹⁵². La exploración de los límites –

¹⁵⁰ G, Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, Córdoba, Alción, 2003 [1955], pp41-48.

¹⁵¹ G, Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, op. cit., p63.

¹⁵² G, Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, op. cit., p47.

la sensación renovada de sensualidad y pavor que ocurre cuando el sujeto se enfrenta a lo desconocido, cuando se desprende de las exigencias morales, pragmáticas y cognoscitivas, cuando llega a un punto allende al sinsentido y la arbitrariedad del todo— es lo que le permite a Bataille replantear una nueva economía movida por fuerzas antagónicas:

La humanidad persigue dos fines, uno de los cuales, negativo, es conservar la vida (evitar la muerte) y el otro, positivo, es aumentar su intensidad. Estos dos fines no son contradictorios. Pero la intensidad jamás se ha aumentado sin peligro; la intensidad deseada por la mayoría (o el cuerpo social) está subordinada a la preocupación por mantener la vida y sus obras, que posee una primacía indiscutida. Pero cuando es buscada por las minorías o por los individuos, puede ser buscada sin esperanza, más allá del deseo de perdurar. La intensidad varía según la mayor o menor libertad¹⁵³

Bataille no ha dejado de señalar —quizá con desdén, con ironía o como una mera concesión retórica— aquí y allá la importancia de la razón, lo ineludible del pensar conceptual, la necesidad del trabajo, la imposibilidad de dejar de pensar en la previsión de los medios que hacen posible la vida, y sin embargo la vida, esta vida, nuestra vida —nos dice—, no puede nunca ser reducida a los medios que hacen posible aquella otra¹⁵⁴. La intensidad de la experiencia se mide justamente por la distancia que establece con la vida civilizada, por la fuerza con la que se desprende de las normas que la edifican, por el poder de enrarecimiento que somete a todo lo conocido, por los valores que crea a través de sus medios específicos. En este sentido, la ausencia de preocupación por el tiempo futuro, la identidad personal o los intereses generales, pareciera ser el correlato de una experiencia estética que es asumida religiosa y vertiginosamente hasta el final. Pero en el contexto de una época y un sistema social organizado en torno al principio del canje, es decir la equivalencia, intercambiabilidad e instrumentalización de todo lo singular, la existencia de algo que tiene el fin en sí mismo, que no deja subordinarse a otra cosa, que no tiene una utilidad práctica inmediata, es visto como un escándalo lógico, como si en algún punto no fuera enteramente de este mundo¹⁵⁵.

¹⁵³ G, Bataille, *La literatura y el mal*, Barcelona, Nortesur, 2010 [1957], p67.

¹⁵⁴ G, Bataille, *Las lágrimas de eros*, Barcelona, Tusquets, 1981 [1961], p32.

¹⁵⁵ R, Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, Buenos Aires, Tusquets, 2014 [1997], p211.

No porque las sociedades democráticas no valoren o no se interesen por la existencia de lo estético (de hecho, nunca se produjo, consumió o discutió tanto arte como en la actualidad), pero su admisión tolerante en el reino de la cultura se consigue como resultado de haberle bajado convenientemente el precio. La neutralización del arte (su consumo moderado, su embanderamiento político, su reducción a conocimiento útil) tiene como objetivo justificar su existencia indeterminada, atribuyéndole valores ya previamente legitimados y garantizar de este modo, como efecto compensatorio añadido, la conformidad a un cierto ordenamiento. “Que haya acontecimientos interesantes e incluso importantes –dice a propósito Blanchot–, sin que haya, sin embargo, nada que nos perturbe, tal es la filosofía de todo poder establecido y, ocultamente, de todo servicio de la cultura”¹⁵⁶. El arte es convertido de este modo en un bien entre otros (o uno particularmente valioso, en determinados círculos, a los fines de la identidad, la distinción, la gregariedad), en el que todos sus elementos excesivos e irritantes son, consciente o inconscientemente, desatendidos o trivializados, obturando así su fuerza intrínseca, trocando su inquietante poder de impugnación e interrogación en respuestas asimilables al fortalecimiento de la cultura¹⁵⁷.

En este sentido, Platón, que expulsó a los poetas de la República porque advertía el carácter peligroso que estos podían tener para la comunidad, le atribuía un valor al arte que los Estados modernos, que abiertamente lo promueven, ya no le dan¹⁵⁸. Frente a la indiferencia contemporánea, una teoría que atribuya a lo estético una intensidad tal que pueda transformar a los hombres y disolver las bases normativas de lo existente, no puede sino merecer nuestra irónica simpatía, al punto de hacernos pasar por alto, como un desliz, su rechazo virulento. No obstante, aun cuando ya no podamos atribuirle al arte las prerrogativas de antaño sobre la acción (“la poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirle”¹⁵⁹), algo de la sobreestimación desmesurada y sospechosa de Platón late todavía en la resistencia generalizada hacia lo estético. De hecho aunque en el presente se deniegue o relativice el carácter corrosivo del arte y su poder de desencadenamiento de emociones turbulentas (por el contrario suele ser reivindicado por sus facultades terapéuticas, edificantes,

¹⁵⁶ M, Blanchot, “Los grandes reductores”, *La amistad*, Madrid, Trotta, 2007 [1971], p66.

¹⁵⁷ M, Blanchot, “Ars Nova”, *La conversación infinita*. Madrid, Arena libros, 2008 [1969], p448

¹⁵⁸ E, Wind, *Arte y anarquía*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2016 [1985], p30.

¹⁵⁹ G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p31.

reformistas), aún hoy para nuestras instituciones la permanencia excesiva en lo estético, en la inmanencia feliz del significante, en el liso y llano desinterés, sin la remisión posterior a un motivo externo, conlleva una sanción moral que recuerda la del ateniense: una experiencia soberanamente ajena a otro fin que no sea ella misma, se convierte en signo inequívoco de vicio y frivolidad crítica. En algún punto, en el devenir feo e injusto del mundo, la existencia lujosa e improductiva del arte se vuelve tan insoportable que tanto artistas como instituciones culturales se ven en la necesidad apremiante y culposa de encomendar su práctica bajo el amparo dignificante de la utilidad social: *escribir bien* debe volverse por lo tanto en sinónimo de *hacer el bien*, de estar en armonía con el mundo de los valores¹⁶⁰. En definitiva, es como si el arte en sí mismo ya no bastara: lo que mueve a la cultura (especialmente a la crítica académica, pero de forma creciente a las clases medias progresistas urbanas) es el interés – latente, sublimado, a veces declarado– de que el arte se transforme en algo más que *mero* arte. Sin embargo, tal sensación neurótica y flagelante no deja de ser una tendencia que acosa inevitablemente a toda experiencia estética: vislumbrar –aunque sea brevemente– la soberanía verdadera, una libertad desligada de toda acción, que nada persigue, nada quiere y retroceder con incomodidad ante tal estado, comprometiéndose con alguna forma de praxis ante la imposibilidad de soportarlo. Pero –claro– al hacerlo, al dar el paso del niño que juega al adulto que trabaja, nos alejamos de lo estético. Es por ello que el arte emancipado de toda función consoladora y conciliadora, al margen de todo motivo o causa que lo redima, queda a merced de su propia precariedad: su existencia indeterminada, solo parece afirmarse en el límite mismo de su disolución, entre su instrumentalización y su gratuidad¹⁶¹. Aunque quizás sea allí donde radica también la felicidad paradójica que provoca: el acto soberano se mide por su separación de imperativos heterónomos, por la tensión interna, dada por la forma y la técnica, que establece con el principio de realidad. Es por ello que toda búsqueda crítica que *realice* el movimiento propio de la obra debería poder sustraerse a las intimaciones que le exigen capitular y subordinarse a valores utilitarios que domestiquen la rareza esencial de aquella. No es casual, por lo tanto, que la fuerza negativa de dicha experiencia, su indiferencia o desprecio por las normas que regulan la vida, lleve en sí –desde el punto de vista de la moral, el deber y la justicia– el peso de una *maldición* que habría que conjurar.

¹⁶⁰ M. Blanchot, “Los grandes reductores”, *op. cit.*, p64.

¹⁶¹ D. Oubiña, *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p336.

Aunque la institución arte sea una construcción moderna, la dialéctica entre lo estético y lo extraestético acompaña el pensamiento artístico desde el origen mismo de la civilización, puntuando, a partir de los avances y retracciones fluctuantes de uno por sobre el otro, las posibilidades y límites de lo pensable, lo decible, lo realizable en una sociedad determinada. La experiencia conlleva así una historicidad específica, dada por el quantum de *adaptación* o *enrarecimiento* que las obras establecen a los criterios de inteligibilidad de cada época. En este sentido ya en la tragedia ática la emoción desbordante se construía precisamente a partir de la simpatía momentánea con el héroe que desafiaba la ley, con la inquietud que acontecía ante la intuición de su arbitrariedad; sin embargo, la intensidad era domeñada sobre el final de la obra y la transgresión sancionada a los fines del restablecimiento del orden de la *polis*¹⁶². Desde el momento en el que el arte se sustrae del tutelaje de la religión y la política, de las exigencias que dictaban de forma heterónoma sus límites, tales tensiones internas de la obra ya no hallan una instancia que permita resolver los conflictos antagónicos presentes en la diégesis, dejando al espectador en un estado de zozobra ante la imposibilidad cierta de decidir. De Cervantes a Sade, la novela encarna progresivamente el proceso de autonomización de la conciencia ante las obligaciones pragmáticas: la existencia extramoral que nace en el espacio interno de la ficción comienza a señalar la multiplicidad sin dirección de la vida (la liberación del ser humano del dominio de las leyes mecánicas y la finalidad biológica), haciendo vacilar los discursos que el poder fijaba como únicos e inmutables. El romanticismo fue, en este sentido, el primer intento consecuente de asumir los efectos de la autonomía del arte, en tanto la existencia individual, soñadora y rebelde se oponía a tales disciplinas y coacciones sociales¹⁶³. El «*mal du siècle*» que comienza a gestarse en esos días y que se extiende de Alemania a Francia fue la consecuencia anímica que se derivaba de las particularidades formales de las obras: la autorreflexividad irónica que vuelve irrelevante toda consideración teórica externa y la imaginación fantástica que disuelve la percepción habitual de los fenómenos sensibles, transformaron la obra de arte romántica en una experiencia potencialmente subversiva a los intereses crecientes de la racionalización técnica y económica –o al menos así lo consideró la filosofía que le fue contemporánea al rechazarla

¹⁶² G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p17.

¹⁶³ G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit, p52.

con vehemencia. Es lo que Bohrer rastrea con precisión en la recepción de la estética romántica durante el siglo XIX y comienzos del XX: cómo distintos filósofos, historiadores y críticos de arte impugnaron el movimiento *in toto* a partir de criterios ajenos a los estrictamente estéticos, pasando por alto toda verdad intraartística que en las obras pudiera acontecer. La autonomía del significante llevada a cabo por los románticos, que lleva a pensar en una inmanencia de lo representado frente a las exigencias externas de significación, desbarataba la antigua ligazón de las formas de la imaginación a las formas de la naturaleza, escindiendo toda lectura contextual inmediata y permitiéndole a la obra de arte darse a sí mismas sus propias reglas, sus propias lógicas de autocomprensión al margen de los criterios de adecuación clásicos. De este modo las obras planteaban polémicamente una idea de belleza que no solo la separaban de lo éticamente bueno y lo filosóficamente verdadero, sino que reclamaban para sí los mismos derechos de existencia que aquellas¹⁶⁴. Aunque sea implícitamente, por una vía negativa y como resultado de la incomprensión, lo que los ilustres comentaristas del romanticismo (de Hegel a Schmitt, pasando por Heine y Kierkegaard) intuyeron sabiamente fue la nueva ontología que el Círculo de Jena venía a postular no siempre de forma explícita. La caracterización del romanticismo de inmoral, ilógico, irreal o apolítico –que perdura hasta nuestros días, inclusive en el lenguaje de la *doxa*–, da cuenta con precisión del modo en que su conceptualización fue la consecuencia de la aplicación lineal de categorías histórico-filosóficas decididas de antemano y que lo revelaban como *lo otro* de los sistemas, como el estremecimiento que hacía tambalear la estabilidad de las categorías¹⁶⁵. El concepto de «Mal» comienza a señalar progresivamente eso: la disolución problemática de las categorías de “praxis”, “ética”, “verdad” y “realidad objetiva”, como resultado de presentar una moral individual radicalizada que se independiza de los deberes de la vida ciudadana y se entrega sin pruritos a la improductividad, la embriaguez o la perversión. El poeta romántico de pronto enseñoreado emplea imágenes excesivas que no responden a los viejos criterios representativos (una adecuación de los medios a los fines, que remite invariablemente a jerarquías extraestéticas), sino que, por el contrario, su forma específica de presentación genera un shock inédito como consecuencia de desrealizar estéticamente del mundo, negando así los conceptos que modelaban la existencia fáctica¹⁶⁶. En este sentido, al

¹⁶⁴ KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2017 [1989], p178.

¹⁶⁵ KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, op. cit., p55.

¹⁶⁶ KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, op. cit., p166.

extremar a Kant y Schiller, los románticos leen en el libre juego de las facultades la posibilidad de realizar lo imposible en el ámbito de la moral, como si justamente la verdad de lo estético se decidiera en la subversión irónica de las convenciones que rigen los destinos sociales. Dicha apropiación a contrapelo es lo que permite a Bohrer plantear la asociación esencial entre estética y mal, entre autonomía formal y amoralidad. De allí, en suma, el rechazo generalizado ante el romanticismo, en tanto los críticos intuyen en el estereotipo del «alma bella» una sensibilidad individual excesiva que confronta, diluye o se desentiende de las normas que regulan el conocimiento y la acción. No por nada, tal como sostiene Galfione,

[e]l momento revolucionario de la estética romántica iría de la mano de su carácter problemático a nivel político: a diferencia de las obras clasicistas, que serían fácilmente instrumentalizables en virtud de un proyecto ético-político de carácter progresista, la discontinuidad de la literatura romántica pondría en entredicho la idea de un perfeccionamiento político de la realidad¹⁶⁷

La ambigüedad moral que vuelve irrecuperable ideológicamente las obras románticas edifica, por lo tanto, un nuevo valor para el arte moderno, en tanto obliga a los intérpretes –para no violentar sus particularidades, para no pretender fortalecer artificialmente sus elementos progresivos o mitigar culposamente los reaccionarios– a entrar en el juego peligroso y equivoco que éstas presentan. Pero este juego no puede jugarse sin implicar las posiciones teóricas de quienes lo juegan. El modo en el que Hegel sanciona el proceso de autonomización formal, restituyendo el vínculo clásico entre ética y estética, lo priva de reconocer los efectos complejos de obras que despiertan placeres siniestros e inconfesables desde un modelo antropológico clásico¹⁶⁸. Sin embargo, en su rechazo parece ya intuir veladamente las consecuencias que el carácter suspensivo e indeterminado de la apariencia estética podría tener si ésta se extendiera y diseminara hacia otras esferas de la praxis. No por nada esta conclusión –la postulada soberanía de lo estético sobre los otros dominios de la vida– parece siempre dicha menos desde el entusiasmo que del miedo. Es que tal reducción y asimilación de la verdad de lo estético a mera reproducción de un paradigma ético no deja de ser una suerte de mecanismo de defensa o reacción ante al lado oscuro de la naturaleza

¹⁶⁷ V, Galfione, “Prólogo” en KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, op. cit., p24.

¹⁶⁸ KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*., op. cit., p192.

humana que descubre la fantasía libre de condicionantes externos. En este sentido, la posición hegeliana –la estética como ejecución de una Idea preexistente– trasciende al propio Hegel y su crítica puntal al romanticismo, ya que “comienza a cumplir aquí la función que, desde entonces, volverá asumir siempre la crítica literaria académica, es decir, asegurar el derecho normativo de una ética conveniente para la sociedad contra las diferentes formas del arte actual y sus tendencias subversivas para el carácter”¹⁶⁹. La hipótesis temeraria que Bohrer extrae de la estética romántica y redirecciona a las vanguardias históricas del siglo XX dice entre líneas mucho más de lo que puede deliberadamente asumir: que una interpretación consecuente de lo estético, una interpretación a la altura de las disonancias de las obras, una interpretación que en lugar de sancionar acompañe el movimiento contradictorio de estas, podría deslegitimar las posiciones de poder, desregular las divisiones cronotópicas y *erosionar las bases normativas-democráticas de la sociedad*. En este sentido la función histórica de la crítica académica, voluntariamente o no, fue la de invisibilizar, obstruir o refuncionalizar toda posible indecidibilidad formal en nombre de un proyecto político y un orden que no podría existir si se diera rienda suelta a las obras que se dice por otra parte defender.

Uno podría pensar si tales efectos desestabilizadores no son más que una mera fantasía voluntarista del pensamiento estético, una sobrecompensación utópica y eufórica¹⁷⁰ que sublima así su utilidad previamente negada; sin embargo, aun cuando no se comulgue con dicho diagnóstico extremo (propio de estetas trasnochados), no deja de ser cierto que cuando la positivista crítica académica utiliza el arte para ejercer su pseudo activismo cultural continúa suponiéndole, de forma irreflexiva, todavía un poder de intervención sobre la realidad lo suficientemente fuerte como para apropiárselo como herramienta de combate¹⁷¹. Pero por ello, en nombre del supuesto de la eficacia pragmática –difícilmente mensurable a causa del maximalismo difuso de sus objetivos– las instituciones terminan finalmente limitando toda experiencia individual radicalizada¹⁷². El giro ético –en términos de Rancière–

¹⁶⁹ KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, op. cit., p200

¹⁷⁰ P, De Man, *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990 [1986], p25.

¹⁷¹ “Nos gusta pensar que la crítica es simple sinónimo de pensamiento crítico, y que cumple una función de suyo emancipatoria (...) pero ¿puede realmente toda investigación arrogarse el derecho de constituirse como intervención política?”. M, Topuzian, “Las operaciones de la a-crítica”, *El taco en la brea*, N°5, 2016, p242.

¹⁷² E, Kosofsky Sedgwick, “Lectura paranoica y lectura reparadora., o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti”, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía y performatividad*, Madrid: Alpuerto, 2018 [2003], pp150-151.

acontecido en la contemporaneidad (tanto en el arte como en la crítica), sería en este sentido un retroceso a un paradigma previo al régimen estético, un reencadenamiento preciso entre unas formas de imaginar y unas formas de hacer, con el objetivo de producir un determinado efecto práctico y salvar así al arte de su tendencia al nihilismo, reconduciéndolo hacia el Bien (el arte como cobijo o expresión del dolor históricamente acontecido, como reparador de los lazos sociales¹⁷³).

En algún punto, es como si a cada momento la crítica académica estuviera ante la situación que describió Benjamin sobre el final de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: la ambigüedad ideológica del arte, su indeterminación esencial puede devenir, según en qué manos caiga, en la estetización de lo político o la politización de lo estético. La consigna fue interpretada convencionalmente como dos modos de apropiación del arte en un instante histórico-coyuntural de peligro: o el fascismo adopta las formas de lo estético y se vuelve un espectáculo, un simulacro que moviliza las pasiones de las masas, conduciéndolas en contra de sus propios intereses, hacia su autoaniquilación gozosa, o el comunismo politiza el arte hacia objetivos emancipadores (ya sea en los términos formales-brechtianos o en los de contenido del realismo socialista¹⁷⁴), volviéndolo un arma para la revolución social. No obstante, la famosa frase que sintetiza y cierra el texto, vuelta con los años lema para la lucha (“así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. El comunismo le responde por medio de la politización del arte”¹⁷⁵), no deja de resultarnos chirriante y extrañamente ambigua: habría que leerla quizás menos como un llamamiento que como un diagnóstico general, en el que Benjamin, antes que encolumnarse bajo la praxis comunista, solamente constatará, neutramente, un estado de cosas. El problema hermenéutico radica justamente en las resonancias que “fascismo” y “comunismo” adquieren en la constelación benjaminiana, en las connotaciones imprecisas que estas tienen al interior del ensayo. Resituando esos términos, uno podría pensar que cuando éste habla, en una carta a Adorno, de las simpatías “fascistas” inconscientes de Bataille y su grupo¹⁷⁶, no está sugiriendo la

¹⁷³ J, Rancière, “El giro ético de la estética y la política”, *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Manantial, 2011 [2004].

¹⁷⁴ W, Benjamin, “El autor como productor”, *Ensayos V*, Madrid, Editora Nacional, 2002 [1934].

¹⁷⁵ W, Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Obras completas, Libro 1 / Vol. 2*, Madrid, Abada, 2013 [1935], p47.

¹⁷⁶ TW, Adorno; W, Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid, Trotta, 1998 [1994], p201.

alineación ideológica de aquellos con el régimen alemán, sino las consecuencias éticas de sus investigaciones, los efectos involuntarios de pueden derivarse de su reencantamiento estético de la vida. En este sentido, en ese último párrafo de “La obra de arte” Benjamin asocia de forma inequívoca la autonomía del arte –*l’art pour l’art*– con un trance extático que, amplificado por las técnicas más avanzadas, vuelven al sujeto indiferente al principal valor a partir del cual se edifica la vida humana: la autoconservación¹⁷⁷. Si el arte puede devenir fascista, no es solo porque sea utilizado por los nazis para justificar la guerra, sino porque justamente las fuerzas sensibles desencadenadas por lo estético son *a priori* ajenas a los principios de la construcción racional de la vida¹⁷⁸. Leído en esta clave podríamos imaginar que frente a la dimensión de lo estético tenemos dos alternativas: o la lógica errante, lúdica y anárquica del arte es dejada en libertad y ésta termina por correr toda normatividad, conduciendo a la irracionalidad generalizada, o para evitar tales consecuencias turbias el arte es amortiguado por el comunismo, limitando su negatividad y reconduciéndolo a un fin, a precio de *perderlo en tanto arte*. Si bien en boca de un marxista heterodoxo “comunismo” puede fácilmente exceder la existencia concreta del partido, designando una contraseña general que, desde “El manifiesto comunista”, une voluntades dispersas a partir de un deseo común de igualdad, libertad y justicia, no puede escapársenos que, en el contexto histórico en el que la frase es dicha, el propio Benjamin ya conoce la realidad efectiva del partido, los modos empobrecedores y utilitarios en los que este se vincula con el arte. Así planteado, el final del ensayo se vuelve menos una consigna política que la aporía irresoluble de lo estético, o mejor, el dilema desgarrador de la cultura: intensidad o autoconservación.

No otra cosa es lo que parece sugerir Bataille cuando afirma que “el deseo del Bien limita el impulso que nos lleva a buscar el valor. En cambio, la libertad hacia el Mal, abre un acceso a las formas excesivas del valor”¹⁷⁹. Si toda búsqueda libre lleva la mácula de lo maligno es porque justamente en ella la consciencia es confrontada con algo heterogéneo o desconocido

¹⁷⁷ M, Jay, “La ideología estética’ como ideología o ¿qué significa estetizar la política?”, *Campos de fuerza*. Buenos Aires, Paidós, 2003 [1993], pp146-148.

¹⁷⁸ La revelación de lo estético como la irrupción de una fuerza heterogénea sin finalidad aparente, una experiencia de puro gasto que niega “las fuerzas constructivas de la humanidad” (paráfrasis de “comunismo” que aparece en la versión publicada de “La obra de arte”) es quizás lo que lleva a Klossowski a afirmar que Benjamin había, a pesar de todo, comprendido bien a Bataille. M, Weingrad, “The College of Sociology and the Institute of Social Research”, *New German Critique*, N°84, 2001, p130.

¹⁷⁹ G, Bataille, *La literatura y el mal*, *op. cit.*, p68

que la lleva a relativizar, por la intensidad y el temblor que la domina, por la verdad sensible que se le ha revelado, la primacía de la moral extraartística con la que nos conducimos como ciudadanos. El arte responde de este modo solo a una exigencia íntima, vinculada a lo que fascina oscuramente y que hace de sí misma algo contrario a la voluntad que plantea acciones, condiciones o límites. El contacto con lo instantáneo, lo sinsentido, lo erótico y lo irónico (todo aquello que en otro tiempo hubiéramos dicho: lo bello) de la experiencia que las obras auténticas movilizan, le revelan al individuo algo que el mundo de la praxis le sustrae o restringe, ya que parece contradecir los intereses de la racionalización de la sociedad organizada; como si ésta, en algún sentido, intuyera que no podría persistir si se impusiera una soberanía en la que dichos impulsos circulen libremente. Es que, quiérase o no, “la praxis estética modifica la cultura, el modo (ético) en el que los individuos conducen sus vidas y el modo (político) en el que hacen comunidades”¹⁸⁰. Si lo estético puede confundirse con el Mal es justamente porque la fuerza movilizante de lo percibido en el espacio extramoral de la obra es proyectado violentamente hacia al exterior, y no por una decisión consciente o políticamente orientada, sino porque es lo que el lector/espectador experimenta cada vez que las fuerzas de las obras suspenden las formas, las escalas y los tiempos que este utiliza para valorar positivamente la vida. Quizás la tarea de la crítica no sea (quizás no haya sido) sino la extensión o limitación *a posteriori* de ese momento de intensidad inconsciente.

Si la sentencia batailleana se nos vuelve tan atractiva como ambigua, lo es por el borde frágil y peligroso por donde se mueve, porque parece correr el riesgo –y es un riesgo que el propio Bataille corre en cada página, no siempre con éxito– de sustancializar lo que es de hecho movedizo, relacional, dialéctico, de convertir en un *valor moral* lo que justamente va más allá del Bien y el Mal: el estado de inmanencia extramoral, en el que se manifiesta la intensidad de la vida, puede volverse rápidamente –por los propios medios de su búsqueda extraviada y enloquecida– en una nueva forma del dominio, el cálculo y el interés egoísta¹⁸¹. Si la experiencia de lo excesivo, al sustraerse a la lógica misma de la oposición, es sancionada como una forma del Mal desde el punto de vista del autopercebido Bien (la arrogancia del Bien, ¿no es ese el verdadero Mal?), desde el momento que esa búsqueda se petrifica, se

¹⁸⁰ C, Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, Granada, Comares, 2020 [2009], p91.

¹⁸¹ C, Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p27.

realiza consciente, deliberadamente, termina por convertirse en un nuevo proyecto, en una nueva acción orientada a fines justo allí donde buscaba persistir en la indeterminación. El destino de la noción de «escritor maldito» es ejemplar al respecto: al volverse con los años un modo convencional de subjetivación y autofiguración autoral, al integrarse como un concepto más de la institución literaria, toda transgresión pierde decididamente la sorpresa inicial, convirtiéndose en mero efectismo, un repertorio de acciones ya sancionadas. El *épater le bourgeois* de los malditos, convertido en una consigna y “moral de la forma” entre otras, domestica la experiencia neutra del texto, sometiéndolo al respaldo de valores transcendentales (una serie de *biografemas* que operan como marco explicativo, justificando, realzando o moralizando el texto¹⁸²) que reducen lo que de inquietante podía contener en sí. Es por ello que el exceso maldito al que apuntamos no puede ser confundido con *algo*: no es un tema, elemento o atributo objetivable *a priori* en el texto, sino que es un movimiento de intensificación inmanente que transforma cualitativamente la materia. Es la presencia súbita que encandila, embriaga, extasía porque vuelve de pronto insuficientes las categorías y conceptos que permiten el (re)conocimiento. De allí que ni siquiera la transgresión de las prohibiciones fundamentales (asociadas a la sexualidad y la muerte) pueden designar en sí mismas, al margen de una economía de sentido determinada y la complexión formal de la obra, *la parte maldita*: su posible codificación las subsumiría rápidamente como un elemento más de la conciencia, la ley o la razón, anulando todo efecto voluptuoso. Ya el propio Sade había advertido cierto *cul de sac* de la estética maldita –en un sentido convencional– al afirmar que “a medida que los gustos se hastían, que los espíritus se corrompen, que se está cansado de novelas, de comedias, de cuentos, es preciso necesariamente presentar cosas más fuertes, si se quiere triunfar”¹⁸³. Nos gusta pensar, por lo tanto, que el exceso de la experiencia estética implica todos aquellos momentos en el que la estructura se desmorona, el procedimiento se desmadra, la técnica se contradice y a partir de ello el arte se presenta como algo *bigger than life*: una experiencia más ocurrente, más dulce, más emocionante, pero también más triste,

¹⁸² « L'émergence de ce mythe [el escritor maldito], dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, est préparée par une multitude de discours où s'opèrent déjà les connexions topiques entre les formes diverses du malheur intellectuel (maladie, misère, persécution) et celles, diverses aussi, de leur valorisation (sagesse, vertu, sensibilité, génie, etc.) ». P. Brissette, "Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire", *CONTEXTES*, 2008.

¹⁸³ DAF, Sade, *Ideas sobre la novela*, Barcelona, Anagrama, 1970 [1878], p64.

más injusta, más violenta que la vida corriente. Momentos de inquietud generalizado en el que la obra introduce el deseo de *otra cosa* que la unidad y la evidencia de lo dado.

En este punto la posición de Bataille parece tocarse con las conclusiones que Bohrer extrae del romanticismo. Desde el momento que el arte alcanza su intensidad máxima allí donde desencadena pasiones que son indiferentes a los intereses de la comunidad, este pareciera – en el planteo de ambos– nunca poder ser realmente progresista o emancipatorio. Verdad incómoda a la que las instituciones –pero no necesariamente los *lectores comunes*– habrían, por ignorancia o necesidad, dado la espalda. Frente a esto, uno no puede dejar de pensar en Nietzsche: “Algo podría ser verdadero: aunque resultase perjudicial y peligroso en grado sumo”¹⁸⁴. Si la fortaleza de un espíritu se mide por la cantidad de verdad que está dispuesto a soportar –es decir, hasta donde está dispuesto a desfigurarse, a aceptar el Mal en sí mismo para descubrir ciertas *partes* de la verdad–, a partir del romanticismo el discurso estético no puede dejar de preguntarse análogamente *cuánta autonomía del arte está dispuesta a soportar* y a partir de qué punto el sufrimiento real debe interrumpir el juego irresponsable del arte, sabiendo no obstante que tal sentimiento de irresponsabilidad es lo que funda y justifica la fascinación estética.

Hacia una estética hipermoral

La antropología estética en clave maldita transforma la relación entre arte y sociedad en un antagonismo radical insalvable, que determina el movimiento de lo estético en una sola dirección –*el goce asocial*– que no da cuenta de la multiplicidad de la experiencia. En este sentido, el razonamiento de Bohrer lleva la negatividad estética hasta el extremo, inclusive más allá de los propios Adorno y Bataille, pero su posición puede volverse –por el peso de su propia hipótesis– ciertamente unilateral y poco dialéctica, en tanto parece desentenderse de aquello sin lo cual su razonamiento no podría funcionar: lo extraestético. La estética en su planteo implica la escisión de la realidad y la creación incondicionada que solo se basta a sí misma. La autorreferencialidad fantástica descubierta por los románticos –y que él eleva a condición general de lo estético– adquiere su valor ante el sentido de posibilidad renovado que se abre cuando las exigencias del mundo práctico ya no cumplen ninguna función

¹⁸⁴ F, Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, Buenos Aires, Agebe, 2016 [1886], p45.

relevante, cuando lo que define la experiencia es el puro acontecimiento sin límites y no la relación incierta con el afuera. Sin embargo, para decirlo con Adorno, “el arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él”¹⁸⁵. Si en toda experiencia estética el sujeto vive una intensidad análoga al shock es justamente porque lo ético, lo normativo o el principio de realidad tiene todavía lugar innegable en su consciencia (“Si la intensidad luminosa del Bien –dice a propósito Bataille– no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo”¹⁸⁶). Si la obra no pusiera en juego nuestros valores, es decir, si no los *pusiera a prueba*, si no manoseara aquello que estimamos correcto, deseable, esperable a cada momento, el sujeto se volvería una mera superficie, un punto de cruce por el cual formas aleatorias lo tocarían y abandonarían sin dejar huella (quizás la lógica del consumo, con sus objetos intercambiables y sus efectos nulos en la subjetividad, se parezca bastante a esto). En este sentido preciso es que Sollers sostiene que

[De] la prohibición sin transgresión o la pseudotransgresión que desconoce la prohibición, la segunda es, paradójicamente, la más desfavorable. Como si el hecho de la ausencia de resistencia volviera imposible el enlaje del pensamiento, lo entregara a una gratuidad informe, irrisoria, incapaz de comprenderse ella misma en su movimiento. En el primer caso, no hay experiencia, o si la hay permanece inconsciente. En el segundo, hay fantasma de experiencia, la prohibición ha desaparecido del campo consciente y una tal “liberación” no es más que la máscara de una doble represión. Aquel que vive sin discusión bajo el peso de la ley y aquel para el que la ley no es nada están en perfecto entendimiento: no es difícil verificar cada día ese contrato que liga a la nulidad represiva con la ideología libertaria¹⁸⁷

La doctrina de *l’art pour l’art* –que habría que defender tenazmente de toda pretensión heterónoma e instrumentalizante– alcanza así el pecado original de todo fundamentalismo: la tendencia sectaria a dejarse llevar por el vértigo material del arte al punto de desconocer

¹⁸⁵ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p16.

¹⁸⁶ G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p132.

¹⁸⁷ P, Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia, Pre-textos, 1977 [1968] p113.

las relaciones con los otros ordenes de la vida¹⁸⁸. Frente a lecturas sociológicas “sin musa”¹⁸⁹ que reducen lo estético a una esfera social autosuficiente con su racionalidad propia y confinan de este modo la negatividad estética a los marcos estrechos de dicho ámbito, habría que señalar enfáticamente que lo estético no es más que la circunstancial apertura de un intervalo en la cultura, una afirmación inserta en la propia esfera de la actividad. Si lo que nos rodea es la burocratización estatal, las relaciones de poder, la lógica mercantil, el utilitarismo científico, la algoritmización de la subjetividad y la banalidad cultural, es decir la progresiva *desafección generalizada* y el *reforzamiento de la identidad*, lo estético es por el contrario la suspensión y trastorno inmanente de dichos valores. Es que al volver inadecuadas las estrategias pragmáticas de comprensión, el material significativo excesivo de las obras convierte a estas en un objeto enigmático, y cuando no subversivo, para las convencionales estrategias discursivas de la razón. De allí que las fuerzas negativas del arte no lo coloquen *al lado* de las normas, sino en *contra* de toda norma que regule el conocimiento y la acción¹⁹⁰. La autonomía estética no es por lo tanto “un ámbito asegurado de una vez y para siempre, sino que tendría que volver a establecerse cada vez, en equilibrio momentáneo y quebradizo”¹⁹¹. No una sustancia estable, sino –deleuzeando un poco a Adorno (sin abandonarlo ni un ápice)- un *devenir autónomo*, un agenciamiento entre elementos no-estéticos cuya dirección no es reducible a la suma de los instantes particulares. Por eso y no otra cosa el arte es negatividad: no una negación abstracta y reactiva, sino una negación determinada y creativa de los materiales, tradiciones y valores que erigen el mundo. De allí que si por un lado la técnica es lo que “se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente fácticamente”¹⁹², introduciendo un suplemento, una transformación a lo existente, por el otro si ésta es llevada al punto de la abstracción total transforma la obra en su contrario: mera empiria sin tensión. Es lo que nos permite afirmar que el arte –Adorno podría decirle ahora a Deleuze– no se confunde con una pura positividad: “La sombra del radicalismo autárquico del arte es la inofensividad del arte; la composición absoluta de colores linda con el papel pintado”¹⁹³. Lejos de la imagen cósmica e inmutable o

¹⁸⁸ C, Pereda, “Sobre el esteticismo”, *Sueños de vagabundos*. Madrid, Visor, 1998, p19.

¹⁸⁹ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento*, Buenos Aires, Prometeo, 2017, p300.

¹⁹⁰ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento op. cit.*, p195.

¹⁹¹ TW, Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, p47.

¹⁹² TW, Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, p287.

¹⁹³ TW, Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, p47.

de una pura afirmación venida de la nada, la obra de arte es una experiencia histórico-temporal, una procesualidad hecha de fuerzas contrapuestas y de litigio con lo otro de sí. Ya el propio Nietzsche nos advertía de los riesgos de ciertos purismos: si el objetivo de todo espíritu libre (de todo ensayista) es actuar de tal modo de no quedar adherido a ninguna forma identitaria que limite su búsqueda (parafraseando nietzscheamente la consigna feminista: ni amante, patria, ciencia o virtud), su independencia verdadera se consigue solo a precio de ponerse en cuestión a sí mismo, evitando convertir su singularidad en un carácter. De allí que uno de los mayores peligros sea la adherencia al propio desasimiento, a la seductora condición extranjera: quien se aparta y vuela anárquicamente nada lo altera o mancilla¹⁹⁴.

Lo estético no supone así la ausencia de moral, sino la exigencia de una hipermoral¹⁹⁵. El sujeto estético no se confunde de este modo ni con las buenas conciencias que rechazan la transgresión en nombre de una moral exterior a las obras y avalan con conformismo temeroso una existencia exenta de conflictos, ni tampoco con los nihilistas apáticos a los que nada conmueve y que contemplan impasibles las imágenes que profundizan el rumbo feroz del mundo; sino que es aquel que, sin abandonar plenamente sus convicciones morales o el escepticismo ante lo que se le presenta, intenta *abandonarse activamente* a lo que sucede, dejándose arrebatar por lo no-idéntico, por el carácter no inmediatamente comunicativo del texto, permitiendo que lo heterogéneo golpee su sensibilidad y lo arrastre en direcciones imprevistas, al punto de hacerlo experimentar —aunque sea brevemente, bajo la coartada tranquilizadora de la ficción y la promesa de la rehabilitación de la identidad— una virtualidad insospechada de la existencia, en la que es instado a “hacer algo más, algo diferente de lo que quería y de lo que es capaz”¹⁹⁶. La experiencia es siempre algo que *le acontece* al sujeto. Es lo que lleva a Barthes a sostener que “el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”¹⁹⁷. Hay que leer el texto y sus efectos por lo tanto como un anagrama del propio cuerpo: *epifanía física* que nos descubre necesidades difícilmente articulables (bajo las actuales condiciones

¹⁹⁴ F, Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*. op. cit., p47. Nos permitimos dudar por lo tanto si “El ‘sí’ de Nietzsche se opone al ‘no’ dialéctico” tan categóricamente como lo afirma Deleuze. G, Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama, 1971 [1962], p17-18.

¹⁹⁵ G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p8.

¹⁹⁶ C, Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p102.

¹⁹⁷ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p26.

del orden racional), pero de las que sin embargo no queríamos vernos dispensados por nada. La experiencia estética es por ello un experimento *sui generis* con la propia subjetividad: el desencadenamiento objetivo de afectos contradictorios en un espacio libre de toda sanción (la posibilidad por derecho propio de “decirlo todo”¹⁹⁸) y su intento posterior de reconexión con el exterior. No por nada el arte “es ese conjunto de objetos y de reglas, de técnicas y de obras cuya función en la economía general de nuestra sociedad es, precisamente, la de institucionalizar la subjetividad”¹⁹⁹. El enigmático lema de Nietzsche de aprender *a poner arte en nuestros sentimientos* apuntaba en dicha dirección: desprendernos de las toscas impresiones dogmáticas con la que nos manejamos en la realidad prosaica, para comenzar a experimentar las modulaciones infinitesimales del *matiz* que nos enseñan los artistas²⁰⁰. Por ello mismo la unidad conflictiva de afectos singulares que buscan imponerse en el texto lo convierten potencialmente en un modelo, en una hipótesis sobre cómo intensificar las sutilezas de la vida que la moral busca aplanar bajo su lógica convencional, mecánica y maniquea. La experiencia estética es por lo tanto lo contrario a un repliegue identitario: frente a los que condenando higienistamente toda intensidad vital se quedan en el umbral de lo estético y los que olvidando angélicamente los escrúpulos que nos constituyen terminan por estetizarlo todo²⁰¹, la hipermoralidad de lo estético supone, por el contrario, confrontar a cada paso la experiencia con lo exterior a sí, atendiendo a los momentos de resistencia o de concesión, de transgresión heroica o de retracción pudorosa; es decir, *atravesar* la dimensión moral, llevarla hasta el límite de su extenuación, al punto que emerja otra cosa. De allí que el ensayista tenga siempre algo del conspirador: acepta jugar el juego del presente, hace el ademán de las discusiones coyunturales, se somete al intercambio crítico y, aun así, todo eso

¹⁹⁸ J. Derrida, “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida” en *Boletín*, N°18, 2017 [1989], p117.

¹⁹⁹ R. Barthes, *Sobre Racine*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1993 [1963], p193.

²⁰⁰ F. Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, op. cit., p39.

²⁰¹ La hibridez de saberse del lado bueno de la vida y hablar de la transgresión sin ningún prurito vuelve a la crítica académica una figura extraña de la conciencia. La frialdad ante lo que debería sin embargo inquietar es lo que uno, con un dejo de estupefacción, percibe ante el batailleanismo académico. El modo en el que competentes profesionales se expiden sobre *dépenses* y *souverainetés* con la misma inflexión imperturbable con la que podrían hablar de *habitus*, *biopolítica* o *antropocenos* nos hace pensar que subestiman (no podemos imaginar que desconozcan) la máxima que guía la experiencia interior: la pasión de la que se habla –si no quiere mutar en mero conocimiento exterior de una cosa– debe *turbar* al que razona. Todos manejan con solvencia los conceptos, pero muy pocos están turbados.

no deja de ser más que el decorado que construye para insistir con más virulencia en torno a sus impulsos animales, infantiles y payasescos²⁰².

En este sentido, el arte no deja de ser un chiste sofisticado en el medio de la conversación, pero tiene que haber conversación, intersubjetividad, valores dignos de ser profanados, en suma: tiene que haber *interés por el mundo*, para que el chiste aparezca como algo ajeno, algo que se disfruta solo si se está dispuesto a que todo lo otro que nos constituye quede interrumpido, burlado, violentado²⁰³. Es lo que nos lleva a afirmar, con Adorno y contra Kant, que “a lo desinteresado tiene que acompañarle la sombra del interés más salvaje si ha de ser algo más que indiferencia”²⁰⁴. El desinterés, que Kant resguardó revolucionariamente para la experiencia estética frente a la creciente instrumentalidad de la vida burguesa, se volvió con el tiempo un medio para la represión de los impulsos del sujeto. El interés que reclama Adorno, aunque sea bajo la forma de la sombra y la apariencia (el arte satisface necesidades reprimidas e insatisfechas, pero no lo hace de forma inmediata), es el deseo –ingenuo e irracional, más cercano al niño que al adulto– de que algo heterónomo deba realizarse bajo la lógica incierta de la obra autónoma: la existencia de una organización del todo que fuera correcta²⁰⁵. De allí que aquel sostenga que el arte enseña formas de comportamiento²⁰⁶: en un momento en el que algo así como una especificidad de los estudios literarios comienzan a desdibujarse progresivamente, el ensayista busca en la literatura una respuesta, no psicológica, no sociológica, no filosófica, sino *literaria* (es decir formal: una cuestión de tono y de ritmo) al problema de la vida.

La utopía o el ideal de la *vida buena* hace señas en cada obra de arte. O al menos eso cree entrever el sujeto: las antinomias sociales se le convierten en una dialéctica inmanente de las formas, en tanto en ellas aparecen encriptados los problemas de la sociedad y a la vez los medios para resolverlos. Es lo que nos lleva a pensar que en la experiencia estética late un

²⁰² TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit. p164.

²⁰³ Debo a Giordano la expresión feliz de esta idea.

²⁰⁴ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit. p23.

²⁰⁵ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit. p23. Casi en los mismos términos parece plantearlo Bataille: “Si no tuviéramos, como tuvo Proust (y como quizá en el fondo el mismo Sade) el ansia del Bien, el Mal nos proporcionaría una sucesión de sensaciones indiferentes”. *La literatura y el mal*, op. cit., p133.

²⁰⁶ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p23.

tipo de comunicación que excede lo meramente estético y que nos hace deslizar más allá de la obra misma. Es que si bien cada obra se configura como un universo con sus propias reglas y gran parte de su encanto radica justamente en la separación que establece con las categorías epistémicas, éticas y políticas que rigen la vida, en la medida que estas no esconden su relación constitutiva con lo heterogénea a ellas adquieren una significación que excede parcialmente el dominio de lo estético²⁰⁷. El hecho de que inclusive en la obra más construida y abstracta siempre podamos reconocer feliz o vergonzosamente un fragmento de naturaleza (por mediada que esté), nos recuerda que el artefacto es sin embargo una cosa sensible, una *cosa viva* por así decirlo. Ignorar o purificar de la obra de arte las otras dimensiones de la vida supone en cierto sentido avalar la tesis de la compartimentalización de la experiencia y contribuir como consecuencia a su inanidad. Una visión fundamentalista de la negatividad nos empuja por tanto a pensar que hay decidir entre una lectura ético-política y otra estética, como si estas no estuvieran, como lo están, enmarañadas inextricablemente. Es quizás lo que hacía dudar a Adorno en su discusión con Benjamin sobre “La obra de arte”: la hipótesis de “la estetización de la política” parece asociar automáticamente la autonomía estética con la disolución ética, insinuando que el arte no solamente “no contiene significación alguna para los fenómenos de sufrimiento e injusticia, sino que las obras disuelven la posibilidad de emitir juicios en referencia a los fenómenos de padecimiento y realizar acciones para mitigarlos”²⁰⁸. Así planteado, dicha tesis convierte en un dilema lo que no deja de ser ciertamente dialéctico: cada obra está hecha de una multiplicidad de impulsos, de los cuales los voluptuosos, egoístas o destructivos están lejos de ser los únicos. Solo un exceso de zarathustrismo podría hacernos ignorar que la compasión (la impotencia ante una situación social injusta o el sufrimiento ante en el mínimo dolor sinsentido del otro) puede volverse una experiencia tan intensa como un arrebato de ardor individual. La existencia de esos sentimientos intolerables no son un resto espiritual que se interpone entre nosotros y la obra (como si fuera un resabio de moralismo que enturbia nuestra percepción ante la imposibilidad de soportar lo excesivo del arte), sino que son reacciones instintivas, compartidas inclusive con otros animales, que nos llevan a pensar más allá de nuestros propios intereses particulares, en pos de querer evitar o morigerar la situación dolosa. Toda la teoría crítica de la sociedad se funda en ese momento

²⁰⁷ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento*, op. cit., p242.

²⁰⁸ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento*, op. cit., pp232-233.

corporal: el sufrimiento vuelto índice de la praxis transformadora. De allí que todo ensayo se convierta en el “el transito conflictivo, de ida y vuelta, entre los conflictos humanos que se muestran ante el énfasis ético-político y las operaciones subversivas que el énfasis estético ejerce sobre la validez normativa”²⁰⁹. Una estética materialista de las fuerzas debería poder atender por lo tanto la tendencia de toda obra de arte hacia los afectos que exaltan nuestra singularidad y aquellos que hace nacer en nosotros el deseo de la vida en común. Quizá por ello mismo la intimidad con tales fuerzas (que las obras mediatizan a través de su propia organización formal) no deja de ser una tarea llena de equívocos, en tanto estas no dejan delimitarse analíticamente sin más, como si cada impulso tuviera una existencia clara y discontinua, con efectos fácilmente calculables. De hecho, a su entrelazamiento constitutivo habría que sumar las múltiples gradaciones entre ellas y la pluralidad al interior de cada una, que nos confrontan con nuestros propios deseos irreconciliables. En este sentido uno podría decir tentativamente que los afectos voluptuosos de las obras pueden conducirnos tanto a superar las coerciones (auto)impuestas de la razón para tentar *lo que la vida puede* como a suprimir esquizofrénicamente toda identidad, reproduciendo el orden violento bajo otra máscara y los afectos compasivos por otra parte pueden simultáneamente limitar toda espontaneidad soberana en nombre del consenso nivelador de las mayorías, como también empujarnos, como consecuencia del sufrimiento percibido, a actuar para resistir la omnipotencia salvaje del Capital. Es por ello que cada obra se constituye como un *campo de fuerzas*: sus relaciones antinómicas y tensas configuran una economía moral inmanente que, lejos de adecuarse a criterios o valoraciones heterónomas, toman partido contra lo exterior a ellas. La obra de arte autónoma se vuelve así un signo de la inhumanidad del mundo y un modelo inconsciente de su transformación²¹⁰.

La fricción al interior de la obra quiebra la apariencia de unidad de esta. La política de la obra se vuelve así una infinidad de *políticas* posibles con intereses, demandas y valores contrapuestos que buscan imponer su voluntad. Sin embargo, más allá de los impulsos heterogéneos y en pugna al interior de la obra, llegado a este punto el ensayista parece enfrentarse a una aporía irresoluble que lo desgarrá internamente: de pronto comprende que

²⁰⁹ A, Prestifilippo, *El lenguaje del sufrimiento*, op. cit., pp232-233.

²¹⁰ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p236.

entre el crítico compasivo que piensa en el futuro de la comunidad y el investigador cruel que busca los medios para potenciar sus experiencias al margen de todo bien común, no parece haber acuerdo posible. Ante tal dicotomía que amenaza con inhibirlo y fijarlo en una posición moral —o peor: hacerlo asumir un tibio punto medio equidistante—, el ensayista responde con la verdad del movimiento vertiginoso: la realidad del saber y el afecto, la compasión y la voluntad de poder, la comunidad y el individuo, el acto intransitivo y la institución, *l'art pour l'art* y *l'engagement*, el proyecto y el éxtasis, no encuentran nunca reposo, sino que se entrecruzan en una danza desquiciada e infinita. La verdad del ensayo se vuelve finalmente visible en la forma que tales valores adoptan al interior del texto y las modulaciones que se producen a partir de cada uno. En este sentido es que Giordano afirma que “cada vez que la subjetividad aparece tensionada por dos impulsos heterogéneos, asistimos al recomienzo de la crítica como búsqueda de la literatura”²¹¹. El movimiento del pensamiento recomienza sin cesar ante cada obra, ante cada impulso singular que quiere dar libre curso a su voluntad y se enfrenta a otros que le oponen resistencia. La tensión de los afectos, y no su afirmación singular deshistorizada, da finalmente la medida de la intensidad de la experiencia estética anhelada. El ensayo, el espacio mismo de la escritura, erotiza esa oscilación, dando cuenta a cada momento de lo que un cuerpo *puede y no puede* cuando es confrontando con lo heterogéneo respecto de sí. Blanchot (en sintonía con Adorno, Bataille y Barthes) fue quien más precisa y bellamente definió tal movimiento, quien llevó no solo tal dialéctica hasta su paroxismo, sino que afirmó sin titubeos, pero no sin incertidumbre, todo lo que nos queda aún por pensar y por hacer, las exigencias de las que no podemos sustraernos y la voluptuosidad que a toda costa deberíamos perseguir.

¿Pueden vivirse esas dos vidas? Se pueda o no, es preciso: una está unida al porvenir de la comunicación, cuando las relaciones entre los hombres no hagan ya de ellos, disimulada o violentamente, cosas, pero para eso no compromete, profunda, peligrosamente, en el mundo de las cosas, de las relaciones útiles, de las obras eficaces en que siempre estamos a punto de perdernos. La otra acepta, fuera del mundo, inmediatamente, la comunicación, pero a condición de que esta sea el desquiciamiento de lo inmediato, la abertura, la violencia desgarradora, el

²¹¹ A, Giordano, *Modos del ensayo*, op. cit., 94.

fuego que arde sin esperar, pues la generosidad comunista es eso también, ante todo es eso, esta inclemencia, esta impaciencia, el rechazo de todo rodeo, de toda artimaña, así como de toda demora: la libertad infinitamente azarosa. Ciertamente, la primera es la única que tiene relación con una “verdad” posible, es la única que va, pero a través de qué vicisitudes y de qué dolores, hacia un mundo. Se ve bien que tiene poco en cuenta a la segunda: la “vida” íntima -porque no pertenece a la luz- no tiene justificación, no puede ser reconocida y no podría serlo más que disfrazándose como valor. ¿Quién no sabe que acarrea unas divisiones trágicas, y quizá, insostenibles? Ahí estaría lo trágico de nuestro tiempo. Tenemos, pues, dos vidas, y la segunda no tiene derecho, pero sí decisión. La “comunicación” tal como se desvela en las relaciones humanas privadas y se recoge en las obras que aun llamamos obras de arte, no nos indica quizá el horizonte de un mundo libre de relaciones engañosas, pero nos ayuda a recurrir a la instancia que funda esas relaciones, forzándonos a ganar una posición desde dónde sería posible no participar en los “valores”²¹².

²¹² M, Blanchot, “Sobre un acercamiento al comunismo (necesidades, valores)”, *La amistad, op. cit.*, p92.

Segunda parte

Capítulo 1. La perversión generalizada

La forma de la moral

Es bien conocida –hasta el punto de volverse una suerte de mito inaugural sobre la obra de Robbe-Grillet– la querella surgida tras la coronación de *Le Voyeur* en Le Prix des Critiques: jurado dividido, discusiones acaloradas, acusaciones cruzadas, abjuraciones del concurso. No era solo la calidad de una novela lo que parecía estar en discusión, sino algo más, que implicaba la idea misma de literatura, sus formas, sus temas, su relación con la realidad. De allí que la recepción negativa de la novela haya estado cargada de argumentos en los que lo estético se mezclaba íntimamente con lo moral: había algo en esa obra que estaba *mal*. La imposibilidad de reconocer las categorías tradicionales de la novela, o peor, verlas deliberadamente transgredidas por una técnica arbitraria conducía al rechazo sin atenuantes. El aburrimiento, la incompreensión, la incomodidad eran el efecto evidente de la aplicación de criterios *a priori* de lo que debería ser una novela, hipostasiados sin más –no se cansará de repetir Robbe-Grillet– del realismo decimonónico a lo Stendhal o Balzac. El esteticismo ahistórico de la crítica oficial no podía pensar, enceguecida por la novedad, sino en términos de faltas o inadecuaciones; sin embargo, no era una cuestión meramente estilística lo que ocasionaba la sanción, sino la duda sobre al servicio de qué estaban aquellas técnicas. La aridez “poco literaria” de las descripciones, la anulación progresiva de la anécdota y la importancia dada a los objetos podía llegar a ser inclusive tolerada a regañadientes como signo mismo de novedad²¹³, pero si Henriot era capaz de señalar a partir de *Le Voyeur* que Robbe-Grillet era un loco o un asesino que pertenecía más al hospicio de Sainte-Anne que al campo de la literatura, era porque las tristes aberraciones ficcionales de este atentaban directamente contra los principios de la racionalidad humana²¹⁴. El crimen sádico –la tortura,

²¹³ “ Sa technique d'une complication voulue me semblait sans grand intérêt, propre à dérouter seulement le lecteur, sous couleur d'un éclairage neuf” [“Su técnica de una complicación deliberada me parece de poco interés, solo capaz de confundir al lector, bajo la apariencia de una luz nueva”]. E, Henriot. “Le Nouveau Roman : La Jalousie, d'Alain Robbe-Grillet, Tropismes, de Nathalie Sarraute”. *Le monde*, 1957.

²¹⁴ E, Henriot, “Le Prix des Critiques : Le Voyeur, d'Alain Robbe-Grillet”, *Le Monde*, 1955, p9.

violación y muerte de una niña— que estaba en el centro del relato generaba la impugnación inmediata de la obra, cuando no de la persona civil del autor, como si en algún punto las visiones representadas fueran demasiado verosímiles, y en el límite, signo de otra cosa, más peligrosa que habría que conjurar²¹⁵. La lectura se volvía moral y normativa desde el momento preciso en el que el crítico, asumiéndose implícitamente en el “custodio del bien común”²¹⁶, excedía el dominio mismo de lo estético, la autonomía del arte y los límites de la ficción, para señalar un deber-ser transcendente que la obra vulneraba.

La dimensión excesiva, violenta, contradictoria de la obra de Robbe-Grillet suscitaba en los hermeneutas posiciones igual de extremas, como si la radicalidad de la obra exigiera por su parte la radicalidad misma de la crítica. De allí que, desde el punto de vista de la historia de la recepción, estas apreciaciones un poco pintorescas podrían revelarnos de manera bastante precisa dónde se encontraban los límites de lo estéticamente inteligible y lo moralmente aceptable en el horizonte crítico de la época. Sin embargo, tal reacción decorosa de los años cincuenta se mantiene, con matices, cincuenta años después cuando Liger, al referirse a *Un roman sentimental* —el polémico último texto de Robbe-Grillet— dirá que se trata de una “roman ignoble” que comprende “une série de scènes de barbarie nauséuses (...) d’une cruauté et d’une amoralité absolues”²¹⁷. En este sentido quizás el comentario de Henriot sobre el carácter “patológico” de la obra de Robbe-Grillet hoy puede ser leído con otros ojos, ya que revela, aunque sea oblicuamente, una dimensión *inquietante* de la obra que la crítica-ensayística más sofisticada de la época debió silenciar (o meramente sugerir), para atender sus múltiples virtudes al margen de un “contenido”, evitando de este modo todo tipo de confusiones pre-modernas entre nociones estéticas y extraestéticas que podrían reducir su obra a la mera presentación de shocks temáticos. El precio a pagar por la transmutación de los valores llevada a cabo por la *nouvelle critique* fue la oclusión de una serie de elementos, imágenes y procedimientos transgresivos en nombre de otros más respetables, más solemnes,

²¹⁵ En esta línea un argumento de autoridad irrefutable es mencionado por Robbe-Grillet en una de las *Romanesques*. Allí cuenta que su madre, tras leer la novela, le confesó que esta le había gustado pero que hubiera preferido que sea otro y no precisamente su hijo el que la hubiera escrito. El comentario se completaba con la promesa de que por favor Alain nunca tuviera hijos. *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1984, p183.

²¹⁶ E. Buch, *El caso Schonberg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p124.

²¹⁷ “Novela despreciable”, “una serie de escenas de barbarie nauseabunda (...) de una crueldad y amoralidad absoluta”. “B, Liger, “Alain Robbe-Grillet : Rosse Bonbon”, *L’Express*, 2007.

más modernos que terminaron por fijar la poética del autor en una dirección (la imagen convencional del escritor objetivo, austero y racional está hecha de ese olvido). Pero, a partir de cierto momento, esa caracterización inicial comenzó a volverse limitada para pensar adecuadamente los problemas que el devenir de la obra de Robbe-Grillet comenzaba a plantear. El aumento progresivo de las imágenes sexuales y violentas nos obliga por lo tanto a poner entre paréntesis el paradigma objetivista en nombre de una perspectiva que, sin dejar de considerar lo que de verdadero había en las formulaciones iniciales de Barthes y el propio Robbe-Grillet en los años cincuenta, permita llevar el análisis a otro nivel en el que esos procedimientos, antes neutros y fríos, muestren su verdadera cara, perversa y fascinante.

Si bien la obra de Robbe-Grillet forma parte indiscutiblemente del canon clásico de la novela francesa del siglo XX, lo es a costa de una censura consciente o inconsciente de aquella dimensión. La omisión sospechosa sobre una serie de textos (sobre momentos puntuales de una serie de textos) da cuenta de algo todavía excesivo e irrecuperable aun para nuestras aparentemente liberadas consciencias contemporáneas. En este sentido, el silencio deliberado de Allemand (el último hermeneuta oficial de la obra del francés) sobre el tema de los fantasmas sexuales de Robbe-Grillet es claramente sintomático de esa recepción desviada²¹⁸. Esto se vuelve bastante evidente cuando otra crítica literaria le reprochó precisamente esa perspectiva formalista y poco arriesgada de su lectura de Robbe-Grillet y éste terminó por confesar que "avec le recul, je me dis maintenant que, toute stratégie académique mise à part, elle avait peut-être quelque raison de pointer mon parti pris scientifique"²¹⁹. El señalamiento de Britton a Allemand podría dar cuenta, en este sentido, de un clivaje importante que desde

²¹⁸ El ánimo canonizador-escolar que mueve su libro sobre el *nouveau roman* desde la primera frase ("Le Nouveau Roman fait aujourd'hui partie intégrante de l'histoire littéraire française. Reconnu très tôt en-dehors de nos frontières, son influence sur la production contemporaine et son importance quant à l'évolution des techniques narratives et à la manière d'envisager le rôle de l'écrivain ne sont plus contestables. A ce titre, il figure désormais parmi les périodes de la littérature que tout élève ou étudiant se doit de connaître" ["La Nueva Novela forma parte ya de la historia literaria francesa. Reconocida muy pronto fuera de nuestras fronteras, su influencia en la producción contemporánea y su importancia en cuanto a la evolución de las técnicas narrativas y la forma de concebir el papel del escritor ya no son discutibles. Por ello, hoy es uno de los periodos de la literatura que todo estudiante debe conocer"]) revela en algún punto la dificultad para ceñir la negatividad desbordante contenida en las obras de aquellos. R, Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Elipses, 1996, p3.

²¹⁹ "En retrospectiva, ahora pienso que, dejando de lado toda estrategia académica, puede haber tenido alguna razón para señalar mi sesgo científico". R, Allemand en A, Robbe-Grillet, *Entretiens complices*, Paris, Editions EHESS, 2018, p30.

los años setenta fue desarrollándose progresivamente en la recepción de Robbe-Grillet. Solo un punto de vista excesivamente distanciado que ha hecho abstracción de su propia experiencia lectora, interiorizado hasta tal punto la violencia como para hacer caso omiso a ella y pensarla como un material entre otros, puede estudiar sus novelas o películas sin integrar esas imágenes, excitantes o deleznales, en la economía general de la obra, sin posicionarse ante ellas, decir el modo en el que es *afectado* por ellas. La relación ambigua entre estética y moral es lo que aparece de fondo negado, irresuelto, postergado en la crítica especializada, tanto en aquella que se zambulle burdamente en la obra para impugnarla *in toto* en nombre de elevados valores espirituales, como de aquella otra que lee su inmanencia estética purificándola de todo residuo inmoral o problemático. Sin embargo, quien se enfrente a Robbe-Grillet sin tener –tal como Deleuze y Guattari sostenían de Nietzsche, Kafka o Beckett– muchas risas involuntarias y escalofríos políticos terminan por deformarlo todo bajo la presión de un punto de vista externo al movimiento turbulento de su ficción²²⁰.

En algún punto las relaciones del arte más avanzado con ciertos contenidos transgresivos y crueles siguen siendo igual de conflictivas para nosotros que para sus otrora contemporáneos. El extraño dispositivo engendrado por la alianza entre la autorreferencialidad de la forma, un material sexual cargado de agresividad, el grado más avanzado de la teoría y la voluntad política emancipatoria, demanda una reflexión estética que, atendiendo a la inmanencia del texto (los modos en el que estas fuerzas luchan y se solidarizan entre sí, esto es, cómo determinadas dimensiones textuales protegen, tensionan, disuelven e intensifican a las otras), analice simultáneamente las salidas del texto y su paradójica relación con las exigencias ético-políticas. Ante el peligro de absolutizar o desentenderse de lo estético, la consideración de la obra de arte desde el punto de vista de la experiencia implica –tal como afirmaba Adorno– asumir una posición dual: la obra de arte como hecho autónomo y como hecho social²²¹. No es por lo tanto la recuperación de Robbe-Grillet en nombre de un determinado proyecto político lo que interesa, sino adentrarse en la *fascinación*, no exenta de contradicciones o peligros, que genera un procedimiento cuya relación con la libertad y la

²²⁰ G, Deleuze; F, Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México DF, Era, 1990 [1975], p65.

²²¹ TW, Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p15.

emancipación no es para nada evidente, e inclusive a veces en franca oposición. Llamamos *mal* a esa relación: el bloqueo soberano de la instrumentalización política de las obras de arte y la configuración estética de lo ético. Es por ello que se vuelve imperioso analizar cómo las dimensiones de la sexualidad, la violencia, el juego, el sueño, el humor y el malentendido cobran forma en sus textos, ya sea para referirse a los momentos en los que estos se encierran sobre sí mismos impidiendo toda recuperación ideológica o aquellos otros que terminan por desbordar la autonomía de la obra, la rigidez geométrica de la estructura, la supuesta indiferencia anecdótica, en nombre de un sabotaje generalizado de los contenidos que edifican nuestra razón. De este modo el debate en torno a los elementos transgresivos de la obra de Robbe-Grillet obligan a repensar la noción de arte, sus límites, sus potencialidades y su relación misma con la moral.

El objetivismo como apariencia

En algún punto resulta sorprendente la reacción de Henriot. A priori el tono exaltado de sus reseñas no se correspondía exactamente con (no el pudor o el decoro: tal jerga es antitética al universo irónicamente malévolo de Robbe-Grillet) el ascetismo formal de *Le Voyeur*. Es que estrictamente el episodio en cuestión de violencia sobre la jovencita no se nos da nunca de manera directa, sino que permanece fuera de campo, siempre referido, fantaseado o alegorizado por la propia narración. Pero tal ausencia se vuelve disonante y sospechosa desde el momento mismo en que convive con la descripción minuciosa, la precisión de los recorridos y la objetividad de la visión que deberían supuestamente ofrecérsela con claridad. Por el contrario, el relato, recubriendo el crimen sexual, agigantándolo progresivamente por omisión, no cesa de hacer movimientos concéntricos en torno suyo, al punto que no hay imagen pasada o futura que no termine por aludirlo indirectamente. El resultado inesperado de tal procedimiento es que acabamos, por una extraña alquimia, metiéndonos de lleno en aquello que la narración se obstinó en retacearnos desde el comienzo. Quizás por eso no termina de sorprender tal resistencia del viejo Henriot y retrospectivamente podamos reconocer más verdad en su impugnación moralista que en los elogios formalistas de Barthes: es que siguiendo de cerca el movimiento fascinado de la narración el viejo de pronto e inadvertidamente *vio*. Su reacción es precisamente la prueba de que *vio*. El hecho de que no

haya soportado tal visión y haya retirado la mirada con espanto, recuperado la cordura y reestablecido su férreo sistema de valores es solamente un detalle menor, contingente. Tocado por la verdad del procedimiento, experimentó lo que Barthes nos conminó a rechazar. Es que en definitiva somos nosotros, los lectores, y no explícitamente la novela, los que, movidos por el *encantamiento riguroso* del relato, llevamos a cabo con nuestra imaginación la tortura, violación y asesinato de la jovencita que nunca se nos da a ver.

Todo el esfuerzo de la novela no consiste sino en eso: convertirnos en *voyeurs*, esto es, implicarnos libidinalmente en lo que vemos, al punto de hacernos imaginar algo más de lo que literalmente se nos ofrece. En algún punto el acto de *Le Voyeur* tiene algo de sublime: nuestra distancia segura de lectores es de pronto amenazada por una imagen tan shockeante que desborda las reglas del entendimiento, ensanchando así nuestra capacidad de imaginar. Es por eso que la novela opera una transformación en nosotros: insta a abandonar la lectura entendida como un mero acto de comprensión o reconocimiento del sentido, por otra que pone en tensión, por la fuerza con la que actúa sobre nuestra sensibilidad, las certezas que configuran la estabilidad aparente de la identidad individual. Quizás el movimiento en nuestra conciencia sea análogo al que acontece en la novela en el nivel de la estructura. En uno de sus juegos de palabras característicos, Ricardou señaló ocurrentemente que todo el funcionamiento interno de la novela podría cifrarse en la variación ínfima que ocurre sobre el título, desde su manuscrito (*Le Voyageur*) hasta su versión final publicada (*Le Voyeur*). En este sentido la metamorfosis nominal se da correlativamente en el plano existencial del personaje: un simple *viajante* de comercio que retorna a su isla natal para vender relojes va a convertirse progresivamente en un *mirón* asediado por fantasmas sexuales, como resultado de un hiato que se introduce en su identidad²²². Silaba faltante que parece corresponderse con la imagen faltante, con la hora irrecuperable del crimen que la narración busca suturar: efecto estructural que el vacío deja en la subjetividad y moviliza la dialéctica de la novela. Extremando la hipótesis demente, el calambur rouscelliano involuntario de Robbe-Grillet organiza esquemáticamente inclusive dos funciones distintas que adopta Mathias al interior de la narración: por un lado es aquel que lleva acabo la acción en un sentido tradicional, que

²²² J, Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p41.

persigue un objetivo productivo-económico, realiza funcionalmente los desplazamientos por la isla, describe minuciosamente el espacio, contabiliza racionalmente el tiempo, y por otro lado es el que progresivamente comienza a interrumpir el devenir del proyecto prefijado, entregándose al placer del instante, esto es, a ensoñaciones, recuerdos, fantasías y acciones que no pueden explicarse del todo por la lógica de la utilidad. Si bien el instante introduce al personaje en un momento de contemplación extática de los objetos, gestos o situaciones, simultáneamente esto no deja de causarle incertidumbre, culpa o terror. Las técnicas objetivistas no son por lo tanto sino el intento subjetivo de poner el mundo bajo reaseguro ante tales estados indeseables: una geometrización de la percepción que permita normalizar o neutralizar la inestabilidad del ánimo.

La estrecha conexión –tal como lo señaló Allemand– entre los afectos cambiantes de Mathias y la técnica empleada para presentarlos, entre la temporalidad intrínseca de la enunciación y la intensidad de los eventos narrados, mueve la novela. Es por ello que el comienzo del relato se extiende largamente para narrar unos muy pocos eventos: la descripción lenta, minuciosa e impersonal de la llegada del barco a la isla corresponde no solo, bergsonianamente, a la inmovilidad del personaje, sino también a su calma ante los eventos venideros, a causa de una estricta planificación previa que promete colmar perfectamente el tiempo²²³. Sin embargo, recusando la aparente armonía entre forma y contenido, se presenta una tensión entre los acontecimientos y la narración: la descripción objetiva que realiza el viajante es subvertida lentamente por el *mirón* que hay en él. Repentinamente los recuerdos del pasado asedian el presente, los cálculos numéricos ya no cierran, la situación imaginada de las posibles ventas se desplaza hacia fantasías extrañas, el recorrido simétrico pierde su consistencia, los objetos nítidos comienzan a desdibujarse. Es lo que percibió Blanchot cuando, tras analizar una de las descripciones del puerto con las que comienza la novela, señala que “[n]ada más objetivo ni más cercano a la pureza geométrica a la que debe aspirar una descripción sin sombras. No obstante el ocho va a habitar el relato como un motivo de

²²³ Análogamente a la frase famosa de Robbe-Grillet sobre que *L'année dernière à Marienbad* dura una hora y media, es decir que no hay un mundo diegético anterior o posterior por fuera del tiempo en presente del film, Allemand mide la intensidad de los movimientos de *Le Voyeur* por la cantidad de páginas demandadas para cada acción. R. Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997, p63.

obsesión”²²⁴. Deformación que la subjetividad le imprime a lo mirado, compulsión que le hace repetir un signo arbitrario al resto de los objetos, movimientos o situaciones. Toda la ambivalencia de la novela podría jugarse por lo tanto en la tensión entre una dimensión literal y otra imaginaria del relato, entre la tendencia del viajante por mantenerse en las superficies y la del mirón por penetrar en ellas. Es por ello que los objetos se presentan en una primera instancia sin significación aparente: los términos geométricos y científicos liberan a los objetos de toda exigencia representativa (ya sea metafísica, funcional, decorativa o simbólica) para que estos comiencen a existir como una pura presencia sensible. Es precisamente lo que Barthes elogiaba de la novela: la destrucción progresiva de la fábula a manos de los objetos, en tanto estos bloquean la historia, la psicología y las significaciones en nombre de una búsqueda vertiginosa que se sostiene sobre la propia materialidad del significante²²⁵. Sin embargo, un cierto valor metafórico no deja de emerger, a pesar del carácter plano y discontinuo de las imágenes, como efecto del propio *exceso* descriptivo. Si bien desde los años cincuenta Robbe-Grillet arremetió contra las metáforas por el modo en el que tienen de reenviar siempre a una esencia profunda de las cosas, en *Le Voyeur* estas ya no tienen un carácter expresivo como sucede en la literatura clásica, no señalan un más allá de las relaciones sintagmáticas del texto, reemplazando un signo por otro, sino que devienen estructurales o generativas: reenvían al interior del propio texto, permiten pasar implícitamente de una zona a otra, estableciendo constelaciones imprevistas y alegorías secretas entre ellas. La metáfora, así entendida, sacude las palabras, hace temblar la frase, enrarece todo el texto. Es por ello que Ricardou señala que la descripción en Robbe-Grillet es obsesionada y minada todo el tiempo por las metáforas aparentemente asépticas²²⁶. La visión fugaz de una pareja forcejeando en el continente, la niña en el barco con las manos detrás de la espalda, el cordel, la caja de cigarrillos, las uñas afiladas, las argollas de hierro, la cama desecha, los pies sobre la alfombra, etc; todas imágenes neutras, sin determinación precisa, no connotadas por la descripción, presentadas en su famoso «ser-ahí» y que comienzan a pesar de todo a interrumpir la literalidad de los objetos, la linealidad de la anécdota, la racionalidad de los proyectos del viajero. La minuciosidad con la que los objetos son descriptos inducen –a pesar de la impersonalidad de la retórica– un sentido, una

²²⁴ M, Blanchot, “La claridad novelesca”, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969 [1959], p182.

²²⁵ R, Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., p75.

²²⁶ J, Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p153.

profundidad, pero sobre todo una *erótica*: todo de pronto comienza a enturbiarse, irradiar sexualidad y sugerir la inminencia del acto violento. No otra cosa sostiene Manai cuando afirma que ahí reside "l'originalité de ce regard voyeur : il n'y a rien de sexuel et tout est sexuel ; le sexuel n'est pas dans la scène, mais dans le regard qui la saisit. Le sexuel est allusion, le regard voyeur tournant autour de ce qui n'est pas dit"²²⁷. La descripción comienza a operar entonces a la manera del montaje eisensteiniano (que Robbe-Grillet tanto elogia): la producción progresiva de una imagen en la conciencia del lector a partir de la acumulación y asociación de objetos dispersos, de los múltiples choques dialécticos entre ellos. Es lo que lleva a Barthes a reconocer que "[s]olo la coordinación progresiva de estos objetos es lo que dibuja, si no el crimen mismo, al menos el lugar y el momento del crimen (...) condicionan poco a poco al lector de la existencia de un argumento probable, sin llegar nunca nombrarlos"²²⁸.

Quizás todo el encanto de la novela se encuentre en la ambigüedad del procedimiento, en la imposibilidad de discernir hasta qué punto uno puede dejarse guiar por esas asociaciones arbitrarias e implícitas entre los objetos, seguir la seducción oblicua del relato, moviéndonos a tientas por los signos que nos tiende la historia (a riesgo, claro, de forzar su textualidad, tal como, supuestamente, Mathias fuerza a la niña como resultado de un deseo que se ha ido alimentando inconscientemente en él por los propios objetos); o si, por el contrario, habría que desconfiar de tales constelaciones precisamente porque ya están dispuestas de forma manipuladora para su reconocimiento, probando nuestra capacidad de resistir la semiosis mistificada de las cosas y permanecer más acá de la anécdota. Es en este segundo sentido que Barthes estableció una pseudo-prohibición: toda lectura que vaya más allá de los objetos y restituya la fábula, llenando la superficie de la letra con una espiritualidad que transforme "una literatura de la pura constatación en literatura de la protesta o el grito"²²⁹, termina por ser capturada por los condicionamientos o esquematismos de percepción aprendidos de la

²²⁷ "La originalidad de esta mirada voyeurista: no hay nada sexual y todo es sexual; lo sexual no está en la escena, sino en la mirada que la capta. Lo sexual es la alusión, la mirada del voyeur gira en torno a lo que no se dice". N, Manai, "Le voyeur dans les oeuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique" en *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Ottawa, Les presses de L'Université d'Ottawa-Les Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p139.

²²⁸ R, Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., p80.

²²⁹ R, Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., p84.

novela tradicional (interioridad psicológica, unidad espacio-temporal, causalidad del acción), traicionando la modernidad del proyecto de Robbe-Grillet. Uno podría colegir de esto que Barthes lee identificando el funcionamiento de la novela con el comportamiento del Mathias-viajante: pretende quedarse en la inmediatez de las cosas, la impersonalidad del punto de vista, la estabilidad geométrica del mundo, la pura descripción discontinua de los fenómenos y desarmar por lo tanto los vínculos sospechosos entre los objetos (su tendencia a “intencionalizarse”) que nos conducen hacia el acontecimiento. Barthes nos pide por lo tanto que renunciemos a lo novelesco, que no libidinicemos perversamente las cosas, que mantengamos relaciones estrictamente ascéticas con el texto; nos exige, en suma, *que no seamos voyeurs*.

La desconfianza de Barthes a sumergirse en la fábula podría estar justificada, menos por la lógica inmanente del texto, que por lo aprendido previamente en la obra del propio Robbe-Grillet. Es que, de hecho, ese conflicto hermenéutico entre la percepción del instante y la lógica del desarrollo era ya el motivo central que estructuraba todo el relato policial de *Les Gommages*: Wallas necesita reconstruir la trama de un crimen a partir de los elementos dispersos y desconectados entre sí con los que se va encontrando en su investigación, pero justamente la necesidad de atribuirles un sentido, el querer formar una constelación que lo conduzca al asesino es lo que termina por conducirlo a su propia ruina:

Wallas aime marcher. Dans l'air froid de cet hiver qui commence il aime marcher droit devant soi, à travers cette ville inconnue. Il regarde, il écoute, il sent ; ce contact en renouvellement perpétuel lui procure une douce impression de continuité : il marche et il enroule au fur et à mesure la ligne ininterrompue de son propre passage, non pas une succession d'images déraisonnables et sans rapport entre elles, mais un ruban uni où chaque élément se place aussitôt dans la trame, même les plus fortuits, même ceux qui peuvent d'abord paraître absurdes, ou menaçants, ou anachroniques, ou trompeurs ; ils viennent tous se ranger sagement l'un près de l'autre, et le tissu s'allonge, sans un trou ni une surcharge, à la vitesse régulière de son pas. (...) C'est volontairement qu'il marche vers un avenir inévitable et parfait. Autrefois il lui est arrivé trop souvent de se

laisser prendre aux cercles du doute et de l'impuissance, maintenant il marche ; il a retrouvé là sa durée²³⁰.

Wallas no es indiferente a la experiencia sensible del mundo, pero esos instantes dejan de ser un fin en sí mismos y son recuperados posteriormente bajo un sentido que los justifica. Es su propia existencia, su propia motivación subjetiva la que impone exteriormente un sentido al objeto, la que reestablece la continuidad entre las cosas y reabsorbe progresivamente todos los indicios en una cadena armónica. Sin embargo, la coherencia del sentido solo se consigue a precio de ejercer violencia sobre los detalles particulares. De allí quizás el deseo obstinado e irracional del personaje de conseguir una goma de borrar: “Une gomme –dice Gardies– ayant le vertu singulière de dissiper les malentendus”²³¹. La sensación de estabilidad no es sino el resultado de negar los instantes que se presentan como absurdos, amenazantes e imprevisibles, pero tal negación de lo indeterminado termina por pagarse con la propia vida. Es lo que Barthes no puede dejar de trasladar de una novela a otra: en su lectura toda la obra de Robbe-Grillet no es sino un elogio del instante, de la superficie, de lo sensible, en suma: del objeto, y todo movimiento que vaya en sentido contrario termina por decantar en algún estado patológico.

La recaída en la profundidad, en la atribución de sentido, en el deseo de penetrar en las cosas, pareciera ser el riesgo constante que amenaza dicho proyecto, sin embargo, el carácter obsesivo de este mundo no es otro que el que *Le Voyeur* creó para nosotros. En este sentido, desde el comienzo de la novela sabemos que la tendencia del personaje por perseverar en la

²³⁰ “A Wallas le gusta andar. En el aire frío de invierno que empieza, le gusta caminar en línea recta hacia adelante, a través de esta ciudad desconocida. Mira, escucha, siente; este contacto en perpetua renovación le produce una dulce sensación de continuidad: a medida que va andando enrolla la línea ininterrumpida de su propio paso, no una sucesión de imágenes irracionales y sin relación entre sí, sino una cinta continua en la que cada elemento se sitúa inmediatamente en la trama, aun los más fortuitos, hasta los que pueden parecer al principio absurdos o amenazadores, o anacrónicos o falsos: todos vienen a colocarse unos tras otros, y el tejido se prolonga, sin un vacío ni un grumo, a la velocidad regular de su paso (...) Voluntariamente, Wallas camina hacia un futuro inevitable y perfecto. Antes era frecuente que se dejara prender en los círculos de la duda y la impotencia; ahora camina; así ha encontrado su duración”. A, Robbe-Grillet, *Las gomas*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp45-46; *Les gommes*, Paris, Minuit, 2012 [1953], p62.

²³¹ “Una goma de borrar con la singular virtud de aclarar los malentendidos”. A, Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seghers, 1972, p8.

superficie de las cosas es consecuencia de un hábito coleccionista que cultivaba en su infancia, cuando acumulaba cuchillos, cordeles, cadenillas y aros²³². La paradoja de todo coleccionista es que mantiene con las cosas una extraña relación afectiva al margen de su utilidad inmediata, permitiéndose apreciarlas por lo que tienen de *interesante*, por su carácter sensible, limítrofe a lo estético. Por ello Mathias puede detenerse, barthesianamente, en sus formas al margen de toda significación exterior, pero también, simultáneamente, ir más allá. Es que del coleccionista al fetichista hay solo un paso: la sustracción del objeto de la esfera de la actividad es completada por la erotización de aquel. La perversión detiene por un momento el pseudo-esteticismo, impregnando las cosas de un imaginario lúbrico que les restituye una cierta utilidad, aunque sea una utilidad desviada de su función original: el cordel y los aros hogareños se vuelven instrumentos para sujetar a la niña, el cigarrillo un método de tortura, los caramelos un señuelo, etc. En cierto sentido, la novela no deja de ser una lucha en el interior del propio Robbe-Grillet entre una dimensión estética y otra catártica, ya que su intento de restituir una cierta autonomía del objeto de modo tal que ya no puedan sobreimprimirse categorías sociales, psicológicas o morales en él, convive desgarradamente con el deseo de conjurar, a través de la escritura, los monstruos nocturnos irrepresentables que amenazan con invadir nuestras vigiliass²³³. Quizás *Le Voyeur* no sea sino eso: la lucha del narrador contra la fantasía que lo acecha, una disputa consigo mismo, entre el deseo de apreciar las cosas tal como son, permanecer en sus volúmenes, en su mero carácter de evidencia sensible y el de rebasar por otro lado tal existencia tautológica por el carácter inquietante de toda percepción, por la temporalidad y la latencia interna de objetos que nos empujan hacia un afuera²³⁴. Pero en otro sentido la novela simultáneamente nos enfrenta a la necesidad de actuar según las reglas racionales de nuestro mundo y el impulso que nos hace perseguir, a veces al margen de la voluntad consciente, nuestros propios goces destructivos. Juego de fuerzas que se ofrece, no bajo la forma convencional del monólogo o la reflexión conceptual, sino como un movimiento al interior de la propia técnica novelesca.

²³² A, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, París, Minuit, 2013 [1955], p32

²³³ A, Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, op. cit., p17.

²³⁴ Es la diferencia que hay entre, para decirlo con Didi-Huberman, lo que vemos y lo que nos mira. G, Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011 [1992], p47.

De allí que el proyecto novelesco de Robbe-Grillet ya no pueda reducirse, como pretendía Barthes, a la asepsia del procedimiento, a la visión impersonal y científica del mundo. Dicha lectura corre el riesgo de ignorar el doblez que está operando secretamente en él, de totalizar lo que no deja de ser, en la lectura de aquel, una interpretación regionalizada. Se equivocan por lo tanto Bloch-Michel, Sábato o Weightman cuando sostienen que el sistema descriptivo de aquel es inauténtico, reduccionista o frívolo²³⁵, esto es, un estilo como cualquier otro que utiliza por capricho. En algún sentido es como si –siguiendo literalmente la caracterización de Barthes– estos hubieran hipostasiado el procedimiento de Robbe-Grillet a partir del momento inicial de la novela, transmutando un momento del personaje en su punto de vista, ese punto de vista en técnica y la técnica en estilo, en esquematismo pre-subjetivo. El estilo “objetivista” esgrimido como positividad, como la afirmación de la singularidad del autor, falla en ver la ambigüedad del procedimiento, enmudeciendo allí donde precisamente se debería comenzar a hablar. No por nada Sollers sostenía que “on n’échappe à la banalité absurde de la description que par la composition”²³⁶. Es el propio texto el que señalándose a sí mismo, al describir un objeto cualquiera, nos advierte sobre el carácter excesivo, sospechoso, artificial que se esconde bajo la supuesta naturalidad o necesidad de su movimiento:

Ils étaient figurés avec une minutie que l’on n’a pas coutume d’apporter à ce genre de décoration ; mais, bien que de facture en un sens réaliste, ils présentaient une perfection de lignes sortant presque de la vraisemblance, un visage somme toute artificiel à force de paraître concerté, comme si les accidents eux-mêmes y eussent répondu à des lois. Il aurait été cependant difficile de fournir la preuve, au moyen de quelque détail particulier, de l’impossibilité flagrante d’un pareil dessin dans la nature. Il n’est pas jusqu’à la symétrie suspecte de l’ensemble qui ne pût s’expliquer par un procédé courant de menuiserie²³⁷

²³⁵ J, Bloch-Michel, *La “nueva novela”*, Madrid, Guadarrama, 1967 [1963], p45; E, Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006 [1963], p49; J, Weightman en J, Cruickshank, “Alain Robbe-Grillet”, *El novelista como filósofo*. Buenos Aires, Paidós, 1968, p280.

²³⁶ “Uno escapa a la absurda banalidad de la descripción solo a través de la composición”. P, Sollers, “Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet”, *Obliques*, N°16-17, 1978, p65.

²³⁷ “Estaban representadas con una minucia poco habitual en ese género de decoración; pero, aunque su factura fuera en cierto sentido realista, ofrecían una perfección de líneas que casi excedía a la verosimilitud: una especie

“En el libro de Robbe-Grillet –dice a propósito Blanchot– se impone la apariencia de la descripción más objetiva”²³⁸. El grado cero del estilo tantas veces mentado resulta de pronto ser una apariencia, una imagen de segundo grado, una distancia que se establece entre el acto perceptivo y el mundo. La visión cristalina que buscaba darnos los objetos en su «ser-ahí» al margen de toda significación se revela entonces misteriosamente ideológica. El texto que en un primer momento nos ofrecía la presencia sólida e inalterable de las cosas, la claridad de la línea recta y la impersonalidad del punto de vista, parece sugerir que no hay nada inocente en sus descripciones: todo deviene la puesta en escena de una consciencia inquietada, movida por fuerzas contradictorias. Es por ello que si extendemos aquella hipótesis de Allemand sobre que a través de la técnica puede medirse por el grado de agitación del personaje²³⁹, progresivamente comenzamos a percibir cómo la narración se acelera en concordancia con la excitación sádica de Mathias y cómo luego las recapitulaciones, reconstrucciones y resignificaciones comienzan a proliferar en el momento exacto en el que su conciencia culpable necesita racionalizar la hora desconocida:

Il valait mieux s’arrêter. Ces précisions de temps et d’itinéraires – fournies et demandées – étaient inutiles, suspectes même, pis encore : confuses²⁴⁰

Il relut la chronologie qu’il venait de mettre au point, résumant ses derniers déplacements. Pour cette journée-là, dans l’ensemble, peu de chose était à supprimer, ou à introduire. Et d’ailleurs il avait rencontré trop de témoins.

Il tourna une feuille en arrière, se retrouva au mardi et reprit une fois de plus la succession imaginaire des minutes, entre onze heures du matin et une heure de l’après-

de rostro, después de todo, artificial a fuerza de haber concertado, como si los propios accidentes hubieran estado sometido a leyes. Sin embargo, hubiera sido difícil probar, por ningún detalle concreto, la imposibilidad flagrante de que la naturaleza produjera por sí sola aquel dibujo. Incluso la simetría sospechosa del conjunto podía explicarse por algún procedimiento técnico corriente en carpintería". A, Robbe-Grillet, *El mirón*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p35. *Le Voyeur*, op. cit., p40.

²³⁸ M, Blanchot, “La claridad novelesca”, *El libro que vendrá*, op. cit., p181.

²³⁹ R, Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p63.

²⁴⁰ "Era mejor detenerse. Estas precisiones de tiempos y de itinerarios –facilitadas y pedidas– eran inútiles e incluso sospechosas; peor aún: confusas". A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p110; *Le Voyeur*, op. cit., p127.

medi. Il se contenta de raffermir, avec la pointe de son crayon, la boucle mal formée d'un chiffre huit. Tout était en ordre désormais.

Mais il sourit en pensant à l'inutilité de ce travail. Un tel souci de précision – inhabituel, excessif, suspect – loin de l'innocenter, ne l'accusait-il pas plutôt ?²⁴¹

Estética del crimen

El objetivismo se convierte de pronto en el estilo de la culpabilidad, la conciencia amenazada y la autoconservación desesperada. Ni siquiera la visión está a salvo, ya que ella se encuentra atravesada por una obsesión que desdibuja los objetos en el momento mismo de revelarlos. Por eso si bien es verdad que a cada paso que damos por este universo nos encontramos con líneas, texturas, contornos, extensiones y formas fijas, solo basta un poco de distancia para que todo comience a moverse escandalosamente: "Il recula d'un mètre, pour mieux voir l'ensemble ; mais plus il le regardait plus il le trouvait flou, changeant e incompréhensible"²⁴². La claridad de la descripción, que refleja la claridad de la conciencia, encuentra aquí su momento oscuro. El punto de vista *voyeur* no es otra cosa que el instante en el que la consciencia objetiva se eclipsa y entra en contacto con lo monstruoso o lo desconocido de sí. Por ello mismo no habría que leer la novela, como tantos correctos especialistas hicieron, en clave psicopática: quien hace eso se identifica con la moral, la razón y el principio de realidad²⁴³. Al convertir a Mathias en un caso, una excepción, un desvío de la norma universal, los críticos, elevándose por encima del personaje para sancionarlo, terminan por desconocer, reprimir y sosegar la ambigüedad constitutiva del texto. De allí que

²⁴¹ "Releyó la cronología que acaba de completar, resumiendo sus últimos desplazamientos. Para aquel día, en conjunto, poca cosa había que suprimir o introducir. Por otra parte, había encontrado demasiados testigos. Volvió una hoja atrás y se encontró en el martes y una vez más enumeró la sucesión imaginaria de los minutos, entre las once de la mañana y la una de la tarde. Se contentó con reforzar, con la punta del lápiz, el rizo mal formado, de un ocho. Ahora todo trabajo estaba en orden. Pero sonrió pensando en lo útil de aquel trabajo. Semejante afán de precisión –desacostumbrado, excesivo y sospechoso– lejos de absolverle, ¿no resultaba más bien acusador?". A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., pp223-224; *Le Voyeur*, op. cit., p261.

²⁴² "Retrocedió un metro, para ver mejor el conjunto; pero cuando más lo miraba más le parecía impreciso, cambiante e incomprensible" A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p164; *Le Voyeur*, op. cit., p192.

²⁴³ La atmosfera global de psicopatología que Jameson señala sobre la obra de Robbe-Grillet es refrendada, con mayor o menor sutileza, en los trabajos de Morrisette, Weil-Malherbe y Goulet. F, Jameson, "El modernismo y lo que reprime; o Robbe-Grillet como anticolonialista", Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014 [1976], p225; B, Morrisette, Bruce, *The novels of Robbe-Grillet*, Ithaca, Cornell, 1971, p89; R, Weil-Malherbe, "Le Voyeur de Robbe-Grillet: un cas d'épilepsie du type psychomoteur". *The French Review*, vol. 38, N° 4, 1964, p469; A, Goulet, *Le parcours moebien de l'écriture: Le Voyeur*. París, Lettres Modernes, 1982, p44.

podría pensarse la novela como el reverso exacto de *Peeping Tom*: al enfatizar la excentricidad del personaje desde el comienzo, el film de Powell parece rotular sus fantasías voyeuristas como enfermizas, ligando luego explícitamente –a través del tema de los experimentos conductistas del padre– el fetichismo escópico con un trauma infantil que lo conduce linealmente al asesinato. Así la posibilidad de identificación es abortada desde antes mismo de empezar²⁴⁴. Lejos de la moralización, *Le Voyeur* parece querer señalar, por el contrario, la presencia obstinada de aquellos fantasmas a lo largo de todo su microcosmos y mostrar simultáneamente cómo las falsas conciencias, prejuicios o tabúes de nuestras sociedades “virtuosas” impiden su real reconocimiento. En algún sentido la novela no deja de poner en escena los distintos modos que la cultura tiene de relacionarse con unos goces destructivos y culposos que la conciencia no puede soportar sino bajo la forma velada del vértigo religioso, el sadismo punitivista, el morbo irónico o la desafección generalizada. Es por ello que podríamos hablar en este sentido que se erige en la novela (tomando aquí el nombre de una de las disciplinas académicas de uno de los personajes de *Projet pour une révolution à New York*) una auténtica “Esthétique du crime”²⁴⁵ en tensión con las formas convencionales de representación del Mal. Es lo que percibimos rápidamente cuando Mathias extrae un recorte de diario que lleva consigo y lee una noticia antigua sobre el descubrimiento del cadáver de una niña. El narrador –en este punto indistinguible de la conciencia del personaje, vuelto uno con él– comenta por arriba la noticia y reprueba la forma estereotipada que la prensa tiene de aproximarse a la experiencia:

Quant aux formules voilées employées pour raconter sa mort, elles appartenaient toutes au langage de convention en usage dans la presse pour cette rubrique et ne renvoyaient, au mieux, qu'à des généralités. On sentait très bien que les rédacteurs utilisaient les mêmes termes à chaque occasion similaire, sans chercher à fournir le moindre renseignement réel sur un cas particulier dont on pouvait supposer qu'ils ignoraient tout

²⁴⁴ M, Powell, *Peeping Tom*, Largometraje, Inglaterra, Amalgamated Productions, 1960.

²⁴⁵ A, Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, París, Minuit, 1985 [1970], p100.

eux-mêmes. Il fallait réinventer la scène d'un bout à l'autre à partir de deux ou trois détails élémentaires, comme l'âge ou la couleur des cheveux.²⁴⁶

El lenguaje instrumental de los medios de comunicación falsea los fenómenos, sustrayendo su violencia inherente para volverlos asimilables como mero espectáculo informativo, en tanto bien intercambiable y efímero, condenado a ser inmediatamente reemplazado por el siguiente. La repetición de fórmulas lingüísticas da así una visión general o indistinta de aquellos, reduciendo su singularidad y convirtiéndolos en un eslabón de la cadena infinita de “fait divers” que constituyen nuestra cotidianidad alienada (al punto que un robo, un resultado deportivo, la nueva excentricidad de una celebridad, una medida gubernamental, el lanzamiento de la última novela experimental y un crimen sangriento sean igualados bajo la mirada indiferente de la retórica neutra). Pero si –tal como sostiene Saer– el uso genérico del lenguaje reduce el espesor y la complejidad del mundo a la abstracción de las convenciones, la literatura, por el contrario, intenta restituírnos lo *concreto*²⁴⁷. En este sentido la noticia funciona como una pequeña *mise en abyme*, espejando y confrontando a la propia novela consigo misma: no solo el fragmento se deja leer como una anticipación en miniatura del crimen de la jovencita (aún más: su preparación, su sugestión en nuestra conciencia), sino como una reflexión técnico-estética sobre la presentación del acontecimiento y su distancia con aquella. Ambas parten de una similitud llamativa: la necesidad de tener que reconstruir el crimen sin testigos directos, inventarlo en nuestra mente a partir de detalles y objetos inconexos. Pero allí donde el periodista condesciende al cliché que instauran las representaciones discursivas, la falsa familiaridad de las rúbricas, la novela quiere revivir el deslumbramiento de lo concreto al que solo se accede mediante el yo estremecido.

²⁴⁶ “En cuanto a las fórmulas veladas a que se recurría para relatar su muerte, pertenecían todas ellas al lenguaje convencional que la prensa emplea para esa rúbrica y, en el mejor de los casos, solo evocaban generalidades. Uno se daba perfecta cuenta [de] que los redactores empleaban los mismos términos en toda ocasión similar, sin intentar dar la menor información real sobre un caso particular del cual podría suponerse que ellos lo ignoraban todo. Había que reinventar la escena de un cabo a otro, a partir de dos o tres detalles elementales, como la edad o el color del cabello”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p75; *Le Voyeur*, op. cit., p85.

²⁴⁷ JJ, Saer, *Ensayos, Borradores inéditos 4*, Buenos Aires, Seix Barral, 2015 [1968], p53.

On n’y disait en réalité pas grand’chose. La longueur ne dépassait pas celle d’un fait divers de seconde importance. Encore, une bonne moitié ne faisait-elle que retracer les circonstances oiseuses de la découverte du corps ; comme toute la fin était consacrée à des commentaires sur l’orientation que les gendarmes comptaient donner aux recherches, il restait fort peu de lignes pour la description du corps lui-même et rien du tout pour la reconstitution de l’ordre des violences subies par la victime. Les adjectifs « horrible », « ignoble » et « odieux » ne servaient à rien, dans ce domaine²⁴⁸

Uno de pronto comprende que la crítica sutil del narrador-Mathias no solo se dirige al empobrecimiento del hecho como efecto del estilo, sino a la orientación policial con la que el periodista intenta reconstruirlo: su completa reducción a las circunstancias del hallazgo, los móviles que lo suscitaron y la investigación para esclarecerlo. Es como si Mathias, en algún punto, fastidiado, demandara una explicación más sustanciosa, o mejor: la *deseara*. De lo que adolece la noticia es de una dimensión imaginaria que vaya más allá de la constatación de lo efectivamente verificable, del mero registro material de las cosas. Por eso, allí donde la sociedad reclama razones, él demanda imágenes: lo que exige, en suma, es *ver*, no conocer. Aunque no termine de explicitarse, uno intuye que si aquel quiere saber más es sobre todo para poder regodearse en la descripción del crimen, en los detalles del cuerpo, en la violencia ejercida sobre él. El hecho de que el deseo del narrador solamente se sugiera o se deje leer entre líneas vuelve el fragmento inclusive más fascinante: es el indicio, producto de un leve énfasis, de lo que ni siquiera nos animamos a formular para nosotros mismos. De allí la queja sobre el uso de esos adjetivos genéricos: dan una reacción impersonal-burocrática-automática ante el crimen, que termina por desvanecer, bajo la presión del “nosotros” del saber y la moral, la marca de un “yo” afectado por la imagen terrible. Una experiencia auténtica del hecho, aunque sea bajo la forma de la impugnación –la cual nadie dudaría en suscribir *públicamente*–, restituiría algo de su encanto furtivo e instantáneo. Pero,

²⁴⁸ “En realidad, no decía gran cosa. Su extensión no rebasaba la de un ‘suceso’ de importancia secundaria. Y aún más de la mitad se dedicaba a referir las inútiles circunstancias del descubrimiento del cadáver; como todo el final estaba consagrado a comentarios sobre la orientación que la policía pensaba dar a sus investigaciones, quedaban muy pocas líneas para la descripción del cuerpo en sí y nada en absoluto para la reconstitución del orden de las violencias sufridas por la víctima. Los adjetivos ‘horrible’, ‘innoble’ y ‘odioso’ no servían para nada, en ese orden de cosas”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit. p74; *Le Voyeur*, op. cit., pp84-85.

por eso mismo, la reposición de la información faltante no garantiza tampoco alcanzar la singularidad de la experiencia:

Le voyageur apprit la nouvelle alors qu'il buvait l'apéritif, au comptoir du café « À l'Espérance ». Le marin qui en faisait le récit paraissait très bien renseigné quant à l'emplacement, la posture et l'état du cadavre ; mais il n'était pas un de ceux qui l'avaient trouvé et il ne disait pas, non plus, qu'il l'eût ensuite examiné lui-même. Il ne semblait d'ailleurs nullement ému par ce qu'il rapportait : il aurait été question, aussi bien, d'un mannequin de son rejeté au rivage. L'homme parlait avec lenteur et un souci certain de précision, donnant – quoique dans un ordre parfois peu logique – tous les détails matériels nécessaires et fournissant même, pour chacun d'eux, des explications très plausibles. Tout était clair, évident, banal²⁴⁹

La escena parece a priori darnos la imagen arquetípica del narrador -tal como Benjamin la postuló: un marinero del pueblo, sentado en un bar, contándole al resto de los parroquianos las nuevas de la zona de las que se ha anoticiado. Sin embargo, el artesanado de la narración -esto es, la huella que la vida misma del narrador deja en lo narrado y que le permite ir más allá del aparente en sí del asunto- parece estar ausente en su relato. A tono con las hipótesis de “El narrador” quizás algo fundamental del relato se desvanece en el momento preciso en el que la experiencia de vida deviene información despersonalizada²⁵⁰: el narrador no entra en comunidad con su auditorio a través de la seducción y sabiduría de su oratoria, sino que se limita a transmitir externamente una serie de datos y explicaciones precisas. Mimetizándose con los procedimientos de la crónica policial, pareciera perseguir con tono parsimonioso la clarificación de la muerte de la niña, desechando progresivamente distintas

²⁴⁹ “El viajero se enteró de la noticia mientras estaba tomando el aperitivo, en el mostrador del café ‘La Esperanza’. El marinero que la relataba parecía muy bien informado en cuanto [a] la situación, la postura y el estado del cadáver; pero no era uno de los que lo habían encontrado y tampoco decía que luego lo hubiera examinado personalmente. Por otro lado, no parecía conmovido en absoluto por lo que refería: igual hubiera podido hablar de un maniquí de serrín arrojado a la playa. El hombre hablaba poco a poco y con evidente preocupación de exactitud, dando -aunque en un orden a veces poco lógico- todos los detalles materiales necesarios y facilitando incluso, para cada uno de ellos, explicaciones muy plausibles. Todo estaba claro, y no podía ser más evidente y trivial”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., pp170-171; *Le Voyeur*, op. cit., p200.

²⁵⁰ W, Benjamin, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008 [1936], p63.

hipótesis antes de que podamos formularlas y destruyendo por el mismo acto todo su encanto o misterio. Sin embargo, en el silencio cómplice, tácito, incómodo del grupo sobre el cuerpo de Jacqueline “entièrement nue” que la marea “sans doute, l’avait déshabillée”²⁵¹ deja oírse algo que la descripción precisa no puede evocar. De este modo la restitución cuantitativa de la información en lo que respecta al cuerpo violentado (que estaba omitida en la noticia y que la conducía por lo tanto a las generalidades), no redundaba en la calidad del relato. Al contrario: como el narrador no se conmueve ante el material de su testimonio, o peor, es indiferente ante él, lo trágico termina por diluirse en la trivialidad. Por eso mismo la explicitud del relato –los efectos detallados del accidente o asesinato en el cuerpo de la niña– puede maridar perfectamente con su frialdad subjetiva. La paradoja es que la insensibilidad del narrador ante la muerte termina por relativizar, y en algún punto contradecir, los detalles materiales que deberían darnos el carácter concreto que nos permitiría revivirlo en la mente. De allí también la reacción extrañamente calmada de la madre ante la noticia y el comentario sardónico de un marinero sobre la muchacha (“C’est le démon qu’aura fini par la punir!”²⁵²). En este sentido uno podría leer el fragmento como un ejercicio irónico de la novela sobre sí misma y –a la manera de una *retombée* sarduyiano– sobre sus hermeneutas futuros: la exactitud de la descripción, que es supuestamente la del estilo objetivista, es lo que el narrador en definitiva recusa. Se vuelve de pronto evidente que la novela no está buscando, en las comparaciones entre las distintas retóricas del crimen, la representación más detallada o verosímil, la más responsable o ética, sino la más estética, esto es, la que afecte más radicalmente a la sensibilidad, aunque eso empuje al lector a una posición dudosa moralmente. En este sentido, la retórica sin *pathos* podría funcionar en un sentido diametralmente inverso: *protegiendo* el contenido violento de críticas externas bajo el carácter poco expresivo de la técnica. La dialéctica perversa del erotismo *robbegrilleteano* podría comenzar a insinuarse allí: contrabandear el sentido bajo la fachada de la objetividad, decir lo inadmisible por medios que tienden a amortiguar su efecto, introducir la fascinación oblicuamente en la percepción. Es lo que Dejean denomina «fortificación literaria»: estrategias formales autodefensivas que el texto realiza con el objetivo de resguardar un

²⁵¹ "Completamente desnudo", "sin duda había desnudado". A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p171; *Le Voyeur*, op. cit., p200.

²⁵² "«Es el demonio que habrá terminado por castigarle»". A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p173; *Le Voyeur*, op. cit., p202.

material que podría ser rápidamente impugnado en la lectura si se presentara explícitamente (“they render the text invulnerable behind a wall of irreconcilable readings”²⁵³). La indecibilidad y la equívocidad hermenéutica deviene por lo tanto sistemática: procedimiento que se levanta para proteger un secreto, pero que sirve a su vez para hacerlo circular ladina y manipuladoramente en la consciencia del lector sin osar decir su nombre. Uno puede encontrar tales estrategias por ejemplo en *Lolita* de Nabokov (casualmente publicada el mismo año que *Le Voyeur*). El marco enunciativo psiquiátrico-judicial del relato confesional de Humbert Humbert genera condiciones de recepción ambiguas para la novela: por un lado, parece repudiar desde el comienzo los hechos venideros, tranquilizando de este modo a las almas sensibles anticipándoles que van a leer un caso patológico, un sujeto que admite su culpabilidad acerca del carácter inmoral de su actos, pero, por otro lado, esta condena previa tiende a diluirse o directamente olvidarse a medida que la narración avanza. La novela puede decir, consumir, reflexionar el placer pedófilo con regodeo en el presente del relato porque se sabe ya protegida por el dispositivo que *a priori* la sanciona. El rodeo moral termina siendo la coartada que permite que el goce perverso circule, se expanda y se infiltre²⁵⁴. Algo similar ocurre con algunos films de Wakamatsu. La espontanea “saga de la violación” que este edificó durante los sesenta parece realizarse con el objetivo noble de analizar el fenómeno de la violación desde distintos puntos de vista: biológico, psicológico y filosófico. Así planteado su contenido violento no solo se ve redimido por el propósito vagamente epistémico que mueve los films, sino que por ello mismo parece neutralizar en última instancia toda lectura masturbatoria (como ocurre en gran parte de los Pinku Eiga). No obstante, en ellos termina por inducirse una conclusión, inquietante y perversa, nunca del todo explicitada como tal: la exoneración sospechosa del violador, no legalmente, pero sí al menos en el nivel de la moral. El determinismo hereditario, la esquizofrenia o el absurdo de la existencia presente en los films desencadena en los individuos una violencia que los excede subjetivamente y que pone en duda su culpabilidad. Uno podría decir que como sociólogo Wakamatsu es un buen cineasta, en tanto fetichiza el fondo oscuro de los comportamientos o sobredetermina los hechos a una causa, lineal y burdamente dirigida. Sin embargo, la simulación del marco científico (a la par de los medios filmicos sofisticados empleados: el blanco y negro, el

²⁵³ “Hacen invulnerable el texto detrás de un muro de lecturas irreconciliables”. J. Dejean, *Literary Fortifications*, California, Princeton Legacy Library, 2016 [1984], p6.

²⁵⁴ V, Nabokov, *Lolita*, Barcelona, Anagrama, 2013 [1955], pp9-12.

encuadre que fragmenta u oculta parcialmente el cuerpo, transiciones oníricas, monólogos “elevados”) espiritualizan el contenido asocial que de otro modo condenarían al film a una circulación restringida y a una alianza más evidente con los opresores. La lógica perversa acontece por lo tanto no solo en el contenido sino en la forma misma utilizada: el indicio de explicación como mera justificación estructural para meterse en aquello que fascina, excita, avergüenza²⁵⁵. De allí que haya en el funcionamiento de la fortificación algo de la esencia del voyeurismo perverso: un goce que lejos de inhibirse por las barreras morales, parece extraer toda su intensidad de ellas, de la dialéctica entre ocultamiento y exhibicionismo, legalidad y transgresión. En este sentido la ironía pseudo deconstructiva, las atribuciones erróneas, los seudónimos, la indistinción entre ficción y realidad, el frío objetivismo, son todas tácticas que hacen de Robbe-Grillet un maestro del disfraz, del complot, del sabotaje. Un discurso que –para decirlo en los términos de Dejean– expresa simultáneamente dos voces: la de la liberación y el control²⁵⁶.

Ahora bien, si en *Le Voyeur* el silencio prolongado y el asentimiento complaciente es la reacción del auditorio improvisado ante la narración fría del descubrimiento del cadáver, la situación es bien otra cuando Mathias se encuentra luego en el café con varios jóvenes empleados del faro reunidos para oír una leyenda local. Entre el tumulto, las interrupciones y las risas, un viejo cuenta que

une jeune vierge, chaque année au printemps, devait être précipitée du haut de la falaise pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémentine aux voyageurs et aux marins. Jailli de l'écume, un monstre gigantesque au corps de serpent et à la gueule de

²⁵⁵ K, Wakamatsu, *Taiji ga mitsuryosuru toki* [*The Embryo Hunts in Secret*], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1966; *Zoku Nihon bôkô ankokushi: Bôgyakuma* [*Dark Story of a Japanese Rapist*], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1967; *Okasareta hakui* [*Violated Angels*], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1967; *Nihon bôkô ankokushi: Ijôsha no chi* [*Abnormal Blood*], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1967.

²⁵⁶ J, Dejean, *Literary Fortifications*, op. cit., p4

chien dévorait vivante la victime, sous l'oeil du sacrificateur. Sans aucun doute c'était la mort de la petite bergère qui avait provoqué ce récit²⁵⁷

La violencia concreta del crimen, ausente a pesar de todo en la reconstrucción periodística y la descripción detallada del testimonio, se recobra intensamente a través del relato ficcional. La muerte de la jovencita que parece estar como causa del nuevo relato está a su vez como consecuencia de aquel, como si la leyenda pareciera querer explicar, mediante un rodeo, mediante una dramatización alegórica, un hecho con otro. La imposibilidad de decir o imaginar el *acto* sado-erótico en las versiones anteriores debe suturarse con una imagen mítica, no menos monstruosa que aquella, que la distancia temporal o la inverosimilitud de su naturaleza termina por atenuar en la conciencia. La agresividad contenida en la población se desplaza ingenuamente hacia la violencia intrínseca de una modalidad de relato cuya legitimidad cultural habilita un exceso intolerable bajo la dinámica de otros géneros contemporáneos que exigen la fidelidad mimética y la prudencia ante lo narrado. Por eso llama la atención a Mathias que los detalles del relato, que escucha de forma entrecortada, se hagan inesperadamente en presente: "«on la fait mettre à genoux», «on lui lie les mains derrière le dos», «on lui bande les yeux», «dans l'eau mouvante on aperçoit les replis visqueux du dragon»"²⁵⁸. Que el episodio termine con un bizarro desdoblamiento de su personalidad (que explicita en algún punto el tema de la escisión entre el *viajante* y el *mirón* en su interior) y su posterior pérdida momentánea de la conciencia dan la pauta del efecto vertiginoso que tales imágenes han tenido sobre él. En este sentido el cambio de tiempo del relato es significativo porque implica una transformación en la recepción: el relato curioso que se perdía en la noche de los tiempos, que señalaba la antigua barbarie de los ancestros, es traído al presente y así la ceremonia sacrificial de pronto parece transcurrir delante suyo de forma inesperadamente vivida, señalando una continuidad allí donde no se la esperaba.

²⁵⁷ "Una joven virgen, todos los años, en primavera, debía ser precipitada desde lo alto del acantilado para apaciguar al dios de las tempestades y hacer que el mar fuera clemente para los viajeros y navegantes. Saliendo de la espuma, un monstruo gigantesco con cuerpo de serpiente y cabeza de perro devoraba viva a la víctima, bajo los ojos del sacrificador. No había duda de que el relato había surgido a raíz de la muerte de la pastorcilla". A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p217; *Le Voyeur*, op. cit., p254.

²⁵⁸ "La hacen arrodillarse", 'le atan las manos detrás de la espalda', 'le vendan los ojos', 'entre el agua que se mueve se ven los pliegues viscosos de un gran dragón'" A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p217; *Le Voyeur*, op. cit., pp254-255.

El relato oral del viejo adquiere por lo tanto una inquietante verosimilitud, no tanto porque remeda con exactitud el crimen realmente acontecido, sino porque se asemeja extrañamente a “el espacio interior de nuestras noches”²⁵⁹, a los fantasmas que pululan en el inconsciente colectivo de la isla y estructuran secretamente las conductas individuales. La leyenda pone así en un pasado atemporal un ritual –un sacrificio que aplaca la ira de los dioses y promete la buena fortuna de los viajeros– cuya función catártica no solo direcciona las pasiones violentas de sus habitantes, sino que funda la comunidad como tal a partir de un secreto compartido entre todos ellos. La economía violenta del mito late en sus habitantes y funciona por lo tanto como una antropología *sui generis* en el interior de la propia narración. En este mismo sentido, si los mitos inmovilizan el mundo a los fines de ofrecer una explicación sobre el origen, los sacrificios femeninos en el film documental sobre las ceremonias religiosas en África de *Projet pour une révolution à New York*, la mitología sexual de la diosa Vanadé de *Topologie d'une cité fantôme* o la ilustración de los harenes turcos de *Angélique ou l'Enchantement* parecen venir a cumplir una función precisa al interior de los relatos: transformar el sadismo particular y presente en un episodio más de un derrotero transhistórico de la violencia humana, equiparando silenciosamente sistemas sociales diferentes y aprovechando en tal caso la legitimidad que otorga cierto relativismo moral progresista hacia las prácticas bárbaras del pasado para señalar las continuidades e inevitabilidades de aquellos comportamientos inaceptables del presente. Así planteado, o la hipótesis sobre un núcleo violento de lo humano se cristaliza en la consciencia, o, por el contrario, se crítica la hipocresía contemporánea en torno a su supuesta superioridad moral. Sea la hipótesis que se elija, al introducir la comparación implícita Robbe-Grillet aprovecha para volver la violencia concreta de sus relatos un comentario pseudo-antropológico de mayor alcance.

Una comunidad de voyeurs

Al margen del motivo de la culpabilidad y el intento de construir una coartada para la hora irrecuperable, hay varios indicios que permiten –a pesar de su ambigüedad y la dificultad para precisar el carácter objetivo con el que ocurren– concluir la culpabilidad de Mathias

²⁵⁹ M, Blanchot, “La claridad novelesca”, *El libro que vendrá*, op. cit., p186.

sobre el crimen de Jacqueline²⁶⁰. Sin embargo, sería al menos limitante pensar la singularidad de la situación de aquel como escindida del contexto general de la isla. Las pulsiones sado-eróticas que van cobrando progresivamente espacio en la conciencia del personaje no son para nada ajenas a la vida diaria del resto del pueblo. De hecho, desde el comienzo mismo de la novela sabemos que Jacqueline tiene, a pesar de sus tiernos trece años, “un nombre inquiétant d’admirateurs”²⁶¹ y que otros no temen confesar explícitamente sus deseos de querer azotarla, castigarla, o peor, complotar para asesinarla. El aparente paisaje agreste, ascético, laborioso y monótono de la isla de pescadores es refutado por una presencia subversiva que introduce un eros salvaje, causante de una fascinación turbia en los hombres y un resentimiento sordo en las mujeres. La propia madre es la que pinta acremente, aún antes de su destino funesto, la reputación de Jacqueline en el pueblo, señalando su carácter maldito y demoníaco: su sexualidad desbordante, su carácter perverso, su actitud desvergonzada. Es el *encanto* ambiguo que genera en los hombres (al punto de arrastrar a unos quizá hasta el suicidio ante una posible separación o que otros pretendan vengarse de ella por alguna humillación sufrida –que imaginamos del orden de lo sexual, de la castración que la niña come-hombres les impone) y que lleva a aquella a hablar de un cierto “poder mágico” por la cual podrían haberla quemado viva por bruja hace no mucho tiempo atrás²⁶². Es por ello que, como sugiere Stoltzfus, si bien Mathias es sospechoso (y la narración no hace sino conducirnos en esa dirección), no deja de ser cierto que es uno entre otros posibles y que –extremando la hipótesis– en cierto sentido es probablemente la única persona de la isla que no tenga verdaderos motivos para matar a la jovencita²⁶³. Como en el mito, como en la inquisición, el sacrificio expía la violencia de la comunidad.

La interpretación del título de la novela supone un posicionamiento en relación al problema de la violencia. Si bien este anuncia su universo visual y perverso como estructurante, ya Morrisette había señalado una ambigüedad inicial suplementaria: si el voyeur es aquel que

²⁶⁰ El modo en el que la crítica ha priorizado tal hipótesis lo demuestra. A veces ni siquiera es producto de una demostración detectivesca-textual, sino que en el modo mismo de nombrar a Mathias como “asesino” en una simple reconstrucción diegética ya revela un posicionamiento ante la novela.

²⁶¹ “Un inquietante número de admiradores”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p31; *Le Voyeur*, op. cit., p35.

²⁶² A, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, op. cit., p96.

²⁶³ BF, Stoltzfus, “A Novel of objective subjectivity: *Le Voyeur* by Alain Robbe-Grillet”, *PMLA*, Vol. 77, N° 4, 1962, p505.

mantiene un carácter pasivo, que mira acciones de las que no participa directamente, entonces el voyeur no puede violar y matar sin contradecir la lógica inmanente de su concepto²⁶⁴. Esto puede arrojar dudas por lo tanto sobre la culpabilidad de Mathias, siempre y cuando hayamos establecido, como intuimos desde un comienzo, que el título refiere inequívocamente a él. De allí que se afirme que, si bien Mathias es el sujeto de muchas acciones voyeuristas a lo largo de toda la novela, este es también *objeto* de la mirada oculta de los otros: hay, por un lado, al menos dos personajes secundarios (Maria y Julien) que pueden haber sido testigos fácticos del crimen; pero, por otro, virtualmente cualquier persona de la isla podría haberlo pescado *in fraganti* o descubierto tras una pequeña pesquisa. No obstante –y este es uno de los elementos más inquietantes de la novela– la pesquisa jamás se realiza, aunque toda la isla esté apasionada por la trágica muerte. Es que si bien existen a lo largo de la pequeña isla algunas organizaciones familiares ortodoxas, lo paradójico es la completa ausencia de figuras de autoridad: nadie parece estar en condiciones de llevar a cabo oficialmente la investigación. El hecho de que la novela termine con el personaje yéndose de la isla sin que el posible crimen sea castigado o haya algún indicio de redención a las acciones aberrantes narradas supone una ambigüedad difícil de soportar desde un paradigma clásico. Ya Barthes había señalado que la culpabilidad de la novela era intelectual, no moral: ninguna causa precisa venía a explicarla²⁶⁵. Pero esta lectura, que aquel aducía para liberar la novela de las facilidades de la anécdota tradicional, no hace sino enrarecerla peligrosamente: el mundo de *Le Voyeur* deviene amoral, los crímenes se realizan sin razón, la violencia ocurre porque sí, sin dirección, caóticamente. La complicidad, la indiferencia y el disfrute estético-erótico de toda la isla ante el crimen parece, de pronto, volver a todos sus habitantes sádicos voyeurs.

La lógica del *whodunit* puede ser de pronto relativizada o puesta entre paréntesis ante tal extensión del sadismo. En algún punto la muerte viene a integrarse sin cuestionamiento dentro de un cierto ordenamiento social que lo vuelve *posible* y que no trastoca su coherencia. Si todo crimen es un síntoma de la sociedad que lo produce –tal es la hipótesis de Goldmann–

²⁶⁴ B, Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p103. De todos modos, tal como lo plantea Ey, Bernard y Brisset, el carácter pasivo del voyeur puede integrarse en una conducta psicopática y devenir de pronto asesino. Seguimos la interpretación corriente, pero dejamos asentado al menos la ambigüedad. Citados en F, Demangeot, *L'imaginaire érotique d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Edilivre, 2015, p96.

²⁶⁵ R, Barthes, *Ensayos críticos*, *op. cit.*, p83.

, la tortura, violación y asesinato de Jacqueline da cuenta de la organización tácita de aquella y de las estructuras psíquicas de sus individuos²⁶⁶. Su irresolución solamente lo enfatiza. Robbe-Grillet relata una pequeña anécdota ilustrativa sobre este punto. En una charla que tuvo con Ehrenburg en un congreso de escritores en Moscú en 1956, este le cuenta que *Le Voyeur* le gustó mucho, pero reconoció que era bastante difícil que el libro fuera traducido al ruso, no por la censura precisamente, sino por lo inverosímil de la trama: nadie podría comprender de qué se trata, ya que “le crime sexuel, comme les troubles sexuelles en général, son produits par l’aliénation du travail en régime capitaliste. Ici, le régime capitaliste a disparu, donc le travail n’est plus aliéné, donc il n’y plus de crime sexuel”²⁶⁷. Más allá de la reflexión sobre la realidad efectiva de la URSS –de la que Robbe-Grillet no puede dejar de hacer comentarios irónicos– se colige de la anécdota una cierta linealidad entre un cierto estado de la sociedad y un estado de la sexualidad que la propia novela problematiza. El crimen –y esto afecta los alcances de las hipótesis sociológicas de Goldmann– no puede reducirse unívocamente al devenir reificado de la sociedad, ya sea capitalista o comunista, sino a estructuras psíquicas más arcaicas. Si bien la agresividad generalizada desmiente la excepcionalidad psíquica de Mathias tal como es constantemente remarcada por los críticos, la novela exhibe la existencia de unos impulsos individuales asociales que no pueden ser reconocidos sin más por ninguna sociología y que sin embargo no dejan de constituirla íntimamente. Es por ello que cuesta leer la novela como una simple crítica a la violencia, alienación y pasividad de la sociedad burguesa, en tanto esta posición parece meramente desplazar el eje de las culpabilidades (del individuo al colectivo), otorgándole así una moral que no desentonaría en aquel *ethos* ambiguo de los escritores católicos desencantados como Bernanos o Mauriac que describían con lujo de detalles la voluptuosidad y crueldad del mundo profano para denunciar luego con dureza las consecuencias de tales excesos. Si Robbe-Grillet se diferencia de aquellos, es porque, lejos de impugnar o entregarse impudicamente al mal, acepta lo que de desfigurador hay en él para hacer tambalear la noción misma de lo moral.

²⁶⁶ L, Goldmann, “Le deux avant-gardes”, *Obliques*, N° 16-17, 1978, p103.

²⁶⁷ “El crimen sexual, como los trastornos sexuales en general, es producida por la alienación del trabajo en el régimen capitalista. Aquí, el régimen capitalista ha desaparecido, por lo que el trabajo ya no está alienado, por lo que no hay más crímenes sexuales”. A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d’écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p153.

La hipótesis sobre Mathias como culpable del crimen es tranquilizadora: separa tajantemente al lector del personaje, pone al primero en el lugar de sagaz detective y juez imparcial de las actitudes del segundo. Depositando la violencia inmediatamente en un individuo, en un caso patológico que no lo incumbe o involucra, el lector se distancia de la violencia insoportable y se convence de que el mal es algo exterior, perfectamente erradicable. Pero, por el contrario, identificarse con su empresa por lo que tiene de equívoca, culposa, peligrosa, emocionante, sensual e inmoral modifica sensiblemente nuestra percepción de la novela y de *nosotros mismos*²⁶⁸. Si uno tiende a pensar cada tanto a Mathias como inocente no es tanto porque el posible asesinato ocurra fuera de campo y por lo tanto no haya certeza absoluta de su autoría, sino por el hecho indudable de que nos vemos a nosotros mismos a través de él. Nadie quiere identificarse con un violador, sin embargo, una extraña simpatía se genera con sus fantasmas, con esas imágenes que vienen de no se sabe dónde, con su planificación exhaustiva (que no es más que el reverso del miedo de llevarlas a cabo) y con el intento de recubrirlas con segundas intenciones para que ni siquiera las fantasías privadas puedan ser reconocidas como tales por los otros. Es por ello que la novela podría pensarse como el deseo latente de un individuo común de seguir su voluntad sado-erótica en el sentido contrario a las prohibiciones, sabiendo no obstante que estas no solo no dejan de ponerle barreras morales a su búsqueda, sino que la fomentan voluptuosamente. Algo de todo ello deja leerse en el relato autobiográfico *Angélique ou l'enchantement* cuando Robbe-Grillet parece sugerir provocativamente que *Le Voyeur* tiene algo de verídico, no solo porque la isla donde transcurre está inspirada en aquella donde vivió o porque la muerte de una niña de trece años realmente ocurrió mientras era niño, sino porque él mismo tuvo tratos íntimos con ella. Así como la Angélique de sus vivencias se ajusta punto por punto con la Jacqueline de la novela, su muerte parece suceder de un modo misteriosamente análogo. En este sentido, el

²⁶⁸ La identificación libidinal del espectador con el voyeur es asumida explícitamente por *Rear Window* de Hitchcock y *Body Double* de Di Palma a través de la propia puesta en escena (la asunción del punto de vista de un personaje solitario, aislado y con tiempo libre para mirar a su alrededor), sin embargo en ambos casos el fetichismo es “recuperado”, instrumentalizando el deseo culposos (así lo experimentan ambos personajes) y volviéndolo una tarea útil: el voyeur termina por convertirse, por la lógica inmanente de su situación y su mirada, en un pseudodetective que ayuda, parcial o totalmente, a resolver un misterio criminal. El perverso deviene así héroe y su voyeurismo justificado moralmente. A, Hitchcock, *Rear Window*, largometraje, Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954; B, Di Palma, *Body Double*, largometraje, Estados Unidos: Columbia Pictures, Delphi II Productions, 1984.

narrador Robbe-Grillet parece redoblar en el relato autobiográfico el motivo de la novela, señalando los intercambios eróticos con la niña endemoniada y luego la humillación sexual causado por ella. La incertidumbre sobre la muerte sucedida poco después de aquel encuentro no hace sino construir vagamente la sospecha; el hecho de que el niño Alain sepa varios detalles más que la policía la agrava; el modo lacónico con el que se justifica la acentúa perversamente²⁶⁹. De este modo parece dejar abierta la posibilidad de que él ha cometido el crimen verdadero y la novela de vanguardia de los años cincuenta habría sido solo el modo de sublimar aquel trauma infantil. Más allá de la *boutade*, de los juegos irónicos con el pacto autobiográfico²⁷⁰, la sospecha introducida, lejos de avergonzarlo, es deliberadamente buscada por el relato: el escritor deviene fabulador, psicópata, asesino. La conciencia culpable de Mathias (transfiguración moderna, no psicológica del Raskolnikov de *Crimen y castigo*) por un deseo asocial demasiado vivido no es, tal como lo explicita *Angélique*, aquello que *Le Voyeur* rechaza por inmoral o que denuncia con suficiencia, sino un motivo que la constituye y que nos insta a experimentar.

La imagen y el vértigo

Le Voyeur es quizá el relato del proceso excitante a la vez culposos de ese deseo imposible: el modo en el que ciertos impulsos comienzan a cobrar forma inadvertidamente en la consciencia y los intentos de conjurarlos neuróticamente. Si Barthes rechazaba el crimen ante la ausencia de móviles, estos podrían ser rastreados hacia atrás, hacia causas más oscuras e imprecisas. Interrogado en este punto sobre si la violencia es inevitable en nuestras sociedades mecanizadas, Robbe-Grillet prefería afirmar por el contrario que la violencia, como lo demostraba el mundo griego antiguo o el medioevo, es inherente al ser humano²⁷¹. En algún punto, Mathias, que ha nacido supuestamente en la isla pero sostiene no haber oído

²⁶⁹ "J'ai dit que je ne l'avais pas vue depuis plusieurs jours et que je ne savais rien. Personne n'a insisté. Ça pouvait aussi être un suicide (quelque chagrin d'amour juvénile), ou le crime d'un maniaque : voyageur de passage ou forain". ["Dije que no la había visto desde hace varios días y que no sabía nada. Nadie insistió. También podría tratarse de un suicidio (algún mal de amor juvenil), o del crimen de un maniático: viajante de paso o foráneo"] A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, Barcelona, Gedisa, 1989, p201; *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988 [1987], p246.

²⁷⁰ "A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p158.

²⁷¹ A, Fragola, A, Robbe-Grillet, R, Smith, *The erotic dream machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on his films*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.

jamás la leyenda monstruosa del sacrificio de la virgen en su niñez, bien podría ser víctima involuntaria de un imaginario sádico que se habría transmitido desde siempre en él. Lo arcaico del mito, contenido sedimentado de la historia humana, pervive como naturaleza, como fuerza ciega que se repite sin cesar. Es por ello que hay algo en su comportamiento que excede los motivos transparentes de la conciencia, que opera como un mimetismo pre-subjetivo y lo empuja directamente a la acción depravada. Una de las escenas más enigmáticas es precisamente aquella en la que Mathias, luego de iniciar su recorrido por la isla, decide interrumpir de pronto su cronometrado plan, desviándose hacia una costa rocosa, donde se demora contemplando sin razón el mar. La escena es parecida en cierto sentido a la de *L'Etranger* de Camus, o quizás su parodia: el sol se refleja con violencia en el agua, haciendo que aquel cierre bastante sus ojos y le haga recordar a la niña con los ojos completamente abiertos que parecía atada momentos antes en el puerto. Inmediatamente se nos presenta la siguiente descripción:

Une petite vague se brisa contre les rochers, au bas de la pente, et vint mouiller la pierre à une hauteur où celle-ci était auparavant bien sèche. La mer montait. Une mouette, deux mouettes, puis une troisième, passèrent à la file en remontant le vent de leur lent vol plané – immobile. Il revit les anneaux de fer fixés contre la paroi de la digue, abandonnés et submergés tour à tour par l'eau qui s'élevait et s'abaissait en cadence, dans l'angle rentrant de la cale. Le dernier des oiseaux, décroché soudain de sa trajectoire horizontale, tomba comme un caillou, creva la surface et disparut. Une petite vague frappa le roc avec un bruit de gifle. Il se retrouva dans l'étroit vestibule, devant la porte entrebâillée sur la chambre au carrelage noir et blanc²⁷²

²⁷² “Una pequeña ola rompió contra las rocas, al pie de la pendiente, y vino a mojar la piedra a una altura en la que ésta había estado seca hasta entonces. El mar subía. Una gaviota, dos gaviotas y luego una tercera, pasaron en fila volando contra el viento con su lento vuelo planeado-inmóvil. Mathias volvió a ver las argollas de hierro fijadas contra la pared de la escollera, abandonadas y sumergidas alternativamente por el agua que subía y bajaba a compás, en el ángulo entrante del atracadero. El último de los pájaros, desprendido súbitamente de su trayectoria horizontal, cayó como una piedra, hendió la superficie y desapareció. Una pequeña ola hirió la roca con un ruido parecido al de un bofetón. Mathias volvió a hallarse en el estrecho vestíbulo, ante la puerta medio abierta sobre el dormitorio de baldosas blancas y negras”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., pp74-74; *Le Voyeur*, op. cit., p84.

En apariencia trivial, la escena se presenta como una de aquellas descripciones de transición que uno podría encontrar en las novelas tradicionales, en las que el paisaje natural aparece para señalar convencionalmente el contraste con el mundo de la cultura. Las rocas, mareas y gaviotas no serían allí metáfora de otra cosa, pero tampoco estarían por sí mismas, sino que uno intuiría que su presencia tendría un sentido funcional: revelar simbólicamente la necesidad de detener la temporalidad cotidiana para reconectar con el propio movimiento interior no alienado que se deriva de la idealización ahistórica de lo natural. Quizás algo de ello perviva en *Le Voyeur* (de hecho la decisión de ir allí sucede luego de una serie de reveses humillantes en sus ventas) pero la disonancia de la escena es estructural: enmarcada hacia atrás y hacia delante por imágenes turbias que asaltan a Mathias sin cesar (flashbacks –de su infancia coleccionando objetos poco lúdicos–, *mises en abyme* –el afiche de cine con la mujer inmovilizada por un gigante, el cuadro con la niña arrodillada–, objetos –el maniquí con los brazos cortados, el cadáver de la rana con los miembros en cruz–, gestos –la moza inmovilizada con los brazos tras la espalda–, fantasías misteriosas –un gigante apretando el cuello de una niña–), la contemplación del mar pareciera inclusive funcionar como un respiro del trabajo turbulento de la imaginación que parece llevarse a cabo en su interior. Yendo en sentido contrario al interés y la utilidad que deberían regir las acciones del viajero, el reposo físico, que debería restituir el reposo del ánimo, no hace sino entregarlo más vivamente al voyeur que exige exteriorizarse²⁷³. Es por ello que la típica imagen marítima, que en otro contexto bien podría tener una connotación bucólica o romántica, es desmontada, por un lado, por una descripción lo suficientemente neutra como para evitar toda proyección expresionista del ánimo y, por otro, por una sutil discontinuidad –los planos aislados, sucesivos, precisos, encadenados– que desmienten parcialmente la unidad de un posible plano general paisajístico, señalando un énfasis, un movimiento, una constelación, una maquinación. De pronto uno se percibe viendo –como en esos trucos ópticos en los que al posicionarse muy de cerca y desenfocar la vista uno comienza a divisar una imagen secreta– algo más, como si la descripción alegorizara un encadenamiento, una escena, una imagen que recuerda una

²⁷³ Tal profusión imaginaria es lo que lleva a Manai a sostener que “Comme il [Mathias] est contraint à plusieurs obligations (sociale, professionnelle), son monde intérieur est le seul espace où il exerce réellement sa liberté” [Como él está limitado por varias obligaciones (sociales, profesionales), su mundo interior es el único espacio donde realmente ejerce su libertad”]. N. Manai, “Le voyeur dans deux oeuvres d’Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique”, *op. cit.*, p145.

violación a partir de los propios objetos naturales: estimulación (mojar las piedras), sujeción (argollas de hierro), penetración (hendir la superficie), agresión (herir la roca). La mirada voyeur alcanza así su paroxismo. Si bien antes o después de dicha escena la novela nos enfrentó a múltiples interrupciones fantasmáticas más concretas, nunca como aquí se dio mayor distancia, mayor arbitrariedad entre el significante mate y la posible significación erótica de la descripción, como si la mirada alcanzara el mayor grado posible de delirio. Uno podría pensar que de la otrora existencia autónoma y discontinua de los objetos pasamos inmediatamente a su contrario, la hipercausalidad: todo tiene que ver ahora con todo. El lector voyeur parece retener así, a través de la mirada del personaje, algo de la sexualidad torpe del adolescente o el mal freudiano: todo le recuerda extraña, pudorosa y vulgarmente el sexo. El embotamiento de los sentidos *à la* Mersault enajena parcialmente a la conciencia²⁷⁴, sobreimprimiendo la figura de la jovencita y el deseo sádico en el fondo indistinto del decorado natural, reestableciendo así el antropomorfismo que se buscó explícitamente evitar. El mundo le devuelve así la plenitud de su propia mirada. Pero en otro sentido son la violencia y sensualidad inherente en las propias cosas, el modo en el que estas se rozan, chocan y cortan entre sí, las que el mirón no puede dejar de percibir extáticamente. El eclipsamiento momentáneo de la conciencia no es el mero producto de la extenuación de la visión, sino el efecto de una subjetividad que desaparece en la cosa, en la que el “poder de la mirada prestado a lo mirado por el mirante”²⁷⁵ le revela un contenido a su conciencia. Mathias es llevado así por un impulso mimético –tal como lo postula Adorno siguiendo a Caillois²⁷⁶–, a identificarse con el objeto, a hacerse uno con su material, al punto que este parece inducirle un tema: es la propia imagen, al margen de su referencialidad o su valor representativo, a través de su propia configuración, la que le indica inmanentemente la praxis futura.

²⁷⁴ No por nada Millat sostiene que en la novela “la diminution de la conscience est reliée à une baisse de la vue” [“La disminución de la conciencia está relacionada con la disminución de la vista”]. Los momentos de fatiga, duermevela, sombras y oscuridades –que parecen refutar, una vez más, la claridad racional del modelo visual que estaría de base del objetivismo– son aquellos en los que más se enfatiza el carácter fantasmático de su mundo. C. Millat, “‘Le Voyeur’, ou l’érotisme de l’héautontimorouménos robbe-grillétien”, *The French Review*, Vol. 80, N° 4, 2007, p839.

²⁷⁵ G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p94.

²⁷⁶ TW, Adorno, *Estética 1958/59*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013 [2009], p139.

Aquel deseo sádico que se mantenía en un estado preconsciente adquiere un status renovado cuando Mathias ve finalmente la foto de Jacqueline y parece entrar en un *trance* extraño. La descripción de la foto supone no solo la fascinación ante lo prohibido por el cuerpo de la niña, sino también un reconocimiento suplementario que lo lleva a un estado de distracción y rememoración (el intento de venta en lo de madame Leduc se ve continuamente interrumpido por la reaparición de la imagen de la niña en su consciencia). En primer término, lo que llama su atención es encontrar en aquel lugar ajeno una foto de “Violette”, para autocorregirse inmediatamente y señalar la aparente semejanza de ésta con Jacqueline, al punto de luego volverse ambas una sola en su discurso, nombrándolas indistintamente. Sobre la existencia de esta tal Violette aludida en numerosas oportunidades no sabemos nada, solo intuir que encarna y condensa sus fantasías, entre ellas la que está contenida en el propio nombre: *violar*. Por eso cuando afirma de Jacqueline que “malgré les formes naissantes de son corps qui auraient pu déjà appartenir à une jeune fille”²⁷⁷ uno comienza a dudar si esta aclaración es la de un narrador distanciado que solamente está señalando la diferencia objetiva entre ellas, o si, por el contrario, es la de alguien extraña y metonímicamente atraído por el cuerpo de una niña que se adecua a su imaginario: gusto culposos que se filtra inadvertidamente en el discurso. Un detalle extra reclama su atención: el hecho curioso de que la niña lleve en la foto un vestido habitual de campesina cuando justamente tales clichés suelen conmemorar, en una zona tan inhóspita, algún acontecimiento importante o excepcional que ameritarían otro guardarropa. Es lo que de hecho le agrada a Mathias de la foto: su *sensación de vida*. La postura sugestiva de Jacqueline, apoyada contra un árbol como si estuviera atada, es lo que concretiza finalmente el deseo, lo que traslada la dispersión anárquica de fantasías, imágenes y objetos de toda la primera parte del relato hacia un cuerpo efectivo en el que todos los detalles acumulados parecen reunirse convenientemente. La idea suplementaria de un viajero –no muy distinto a sí mismo– que visita esa isla sin atractivos, se fascina con la niña, le saca una foto en una pose increíblemente afín a sus fantasías lo perturba sobremanera. Un comentario en sordina deja leerse allí sobre el *ethos* insistente de la novela: las acciones no son más que el resultado del comportamiento mimético ante las cosas, situaciones y personajes que circulan por su universo. Por eso de pronto la bella

²⁷⁷ “Era todavía una niña, a pesar de las formas nacientes que hubieran podido ya pertenecer a una muchacha”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p82; *Le Voyeur*, op. cit., p93.

instantánea de la niña parece incluso dotada de una leve e irresistible *animación* sensual bajo sus ojos. El poder incitado por la fotografía va más allá de lo que es visto “materialmente” en esta: los límites de la imagen se confunden y despliegan en una serie de viñetas que la complementan, prologan, encarnan²⁷⁸. Por eso más adelante, presos del hechizo, el estatuto de lo relatado ya no pueda precisarse del todo: la descripción de Jacqueline/Violette oscilará ambigüamente entre una dimensión real e imaginaria.

El carácter erótico de la escena prescinde por lo tanto de la descripción de la zona genital o de una retórica voluptuosa que exprese algo de la fascinación entrevista; antes bien, es la técnica objetivista que supuestamente debería morigerar los efectos o que debería darnos las cosas al margen de los humores de los individuos la que termina por volver explícito el deseo, la que invierte la minuciosidad analítica en escrupulosidad, la segmentación del cuerpo en fetichismo y la curiosidad epistémica en voluntad de posesión. Esto se vuelve evidente en la construcción misma de *La Jalousie*: la voz impersonal que busca desaparecer en el contenido de lo descrito comienza a cobrar una presencia escandalosa sobre la página. De pronto no vemos sino la libido del marido celoso proyectada en cada cosa nombrada. La distancia segura con la que seguimos a A..., la parcelación de su cuerpo, los zooms que nos describen sus gestos más ínfimos, el vértigo ante los pliegues infinitos de su caballera, la inquietud cada vez que sale hacia el fuera de campo, comienzan a revelar algo que excede la fría constatación de las superficies. Tomadas de forma aislada, estas imágenes se vuelven anodinas, indiferentes, intercambiables; leídas en su conjunto adquieren una turbia connotación sexual: el ya clásico, ¿normalizado?, placer de espiar al otro sin ser visto.

A... est allongée sur le lit, tout habillée. Une de ses jambes repose sur la couverture de satin ; l'autre, fléchie au genou, pend à demi sur le bord. Le bras, de ce côté, se replie

²⁷⁸ No es la única que vez que las fotos tienen, en Robbe-Grillet, una función clave sobre el desarrollo de la historia: en *L'Année dernière à Marienbad* y *L'Immortelle* estas parecen venir a autenticar la experiencia (la existencia del encuentro pasado en una y la existencia de la mujer en la otra), ante la dificultad de precisar el carácter real o imaginario de las situaciones. A su vez, podríamos agregar que en *L'Image* de De Berg (seudónimo de Catherine Robbe-Grillet, pero del cual hay varios elementos para pensar, al menos, una autoría compartida con su marido) todo el relato gira en torno al intercambio, ocultamiento y exhibición erótica de fotografías entre posibles amantes. J. De Berg, *La imagen*, Barcelona, Tusquets, 1983 [1956].

vers la tête, qui creuse le traversin. Étendu en travers du lit très large, l'autre bras s'écarte du corps d'environ quarante-cinq degrés. La figure est tournée vers le plafond. Les yeux sont encore agrandis par la pénombre²⁷⁹

Obviamente que A... esté recostada invita a leer metonímicamente la connotación sensual de la escena, pero vista desde el prisma del erotismo maniático pero recatado antes señalado, el hecho de que el narrador diga que la mujer está completamente vestida se siente casi como una canchereada de Robbe-Grillet, como si en algún punto dijese que no necesita de las facilidades del desnudo o un contenido explícito para producir el efecto sobre el lector. El atractivo de la escena (y del conjunto que la enmarcan) descansa menos en los atributos objetivos del cuerpo descrito, que en las propias condiciones de su enunciación: asistimos a la intimidad de A... bajo el carácter de intrusos, como si de pronto estuviéramos robando trabajosamente una imagen que no nos pertenece. Pero tal dificultad de ver tiene como efecto la intensificación de la percepción: el sistema de celosías fragmenta la unidad del objeto, predispone la atención hacia los detalles particulares del cuerpo de la mujer. La mirada voyeur va por lo tanto más allá de la aprehensión de las zonas erógenas y termina por multiplicar los centros de placer. De allí que antes que la exploración de la extensión de los cuerpos, es justamente –siguiendo a Barthes– la intermitencia, los bordes, los pliegues, la apertura imprevista, la cotidianidad de los signos apenas modificada lo que es erótico²⁸⁰. La afinidad formal entre descripción y striptease sugerida por Robbe-Grillet se vuelve explícita en *L'Observatoire de Cannes* de Ricardou: el develamiento progresivo del objeto que es propio de la descripción de los *nouveaux romanciers* se vuelve un medio propicio para dar cuenta de la lógica misma de las actividades eróticas de cabaret, de las mínimas y sutiles inflexiones de los movimientos corporales, la sustracción de las diversas capas de ropa, el descubrimiento excitante de cada vez mayores parcelas de piel:

²⁷⁹ "A... está echada en la cama, vestida. Una de sus piernas reposa en la colcha de raso; la otra, doblada por la rodilla, pende a medias del borde. El brazo, por su lado, se dobla hacia la cabeza, que se hunde en la almohada. Extendido a través de la cama, muy ancha, el otro brazo se separa del cuerpo unos cuarenta y cinco grados. La cara está vuelta hacia el techo. Los ojos parecen todavía mayores a causa de la penumbra". A, Robbe-Grillet, *La celosía*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp66-67; *La Jalousie*, Paris, Minuit, 2012 [1957], p95.

²⁸⁰ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1978], p18.

La jeune fille est à genoux.

Les deux cuisses — de profil, la cuisse gauche cachant presque la droite, mais l’une et l’autre étant nues à présent — s’appliquent avec exactitude sur les mollets, les chevilles et les deux pieds — en complète extension.

Le slip est dégrafé, sur le côté.

L’ouverture, ainsi ménagée entre les deux attaches pendantes, permet aux surfaces bronzées de la cuisse et de la hanche de se rejoindre, selon un isthme étroit.

Détaché, le soutien-gorge n’adhère plus au buste — qu’une torsion de la taille a ramené de face — que par son seul appui sur le relief des seins.

Le visage est penché. La bouche, close. Les cils dessinent une frange blonde sur la peau bronzée des deux joues.

Elle dort, peut-être.

Le visage se relève, et les bras nus. Les deux lèvres sourient, semble-t-il, imperceptiblement, s’écartant peu à peu l’une de l’autre, jusqu’à découvrir la dentelure des incisives supérieures.

Elle rêve, peut-être.

Les coudes, toujours plus haut, découvrent les aisselles, les deux ellipses blondes.

Les deux mains se rejoignent, presque, au-dessus de la tête, dans un étirement de tout le haut du corps.

Le cou se tend.

Toujours plus accentuée, la cambrure du dos et du torse déplace, selon d’imperceptibles saccades, les deux triangles à petits carreaux verts et blancs, sur la peau bronzée.

L’un et l’autre, en même temps, ils se détachent, dévoilant les deux seins.²⁸¹

²⁸¹ “La chica está de rodillas. Ambos muslos —de perfil, el izquierdo casi ocultando al derecho, pero ambos ahora desnudos— se aplican con precisión a las pantorrillas, los tobillos y ambos pies —en plena extensión—. El bikini está desabrochado, en el lateral. La abertura entre los dos lazos colgantes permite que las superficies bronceadas del muslo y la cadera se junten en un estrecho istmo. Desatado, el corpiño solo se adhiere al busto —que un giro de la cintura ha llevado al frente— por su único apoyo en el relieve de los pechos. El rostro está doblado. La boca está cerrada. Las pestañas dibujan una franja rubia en la piel bronceada de ambas mejillas.

Sin embargo, desde el momento en el que Ricardou se extiende de forma exhaustiva, digresiva y arborescente en detalles particulares, su striptease escritural termina por aislar cada miembro del conjunto general, destruyendo el referente que se buscaba en parte restituir, al punto que, aunque lo intuimos vagamente, por momentos no sabemos exactamente qué es lo que estamos leyendo. De este modo el desnudo termina por escanciarse, aplazarse, prolongarse y deformarse barrocammente en múltiples líneas, diluirse en una serie de formas, colores, texturas y gestos que enrarecen la experiencia que buscaba ser fuente de nuestro placer. Así como Barthes notaba que en el relato clásico no leemos enteramente con la misma fuerza e interés, ya que “la avidez misma del conocimiento nos arrastra a sobrevolar o a encabalar ciertos pasajes (presentados como «aburridos») para reencontrar lo más rápidamente posible los lugares quemantes de la anécdota”²⁸², en la descripción objetivista todo se nos da con pareja, homogénea intensidad: la emoción proviene, no de la esperanza juvenil de ver el sexo/alcanzar el clímax (al punto de volvernos indiferentes a los medios utilizados para hacérselo sensible), sino como resultado de una visión singular, inescindible de las palabras utilizadas, que nos permite, y quizás nos *obliga*, a saborear los instantes particulares de su presentación. Por eso la elección del striptease como tema tiene algo de paradójico: por un lado, el movimiento del estilo pareciera adecuarse miméticamente a la danza ritual del cuerpo (presos de la sugestión no podemos sino verlo inclusive en la disposición gráfica en la página), pero por otro lado las elecciones léxicas disonantes a los fines sensuales, la ausencia de un espacio homogéneo y coherente, las elipsis insistentes deshacen la solidez de la imagen de un acto que existe solamente para satisfacer los sentidos. Por eso el mote de *école du regard* que se atribuyó a escritores como Robbe-Grillet o Ricardou no podría ser más equivoco, ya que los movimientos de la escritura de estos son “trop complexes pour que l’œil puisse en saisir tous les enchaînements, et l’imagination

Ella está durmiendo, tal vez. El rostro se levanta y los brazos están desnudos. Los dos labios sonríen, al parecer, imperceptiblemente, separándose poco a poco, hasta que se revela la dentadura de los incisivos superiores. Tal vez esté soñando. Los codos, cada vez más altos, descubren las axilas, las dos elipses rubias. Las dos manos se juntan, casi, por encima de la cabeza, en un estiramiento de toda la parte superior del cuerpo. El cuello se tensa. El arqueado de la espalda y el torso mueve, en imperceptibles sacudidas, los dos triángulos con pequeños cuadros verdes y blancos, sobre la piel bronceada. Uno y otro, al mismo tiempo, se desprenden, dejando al descubierto los dos pechos”. J. Ricardou, *L’Observatoire de Cannes*, Paris, Minuit, 2012 [1961], p92.

²⁸² R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p19

retracer, même approximativement, les gestes qui les suscitent”²⁸³. Habría que preguntarse en este punto si precisamente la técnica objetivista no esconde, por el doblez que acontece en ella, por la distancia entre el tono y el material presentado, por lo que se ofrece y se retira a la sensibilidad, una cierta estructura que —contrariamente al modelo de transparencia científicista del que supuestamente surge— se adecua al funcionamiento de la mirada perversa. No obstante, lejos de una pretendido en sí contenido en la técnica, en ella pueden leerse matices según los intereses, afectos, programas de quienes se la apropian. Si en Ricardou por ejemplo la negatividad estética consiste en deshacer la consistencia formal de la imagen, impidiendo que esta se elabore plenamente en la mente como tal y estimulando por lo tanto una percepción más musical de los significantes²⁸⁴; en Robbe-Grillet la negación se produce sobre la literalidad de la imagen, desrealizándola por el propio trabajo de la imaginación, irrumpiendo en la cosa al punto de transformarla cualitativamente. Un arte de las superficies, sí, pero una superficie que siempre dice más de lo que aparenta y en la que el riesgo de la proyección subjetiva amenaza todo el tiempo con banalizar la letra. Algo de ello ya había sugerido en sus ensayos, todavía con reticencia, con la sospecha y el miedo de recaer en aquellas viejas mistificaciones de las que buscaba desprenderse, advirtiendo con precisión el fondo oscuro en el que, en cierto momento imprevisible de la lectura, nos perdemos:

La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances : le regard, s’il veut rester simple regard, laisse les choses à leur place respective.

Mais il comporte aussi ses risques. Se posant à l’improviste sur un détail, il l’isole, l’extrait, voudrait l’emporter en avant, constate son échec, s’acharne, ne réussit plus ni à l’enlever tout à fait ni à le remettre en place... ; le rapport d’ « absurdité » n’est pas

²⁸³ “Demasiado complejas para que el ojo pueda captar todas las secuencias, y la imaginación pueda remontar, aunque sea aproximadamente, los gestos que las originan”. J. Ricardou, *L’Observatoire de Cannes*, op. cit., p92.

²⁸⁴ El erotismo no es ajeno a la estética de Ricardou como esto podría sugerir, sin embargo no es la exposición y exhibición frontal del cuerpo, tal como ocurre en el striptease, donde habría que buscarlo, sino en las imágenes furtivas, distantes, parciales, repetitivas de las mujeres en la playa (las imágenes obsesionante del triángulo del bikini por ejemplo) descritas repetitivamente por un narrador impersonal desde el funicular.

loin. Ou bien c'est la contemplation qui s'appesantit à tel point que tout se met à vaciller, à bouger, à se fondre... ; alors la « fascination » commence, et la « nausée »²⁸⁵

Escribir en la prosa más llana, transparente, comunicacional posible y aun así hacer que emerja inadvertidamente lo enigmático, la fuerza, lo no-idéntico requiere un gran trabajo. Todo el encanto de Robbe-Grillet reside precisamente allí. No otra cosa afirma Ricardou cuando sostiene que “l'érotique s'y trouve sans doute dans ce qui n'est pas représentatif en cette représentation”²⁸⁶. Es por ello que entre la excitación y la neutralización (los juegos, quiasmos y propagaciones recíprocas que ligan el voyeurismo con la participación activa), se abre así un abismo, que no es otra cosa que determinados modos de habitar el mundo, de gozarlo o experimentarlo.

A partir de esto, no sorprende entonces que cuando en *Le Voyeur* la madre le diga a Mathias que Jacqueline va a estar en el acantilado, este se vea tentado, aunque lo disimule, de ir a verla. La disyuntiva que se abre para el personaje aparece así materializada en el cruce de caminos: o tomar la ruta hacia la casa de los Marek y seguir la empresa comercial del viajante o desviarse hacia el acantilado donde se encuentra la jovencita, entregarse al movimiento de su pasión perversa. Ahora bien, la resolución es paradójica, ya que es el propio camino, su forma, su trazado, su inclinación, el que termina por empujarlo hacia la niña, quizás hacia el crimen. Si bien parece tomar la decisión de forma racional y seguir la latencia que ha ido desarrollándose en él durante todo el día, en algún punto es como si fuera llevado hacia ella por algo más allá de su propia voluntad, como si el mundo circundante, el mundo de las cosas, actuara a espaldas de su conciencia. No por nada el párrafo que lleva al final de la

²⁸⁵ "La descripción óptica es en efecto aquella que efectúa más fácilmente la fijación de las distancias: la mirada, si quiere seguir siendo simple mirada y dejar las cosas en su respectivo lugar. Pero también tiene sus riesgos. Posándose de improviso sobre un detalle, lo aísla, lo extrae, quisiera llevarlo hacia delante, constata su fracaso, se empecina, ya no logra arrancarlo completamente ni volverlo a su lugar..., la relación de «absurdo» no está lejos. O bien es la contemplación la que se hace tan insistente que todo empieza a vacilar, a moverse, a fundirse..., entonces la «fascinación» comienza, y la «náusea»". A. Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, op. cit., p100 *Pour un nouveau roman*, París, Gallimard, 1967 [1963], pp81-82.

²⁸⁶ "Lo erótico se encuentra sin duda en aquello que no es representativo en la representación". J. Ricardou en J. Ricardou (ed.) *Robbe-Grillet: analyse, théorie. Vol. 2. Cinéma/Roman*, París, UGE, 1976, p221.

primera parte termina con un “Mathias n’a plus qu’à se laisser descendre”²⁸⁷. Poniéndole fin a su resistencia, el personaje acepta, finalmente, que la objetividad de sus impulsos (aquello que no domina del todo y que lo excede como individuo) lo lleve a donde deba llevarlo. No otra cosa es la experiencia: no algo que el sujeto vive, sino algo que *le ocurre*.

Quizás todo el encanto perverso de la novela no sea sino el resultado de generalizar una fantasía particular —encarnada en la experiencia singular del personaje— y trasladarla hacia el lector, implicándonos en su universo como testigos, como cómplices, como partícipes: hace germinar de pronto un deseo asocial que no siempre estamos en condiciones de sobrellevar. El secreto de *Le Voyeur* es por tanto “not to *analyze*, but to *create* a psychology, and to impose this psychology to the reader through objective presentation”²⁸⁸. Por eso la novela puede ser pensada como un verdadero estudio sobre la naturaleza del deseo, pero también sobre la interpretación y su relación con la moral. De allí que (más allá de la resolución efectiva del crimen) solo un hecho parezca parcialmente cierto: el lector es el verdadero voyeur, ya que es el que sigue —por el lugar en el que la estructura lo sitúa, por las mediaciones que la escritura introduce— perversamente todo a una leve distancia, el que erotiza lo que aparentemente se presenta como lo más superficial y recrea de múltiples maneras en su mente un crimen que nadie visiblemente comete. En este sentido, lejos de hacernos oficiar de detectives o higienistas, lo que el texto enseña es a no juzgar las imágenes, no someterlas al juego policíaco de la moral, sino a adentrarse en ellas y pensar su inmanencia. Las obras de arte verdaderas —dice Adorno— nos muestran formas de comportamiento, no una moral extraíble sin más del contenido y traducible a conceptos, sino que nos dicen cómo relacionarnos con la objetividad, esto es, señalar un *modo de ser* encriptado en la forma²⁸⁹. Una libertad inédita se apodera del lector como resultado de tal afirmación: un espacio extramoral donde los deseos, por oscuros que sean, no son a priori sancionados. En este sentido la construcción espacial de la propia novela colabora en producir la idea de un mundo autoprotegido: la isla de la infancia como un mundo aislado,

²⁸⁷ “Mathias no tiene más que dejarse llevar”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p86; *Le Voyeur*, op. cit., p98

²⁸⁸ “No *analizar*, sino *crear* una psicología e imponer esta psicología al lector a través de una presentación objetiva”. B, Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, op. cit., p106.

²⁸⁹ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p24

“clos lui-même, dont le horizon est bouché, borné, aveuglé par endroits d’un ‘mur de pierre sans ouverture’, posé sur une île évidemment circonscrite par la mer et dont la falaise continue constitue une muraille d’enfermement”²⁹⁰. Aun así, el propio espacio que bloquea la presencia de lo exterior es el mismo que genera una cierta sensación de claustrofobia. La exteriorización de los deseos asociales dentro de los marcos familiares de un universo referencial –las fantasías entreverándose de pronto con los problemas de lo empírico– no dejan de interrogarnos por lo tanto acerca de su legitimidad, sus efectos, su eticidad. Es precisamente allí donde más problemática se torna la ambigüedad, la indecidibilidad formal: la interrupción momentánea de la actitud racional por un modo de involucramiento libidinal, sensible, amoral de la historia, y no obstante legitimado a través de formas indirectas. No sin razón Barthes señalaba que la renuncia a la literalidad (la inducción abusiva de un contenido a la forma objetiva impersonal) conducía sin más al *mal*²⁹¹; pero si aquel recusaba el mal en el nivel de la psicología, lo omitía ciertamente en el de la técnica. En este sentido, no es el movimiento tendencial hacia la negatividad pura –como aquel señala²⁹²– lo que interesa a Robbe-Grillet, sino la vacilación, suspensión y transgresión del sentido tal como este circula al interior de la sociedad. Es el movimiento mismo de *Le Voyeur*: el sentido, el referente, la racionalidad del mundo es primero afirmada y luego tomada por asalto por una visión que las enloquece, que las hace ir más allá de sí mismas.

²⁹⁰ “Cerrado en sí mismo, cuyo horizonte está bloqueado, delimitado, cegado en algunos puntos por un ‘muro de piedra sin abertura’, situado en una isla evidentemente circunscrita por el mar y cuyo acantilado continuo constituye un muro de cerramiento”. R. Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p85

²⁹¹ R. Barthes, *Ensayos críticos, op. cit.*, p81.

²⁹² Se vuelve sugestivo, en algún punto, cuánto de la interpretación de Barthes se deriva de su propia experiencia de lectura, ya que él mismo considera que la literatura de Robbe-Grillet, como toda tentativa de vanguardia o experimental, tiene algo de engañoso y que su valor no pasa necesariamente por el placer que ocasiona (“quedando bien entendido que [a pesar de su libertad absoluta] el ejercicio no es forzosamente un logro de grandes resultados”). Es la tensión interna de sus ensayos: su vanguardismo táctico lo lleva a identificar y defender el valor estético-teórico de Robbe-Grillet; su clasicismo disimulado a distanciarse afectivamente de él. Es como si, frente a la radicalidad formal que frustra su experiencia placentera de lectura, convirtiera su vago aburrimiento en motivo de destrucción de las categorías burguesas que dominan el pensamiento sobre la literatura. La novela, a pesar de la postulación barthesiana del universo extramoral con que se construye, es usada convenientemente para ejercer la crítica. Pero tal lectura se consigue a precio de negar el afecto perverso que la anima. R. Barthes, *Ensayos críticos, op. cit.*, p125.

Si, como sostiene Wagner, los discursos críticos que rodean una obra son capaces de ejercer una fuerza intimidatoria hermenéutica sobre la lectura²⁹³, finalmente la historia efectual de las tesis barthesianas terminaron por funcionar involuntariamente como un camuflaje que no hicieron sino exacerbar la dialéctica perversa de *Le Voyeur*: nos convenció que la asociación entre cosas era producto de nuestra imaginación, que eran nuestras propias fantasías sado-eróticas las que estábamos proyectando en el texto y que debíamos culposamente liberarnos de ellas regresando a las superficies. Sin embargo, este no deja de ser el movimiento inmanente de la propia novela: volver sobre sí para ocultar las huellas del crimen aberrante, obturar la narración en las descripciones digresivas, diluir el erotismo en cada uno de los objetos y mediatizar la perversión al señalarla con irónica autoconciencia. Así leída la novela parece priorizar una lectura distanciada, crítica sobre el contenido de las imágenes, recubriéndolas socialmente de un halo de respetabilidad ascética que entra sin embargo en tensión con los deseos violentos allí presentados. Por eso mismo quizás, como consecuencia indirecta, la perversión difícilmente explicitable bajo ciertas coordenadas consigue hacerse camino, volverse experimentable a la vista de todos. Este carácter esotérico del erotismo robbegrillleteano se vuelve más evidente cuando se lo piensa en contraste con Sade: si bien en este el Mal es afirmado de forma explícita a través de los personajes (“Se me pone dura haciendo el mal, encuentro en el mal un atractivo lo bastante picante como para despertar en mí todas las sensaciones del placer, y me entrego a él solo por eso, sin más interés que él mismo”, pero además “no es el objeto del libertinaje lo que nos anima, sino la idea del mal; que, por consiguiente, es solo por el mal por lo que nos empalmamos y no por el objeto”²⁹⁴), uno podría decir que su discurso—como afirma Bataille— es en definitiva el de una víctima, porque los agresores nunca osarían explicitar en la realidad lo que en el texto afirman orgullosamente, volviendo en el límite todas sus novelas un pensamiento sobre las propias condiciones en las que una clase ejerce su dominio de forma efectiva²⁹⁵; mientras que el texto de Robbe-Grillet todo se invierte: aunque el mal no es reivindicado o elogiado por ningún personaje al interior del relato y la frialdad técnica parece morigerar los efectos del crimen perverso para el lector, estableciendo una distancia que busca separar claramente la

²⁹³ F, Wagner, “Le pervers et ses lecteurs. Sur le « sado-érotisme » robbe-grillétien”, *Revue D’études Culturelles*, Université de Bourgogne, N°1, 2005, p281.

²⁹⁴ DAF, Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma*, Barcelona, Tusquets, 2006 [1785], pp159-160.

²⁹⁵ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit.,

novela de los modos en los que la cultura representa aquellos hechos monstruosos, por otro lado, es la propia construcción del relato la que parece afirmar el crimen perversamente en otro nivel, en tanto no solo no lo sanciona, sino que parece legitimarlo de múltiples modos. No resulta casual en este punto que en el anteúltimo párrafo de la novela se nos diga que “Malgré la transparence de l’eau, on n’apercevait pas le détail des infrastructures – mais seulement des formes dansantes : chaînes, rochers, longues algues, ou simples reflets de la masse...”²⁹⁶. Debajo de la aparente superficialidad tranquila del estilo se deja entrever un conjunto de siluetas en movimiento, imprecisas y vagamente monstruosas que habría que interrogar. Leída desde aquella escena toda la obra de Robbe-Grillet adquiere un tono inquietante que la reconfigura: ¿cómo no leer por lo tanto toda la teratología que puebla sus relatos sino como el despliegue de múltiples avatares que dan cuenta de aquellas “formes dansantes”? ¿cómo no ver allí un miedo recurrente a ser engullido por las oscuras profundidades, constantemente neutralizado y camuflado por un discurso (o un estilo) que nos reenvía sin cesar a las superficies? Pero sería un error leer esto desde otra perspectiva psicológica o clínica, ya que –tal como sostiene Jost– “la scène manquante n’est pas due à une censure inconsciente, mais à une volonté de retenir le sens”²⁹⁷.

Por eso, cuando Ramsay, valiéndose de Foucault, afirma que el erotismo de aquel no es en sí particularmente subversivo, en tanto parece este extender la superficie misma del poder efectivo y no levantar las prohibiciones, sino acoplarse y disfrutar de ellas, quizás tiene parcialmente razón, pero al hacerlo equivoca el modo de evaluar aquellos procedimientos, ya que continúa pensándolo sin más desde un paradigma del perfeccionamiento moral completamente in-estético que no se corresponde con el movimiento de la obra²⁹⁸. De hecho, frente a tal posición uno está tentado de afirmar lo contrario: allí donde Ramsey no hace sino criticar la novela desde el punto de vista del proyecto, la vida activa y la transformación social, nosotros le respondemos que todo su valor radica precisamente en la posición a la que

²⁹⁶ “A pesar de la transparencia del agua, no se percibía el detalle de la infraestructura –sino solo unas formas danzantes: cadenas, rocas, largas algas, o simples reflejos de la masa...”. A, Robbe-Grillet, *El mirón*, op. cit., p252; *Le Voyeur*, op. cit., p295.

²⁹⁷ “La escena faltante no se debe a una censura inconsciente, sino a un deseo de conservar el sentido”. F, Jost, “Les fantômes de Robbe-Grillet” en *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXIe siècle*, op. cit., p62.

²⁹⁸ R, Ramsay, *Robbe-Grillet and Modernity: Science, Sexuality, and Subversion*, Florida, University Press of Florida, 1992, p158

el propio texto nos empuja: *la vergüenza de afirmar en el terreno de lo sensible aquello que quizás repudiamos en el de lo inteligible*. Precisamente podría decirse que es aquella racionalidad ilustrada lo que choca a Robbe-Grillet de Sade, porque aun cuando este se expresa como un verdadero enemigo de las leyes "qui prêche la haine du normal et la destruction de la société (plutôt, d'ailleurs, par l'aristocratie au pouvoir que par les classes défavorisées), aura été en fin de compte hanté toute sa vie par l'impérieux besoin de créer des disciplines, des institutions, des statuts"²⁹⁹. A diferencia de Sade, el erotismo de Robbe-Grillet termina por ser extraño a todo sistema de valores o ideologías emancipatorias: no pareciera estar ahí para que aprendamos nada; o sí, pero esa verdad revelada es demasiado oscura como para reivindicarla sin más.

²⁹⁹ "Que predica el odio a lo normal y la destrucción de la sociedad (por otra parte, más por la aristocracia gobernante que por las clases desfavorecidas), en última instancia, habrá sido perseguido toda su vida por la necesidad imperiosa de crear disciplinas, instituciones, estatutos". A, Robbe-Grillet, "L'ordre et son double", *Le voyageur, op. cit.*, p97.

Capítulo 2. Salir de la cárcel del lenguaje

Realismo mental

Si bien Robbe-Grillet afirma inicialmente en sus ensayos que una de sus pretensiones es lograr a través de una retórica no antropomórfica un conocimiento no mistificado entre el hombre y el mundo (esto es: el rechazo a penetrar en los objetos para buscar una improbable “cosa en sí” de estos o de ver allí la manifestación de transmundos), sugiriendo a partir de ello una relación no violenta, trágica o absurda con este³⁰⁰; luego progresivamente comienza a volverse consciente de las limitaciones de tal procedimiento o modo de aproximación, en tanto este conocimiento geometrizar se torna incapaz de contener la complejidad, la naturaleza dinámica y cambiante de los fenómenos. En este punto, uno puede pensar que hay un cambio no solo en las técnicas literarias, sino también en el modo de pensar lo real: la retórica de las ciencias físicas es de a poco abandonada por una pseudo-ontología dinámica que va de Nietzsche a la cuántica; pero esto, lejos de ser un mero discurso teórico, traerá consecuencia en los propios textos³⁰¹. Si el mundo es complejo, parece decir este, es necesario encontrar formas que den cuenta de su complejidad: "La vie d'aujourd'hui, la science d'aujourd'hui, réalisent le dépassement de beaucoup d'antinomies catégoriques établies par le rationalisme des siècles passés. Il est normal que le roman, qui, comme tout art, prétend devancer les systèmes de pensée et non les suivre"³⁰². En este sentido, una cierta pulsión epistémica parece atravesar los movimientos de su obra. Si la cultura a cada momento exige del artista una justificación para la existencia inútil de lo estético, no es a través de lo político como Robbe-Grillet tiende a hacerlo (de hecho, en *Pour un nouveau roman* la crítica del compromiso lo lleva a coquetear con el arte por el arte), sino a través del conocimiento, de una construcción novelesca que permita afirmar el carácter enigmático de nuestro mundo.

³⁰⁰ Es, a grandes rasgos, la pretensión ambiciosa del ensayo "Nature, humaniste, tragedie". A, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp55-86.

³⁰¹ El pasaje de un paradigma científico al otro en los textos de Robbe-Grillet (y las consecuencias que esto tiene en la conceptualización de su obra) es abordado con minuciosidad por Ramsey en su estudio. R, Ramsey, *Robbe-Grillet and Modernity: Science, Sexuality, and Subversion*, Florida, University Press of Florida, 1992.

³⁰² "La vida de hoy, la ciencia de hoy, rebasan muchas antinomias categóricas establecidas por el racionalismo de los siglos pasados. Es normal que la novela, que, como todo arte, pretende anticipar los sistemas de pensamientos y no seguirlos". A, Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, op. cit., p190; *Pour un nouveau roman*, op. cit., p181.

En este punto cuando Robbe-Grillet cita libremente a Spinoza parece sentar bien su posición al respecto: “L’esprit humain est d’autant plus capable de fiction qu’il perçoit plus de choses et qu’il les comprends moins. Dieu, qui comprends tout, est totalement incapable de fiction”³⁰³. Es nuestra situación de precariedad, nuestra dificultad para aprehender el mundo lo que habilita no solo la existencia de la ciencia, sino lo que legitima la invención de mundos. Sin embargo, eso no significa ciertamente que nada importa o que el mundo es incognoscible, sino que la verdad es múltiple, frágil, movediza y rápidamente destruida por otra nueva³⁰⁴. Es por ello que Robbe-Grillet se pregunta:

Les romanciers vont-ils au-delà ou se situent-ils en deçà des philosophes ? En tout cas, cet échange, qui pour moi est fondamental entre la littérature et la philosophie, est un va-et-vient qui emprunte d’abord inconsciemment et quelquefois consciemment (...) des concepts déjà existants, qui ont donc déjà été pensés et qui théoriquement pourraient se passer de la littérature. Or, soit grâce à leur ignorance de la philosophie, soit grâce à un esprit d’aventure et à un manque de souci conceptuel qui va leur favoriser l’ouverture, les écrivains vont pouvoir être porteurs de nouveaux aperçus, de nouvelles voies qu’ils ne connaissent pas eux-mêmes, ni conceptuellement ni même formellement³⁰⁵

La afirmación del carácter enigmático de lo que nos rodea va a ser, por lo tanto, a contramano de la imagen del ingeniero racionalista vuelto por azar escritor, uno de los *ritornelos* que va a engendrar el movimiento de la obra. En este sentido, la razón de por qué a pesar de venir de un campo antagónico a la literatura como la ingeniería agrónoma, tener un trabajo

³⁰³ “La mente humana es tanto más capaz de ficción cuanto más percibe las cosas y menos las entiende. Dios, que lo entiende todo, es totalmente incapaz de la ficción”. A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d’écrivain*, op. cit., pp105-106.

³⁰⁴ A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d’écrivain*, op. cit., p15.

³⁰⁵ “¿Los novelistas van más allá o se quedan cortos con los filósofos? En cualquier caso, este intercambio, que para mí es fundamental entre la literatura y la filosofía, es un ida y vuelta que toma prestados primero inconscientemente y a veces conscientemente (...) conceptos que ya existen, que por tanto ya han sido pensados y que teóricamente podrían prescindir de la literatura. Ahora, ya sea gracias a su ignorancia de la filosofía, o gracias a un espíritu de aventura y a una falta de preocupación conceptual que favorecerá su apertura, los escritores podrán llevar nuevas percepciones, nuevos caminos que ellos mismos desconocen, ya sea conceptualmente o incluso formalmente”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p268.

asegurado y una posición económica confortable, decidió derrochar todo en pos de una actividad improductiva, incierta y problemática como la literatura, ha sido siempre motivo de irrisión. Aun cuando Robbe-Grillet haya admitido que hay algo irrazonable en todo eso, algo misterioso que ni siquiera él podrá conocer nunca del todo y aun cuando ensaye cada vez, con un poco de ironía y malicia, respuestas vagamente diferentes ante la pregunta, una respuesta entre otras se vuelve particularmente interesante, en tanto la autofiguración liga la situación personal, una determinada concepción de la literatura y un modo específico de inscribir su marca en ella. En una de las *causeries* de *Préface à une vie d'écrivain* propone el siguiente rodeo para responder ese interrogante. Comienza allí afirmando la importancia fundamental, no siempre reconocida, de las primeras frases de las novelas (al punto que se podría escribir, sostiene ingeniosamente, toda una historia de la literatura estudiándolas), ya que ellas plantean no solo la situación del escritor en relación al mundo, sino del texto con respecto al lector, indicando en el límite las formas de autocomprensión que este alienta. Para probar su punto se vale por lo tanto de dos novelas bien distintas entre sí: por un lado *Louis Lambert* de Balzac y por otro *L'Étranger* de Camus. Ante la primera ("Louis Lambert naquit en 1797 à Montoire, petite cité du Vendômois, où son père exploitait une tannerie de médiocre importance"³⁰⁶) lo que Robbe-Grillet percibe rápidamente es el carácter de certeza irrefutable de aquel que habla. El mundo se presenta como algo enteramente comprensible y el narrador como alguien que lo comprende, por lo que entre la coherencia del mundo y la competencia del narrador termina por formarse un particular dispositivo: el discurso de la *verdad*. Por el contrario, en la novela de Camus las cosas son bastante diferentes ("Hoy a muerto mamá. O quizás ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: 'Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias'. Pero no quiere decir nada. Quizás haya sido ayer"³⁰⁷), porque ya no es una voz exterior la que habla y transmite una confianza sobre lo narrado, sino que es la de alguien que no comprende demasiado lo que está pasando alrededor suyo. Uno podría decir entonces con Robbe-Grillet que hay dos motores que incitan el pasaje al acto de escritura: por un lado, alguien que comprende demasiado bien el mundo y porque lo comprende es que habla para explicárnoslo; y por otro, alguien que se pone a hablar, a divagar, a multiplicar hipótesis, a interrumpirse y recomenzar, precisamente por su

³⁰⁶ "Louis Lambert nació en 1797 en Montoire, una pequeña ciudad de la región de Vendôme, donde su padre dirigía una curtiduría mediocre". H. Balzac, *Louis Lambert*, Quebec, BeQ, 1990 [1832], p6

³⁰⁷ A. Camus, *El extranjero*, Buenos Aires, Planeta, 2008, p7.

incomodidad ante lo que acontece. Si el mundo de *Louis Lambert* no tiembla o vacila, sino que da la apariencia de ser perfectamente sólido, al punto de que uno puede apoyarse a cada instante en él con confianza; frente a *L'Étranger* lo que se experimenta –como sucede en todas las grandes novelas de comienzos del siglo XX– es que ya no podemos mantenernos ciertamente en pie, sino que todo se mueve, se vuelve inestable o cuestionable³⁰⁸. De allí que, frente a tal desconcierto ante el mundo, emerjan dos afectos contradictorios: *el deseo obsesivo de estabilizar las cosas y el de entregarse libre pero angustiosamente a lo indeterminado*. Toda la obra no será sino los múltiples intentos de darle forma a esas dos fuerzas en tensión. La escritura aparece por lo tanto atravesada por dos voluntades antagónicas: el deseo, por la dicha que hallamos en la identificación, de plegarnos a los significados convencionalmente atribuidos al mundo, permitiendo que este como consecuencia se reproduzca como tal por la consistencia que realizamos a su imagen, o generar por el contrario las posibilidades para que el mundo se nos aparezca desde un punto de vista nuevo, a causa de la fuerza con la que se busca desbaratar sus mitos más afianzados, a precio –claro– de enfrentarnos al shock de una experiencia extramoral en torno a algo desconocido. Si la noción de representación supone por tanto la anterioridad de una realidad ideal y plenamente organizada que el escritor solo debe plasmar con fidelidad mimética, la novedad del *nouveau roman* estaría dada, por el contrario, por procedimientos que buscan establecer una relación productiva-imaginativa con el mundo.

Parte del encanto de *La Jalousie* puede ser quizá el resultado de la tensión entre esas dos dimensiones, en tanto nos genera una vívida ilusión de realidad como resultado del carácter material de las descripciones visuales o la verosimilitud que se desprende del universo representado (el aislamiento geográfico, el espesamiento físico por el clima, el hastío ante un estilo de vida monótono, la inquietud ante el mundo nativo) y sin embargo la estructura temporal anárquica-repetitiva genera simultáneamente una sensación de discontinuidad que parece desrealizar, desmentir la facticidad, la naturalidad de dicha realidad. A pesar de constatar la dificultad para reconstruir el universo diegético del relato, restituir la cronología y las motivaciones de los personajes, Morrisette ha afirmado que la novela muestra el

³⁰⁸ A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., pp22-24.

movimiento mismo de los celos: crescendo, culminación enfermiza y apaciguamiento³⁰⁹. La paradoja es que la causa de esa evolución –señala a propósito Ricardou– ya no puede buscarse en los eventos narrados: no es la fábula, las acciones, las aventuras lo que nos permite reconocer tal movimiento de las pasiones³¹⁰. De hecho, los eventos narrados en la novela son los que habitualmente cumplen una función decorativa o transicional en la estructura de las novelas clásicas, operando como la contracara o la preparación de los acontecimientos centrales (como si de pronto se nos presentara la estricta inversión del realismo decimonónico: solo leemos –para decirlo con Deleuze– la elipsis de aquellas novelas, momentos ópticos puros que le dan la espalda a la imagen-movimiento), ampliando el campo mismo de lo narrable, de la cual el clasicismo sería solo un momento allí contenido, el más previsible y efectista. Desde un punto de vista tradicional uno podría decir que lo esencial de *La Jalousie* es justamente aquello que se omite y que el relato se desarrolla sobre todo a partir del agenciamiento de segmentos descriptivos, no solo digresivos con respecto a la acción, sino limitados en términos de información o representación de contenidos a los cuales podamos asociar al tema que desde el título se nos promete –esa y no otra es la causa visible de una primera sensación, acechados por las expectativas, de tedio en la lectura. Pero precisamente uno podría decir que no es la sucesión cronológica de la fábula lo que revela los celos, sino la *lógica* misma de la escritura, el ritmo –ataque, desaceleración, repetición, variación, focalización, diseminación– que esta le imprime a lo narrado. Algo de ello entrevió tempranamente Saer cuando en *Cicatrices* le hace decir a Tomatis que

Saltaba a la vista que Otelo no era celoso porque su conducta no era la conducta habitual de un hombre celoso, ya que es archisabido que el hombre celoso no mata a puñaladas a la mujer que lo engaña sino que se dedica a calcular las dimensiones de su plantación de bananos y contemplar cómo va corriéndose la sombra de la pilastra sudoeste de la galería de su bungalow (...) Ningún celoso mata a su mujer a puñaladas. Eso es psicología barata. Un verdadero celoso es un maniático del detalle³¹¹

³⁰⁹ B, Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, op. cit., p116

³¹⁰ J, Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., pp82-83.

³¹¹ JJ, Saer, *Cicatrices*, Buenos Aires: Planeta, 1969 [2001], p49.

Allí donde uno espera la aparición de aventuras extraordinarias que revelen el movimiento tumultuoso de las pasiones, allí donde uno espera como lector desaparecer en la narración por la intensidad de los afectos narrados, *La Jalousie* disuelve discretamente la acción y la psicología en el punto de vista narrativo, en la observación detallada, en la fragmentación fetichista del cuerpo deseado, en la repetición obsesionante de los mismos acontecimientos, en la descomposición minuciosa de las acciones en busca de algún signo sospechoso, en el desvarío neurótico-agresivo, en la negligencia del yo celoso sobre sí mismo. El resultado extraño es que las técnicas anti-representativas, lejos de conducir al lector a la indiferencia o la frustración, no hacen sino restituir algo de la afectividad que parecían recusar en primer lugar. Mucho se ha dicho en este sentido sobre el carácter *deshumanizado* de los personajes de Robbe-Grillet, su incapacidad para sentir, expresar o actuar ante lo que les ocurre³¹²; pero por el contrario nada se nos presenta, irónicamente, con una luz más humana que la violencia con la que se expresa el siguiente fragmento:

Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer. Il n'a pas vu, dans la nuit, le trou qui coupe la moitié de la piste. La voiture fait un saut, une embardée... Sur cette chaussée défectueuse le conducteur ne peut redresser à temps. La conduite-intérieure bleue va s'écraser, sur le bas côté, contre un arbre au feuillage rigide qui tremble à peine sous le choc, malgré sa violence.

Aussitôt des flammes jaillissent. Toute la brousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau.

À le mieux écouter, ce bruit tient du souffle autant que du crépitement : la brosse maintenant descend à son tour le long de la chevelure défaite³¹³

³¹² Para un análisis de Robbe-Grillet desde el punto de vista de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset ver G. Murry, *Alain Robbe-Grillet : un technicien du roman* [Tesis de Doctorado], University of Canterbury, 1965. JD, King, *Dehumanization in the works of Alain Robbe-Grillet* [Tesis de Doctorado], Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1972.

³¹³ “En su prisa por llegar a la meta, Franck acelera todavía más la marcha, Los tumbos se vuelven más violentos. Sin embargo, él continúa acelerando. No ha visto, en la noche, el bache que interrumpe el centro de la pista. El

Ante tal escena extraña, ante tal choque que nada del relato parecía prever y que se diluye en imágenes banales ya previamente descriptas, dos posibilidades convencionales de lectura se abren ante nosotros: o regresamos obsesivamente sobre nuestros pasos para buscar algún indicio que se conecte, aunque sea lateralmente, con este evento, o ansiosamente seguimos hacia adelante para buscar sus consecuencias futuras. La novela decepcionará, obviamente, ambas lecturas: ni antes ni después se dejará leer el menor rastro del accidente, sino que el relato transcurrirá como si nada hubiera pasado, afirmándose en su valor de *acto*, una aparición repentina cuya existencia se disfruta en sí, al margen de cualquier racionalización. El fragmento se presenta así como una virtualidad no realizada, una fabulación neurótica, una pulsión de muerte que irrumpe y se desvanece, como si se quisiera borrar los signos mismos de su aparición, como si la imagen fascinante y culposa de la destrucción no pudiera tolerarse sino como un destello que necesitase mitigarse rápidamente de la consciencia. La duración de la imagen es, en este sentido, breve e insignificante con respecto a la totalidad de la novela, pero su fulguración ilumina retro y prospectivamente la opacidad que la rodea, como si revelara, por su sola existencia aislada, la anímica secreta que movía la monotonía sin *pathos* de la fábula, permitiendo desmontar y reconstruir la estructura del relato, haciendo recomenzar –como en un film mental– todo en sentido inverso. De pronto la sucesión cada vez más veloz y arbitraria de imágenes que preceden el choque (el atemorizante abrir y cerrar de la boca de la escutigera, el movimiento sensual del peine sobre la cabellera, el puño que aprieta con fuerza sobre el insecto, el velo que cae sobre la cama, las cartas secretas enviadas por A...) parecen adquirir connotaciones sexualmente equívocas, generar una extraña escalada de violencia, por la cual el celoso, fuera de sí, hace converger todas las imágenes en vista de producir masoquistamente el coito sospechado y que lo lleva a delirar fríamente la muerte de aquellos a los que se dedicó, con ánimo vigilante, escrutar. De allí la radicalidad de la imagen: si la visión del narrador de *La Jalousie* clasifica, codifica, somete el objeto de conocimiento (la naturaleza, los indígenas, la mujer) a sus propias categorías, lo que adviene con la imagen del choque es un instante heterogéneo e imprevisto, en el que el sujeto parece

coche da un salto, se desvía... En esta calzada defectuosa, el conductor no puede rectificar la dirección a tiempo. Y el turismo azul va a chocar, junto a la cuneta, contra un árbol de follaje rígido que apenas tiembla, a pesar de la violencia del choque. Inmediatamente brotan las llamas. Toda la maleza es iluminada por ellas, en medio del crepitar del incendio. Es el ruido que hace el ciempiés, de nuevo inmóvil en la pared, en el centro mismo del panel. Fijándose mejor, ese ruido se parece por igual a un jadeo que a una crepitación: el cepillo ahora baja a su vez a lo largo de la cabellera suelta”. A, Robbe-Grillet, *La celosía*, op. cit., p91; *La jalousie*, op. cit., p131.

llevado a un estado de pérdida por el cual entra en contacto con algo desconocido de sí, un deseo asocial del que, pareciera, solo puede apartar la mirada. Esa fuerza de la que no se puede obtener ninguna ganancia espiritual es lo que denominamos, a partir de Bataille, *mal*.

Uno podría decir, siguiendo a Lukács, que tal recurso es característico de la narrativa vanguardista de posguerra: el discurso interior, la fabulación, el onirismo, esto es, el devenir subjetivo del tiempo, no hace sino afirmar la *posibilidad* como sinónimo de la libertad, ampliando el campo de lo posible para lo humano. Sin embargo, este no deja de sostener que “la aparición en escena de la posibilidad concreta de un hombre desenmascara todas las posibilidades abstractas, que están ciertamente presentes, pero que son intrínsecamente falsas”³¹⁴. La afirmación del carácter virtual, puramente mental del objeto, no hace sino desligar al sujeto de las obligaciones de la acción, disolviendo por el mismo proceso el carácter concreto del mundo y reproduciendo, como correlato, todo lo que hay de feo en este. Si dicho procedimiento –tal como aparece en autores como Proust, Beckett o Benn– es en la hipótesis de Lukács ideológicamente problemático es porque quita potencia a lo narrado desde el momento que rebaja la realidad representada, convirtiéndola en un mero asunto de palabras o divagaciones de una infraconciencia ociosa ajena a toda vivencia verdadera. Es lo que uno podría colegir de la lectura de *Martereau* de Sarraute: el dispositivo detectivesco que intenta identificar los *tropismos*, entrar en relación con aquellos impulsos preverbales que tiemblan, bullen y se arremolinan en los gestos propios y ajenos, puede fácilmente devenir, como efecto del movimiento exacerbado de la sospecha, en puro proyección y delirio paranoico.

No pasó nada: solo burbujas de aire, fantasías, espejismos, humo, reflejos, sombras, mi propia sombra tras la cual corría, dando vueltas en redondo. No supe tener en Martereau toda la confianza que merece. Me faltó fe. Me atreví a imaginar que era como nosotros (...) Sus actos, sus gestos, sus palabras, rasgos definidos y puros que lo dibujan

³¹⁴ G, Lukacs, “Los principios ideológicos del vanguardismo”, *Significación actual del realismo crítico*, México DF, Era, 1963 [1958], p26.

perfectamente, expresándolo. Por debajo, alrededor, no hay nada: una hoja de papel en blanco³¹⁵.

Lo que *Martereau* vendría a enseñarnos es precisamente la consecuencia de llevar el procedimiento demasiado lejos, de confundir el torrente incesante de sentimientos propios con los ajenos, sacándonos por la fuerza de “nuestras vacilaciones habituales, indefinibles, apenas perceptibles” y mostrando “algo fuerte, neto, bien visible : una verdadera acción”³¹⁶. Sin embargo, al margen de la distancia entre lo que el narrador especula y lo que efectivamente sucede, algo verdadero no deja de comunicarse en aquellos movimientos. Uno podría sostener justamente lo contrario a Lukács y afirmar en esta línea que no hay nada más *intensamente real* que tal momento de delirio autodestructivo. Si la belleza lacónica de ese camión en *La Jalousie* con los amantes prendiéndose fuego en el medio de la nada e iluminando las malezas que lo rodean se convierte en un auténtico momento de verdad es porque realiza aquello irracional que el narrador no puede explícitamente confesar: la aparición de una violencia que el resto del relato no hacía sino denegar. La malicia se hace finalmente presente, no en el contenido indiferente o el tono neutro de lo representado, sino en el acto mismo de su presentación. El hecho de que este ocurra aparentemente en el plano de lo imaginario no le resta valor –como Lukács afirma–, sino que enfatiza, de manera inquietante, la diferencia fundamental con el mundo empírico, la incertidumbre y perplejidad ante él. Toda la emoción misteriosa reside precisamente allí: una imagen que, aunque provenga de nosotros mismos, revela lo no-subjetivo en el sujeto, señalando el desobramiento que se está operando desde siempre en nosotros y que disuelve nuestra aparente unidad. Es por ello que “las grandes obras de arte vanguardistas –sostiene Adorno– hacen saltar por los aires esta ilusión de la subjetividad poniendo de relieve la fragilidad de lo meramente individual y al mismo tiempo captan en esto todo de lo que lo individual es un momento y de lo que, sin embargo, no puede saber nada”³¹⁷.

³¹⁵ N, Sarraute, *El señor Martereau*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1961 [1953], p190.

³¹⁶ N, Sarraute, *El señor Martereau*, op. cit., p173.

³¹⁷ TW, Adorno, "Reconciliación extorsionada", *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003 [1974], p252.

Si bien puede atribuírsele a la imagen del choque una *función crítica*, en tanto actúa en algún punto como la explicitación exacerbada, y por ende ya la impugnación, de esa ratio positivista, colonial y patriarcal que el narrador construye en torno suyo³¹⁸, de ese carácter falsamente impersonal con el que vuelve al objeto una extensión de su mirada, la medida exacta de su dominio, no deja de ser cierto que esta imagen exalta soberanamente la intensidad del instante: momento de extravío que no mide consecuencias y que no puede ser instrumentalizado, mientras dura, por ningún principio externo (psicológico o social). El hecho mismo de que gran parte de los críticos a menudo no puedan pensar la imagen sino como la manifestación de una consciencia patológica, señala la exterioridad con la que la abordan, la distancia segura que establecen con ella, la tímida moral burguesa con la cual la juzgan³¹⁹, como si *nunca le hubieran deseado la muerte violenta a nadie*. Es por ello que la intensidad de la forma, lo “extrañamente inquietante” en el objeto, no deja de ser –tal como Didi-Huberman afirma a partir de Freud–, sino el retorno de lo reprimido en la esfera de lo estético³²⁰. Si la emoción estética –tal como acontece en la fabulación desquiciada– aparece en general como la interrupción singular del sujeto racional y sus prácticas es precisamente porque libera fuerzas que nos conducen a la inutilidad, el sinsentido, lo asocial. De allí quizás el momento de verdad involuntario contenido en la crítica burguesa al *nouveau roman*: es la presencia de lo inhumano en lo humano que solo se vuelve visible, o mejor, sensible, mediante lo estético. Todo el valor de las obras de arte modernas radica para Robbe-Grillet precisamente ahí: la indeterminación que las vuelve *a priori* intraducibles para los sistemas conceptuales, reactivas para la política partidaria e inutilizables para el perfeccionamiento moral. Es lo que separa, en definitiva, a aquel de un escritor generacional y estilísticamente afín como Butor: mientras *La modification* puede pensarse como la aventura de una consciencia desgarrada en el proceso de su propia *redención*, esto es, un viaje físico y

³¹⁸ Leenhardt inaugura, siguiendo los pasos de su maestro Goldmann, una lectura política de Robbe-Grillet, en la que se busca dar cuenta de los aspectos progresistas de las novelas de aquel. J. Leenhardt, *Lectura política de la novela*, México DF: Siglo XXI, 1975 [1973].

³¹⁹ En este sentido es que Morrisette habla de enfermedad, Gardies de un mundo mórbido, Janvier de onanismo interior, Lane de mirada impotente. Frases inevitablemente verdaderas, si no fueran dichas quizás desde un punto de vista inconscientemente moral que las señala como desviaciones de una supuesta normalidad. B. Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, op. cit., p117; A. Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p26; L. Janvier “Alain Robbe-Grillet y el binomio fascinación-libertad”, *Una palabra exigente*, Barcelona: Seix Barral, 1972 [1964], p120; J. Lane, “The Stain, The Impotent Gaze, and the Theft of jouissance: Towards A Žižekian Reading of Robbe-Grillet's *La Jalousie*”, *French studies*, Vol LVI, N°2, 2002.

³²⁰ G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p, 160.

espiritual en el que se recuperan todos los elementos negativos o aberrantes a través de una “opération magique” por la cual “le malheur lui-même (l’échec, la solitude, la mort) se transforme in extremis en bien suprême”³²¹; en *La Jalousie* no hay, por el contrario, ningún tipo de aprendizaje, desarrollo o progreso espiritual, solo fuerzas sin dirección, inapropiables, que disuelven la subjetividad. De allí quizás la felicidad y la incomodidad respectiva que experimentamos en la lectura de cada una: si en el final de la novela de Butor uno se baja del tren –y el hecho de que la novela nos involucre mediante la utilización del famoso vocativo no es menor, en tanto refuerza el lazo identificador con la experiencia narrada– con la sensación de que hay un futuro posible (“Preparar entonces, permitir, por ejemplo, por medio de un libro, que esa libertad futura de nuestro alcance, se constituya, se establezca en cierta medida por ínfima que sea”³²²), en la novela de Robbe-Grillet el final abisma a ese yo –que por ser vacío e impersonal (el famoso *je-néant*) podemos tanto llenar con nuestra subjetividad como mantenernos siempre a distancia– en la noche sin límite, el ruido invasivo del mundo y la ausencia de respuestas. El mal en *La jalousie* es *irrecuperable*.

La noción de “realismo mental” –postulada por Robbe-Grillet a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta para combatir, irónicamente, sus propias tesis objetivistas vueltas dogmas teóricos incuestionables– remite así a la idea de un espacio y un tiempo puramente subjetivo, imaginario o fantasmagórico, ajeno a la interioridad psicológica, la cronología de la fábula o la causalidad de los hechos que edifican lo que habitualmente llamamos realismo. Frente a aquellos que parecen querer restituir, ante la proliferación contradictoria de la historia y la diversificación ambigua de los registros, un esquema cartesiano lo más lineal y racional posible, delimitando y jerarquizando las imágenes según el supuesto grado de realidad objetiva de estas, Robbe-Grillet parece afirmar un nuevo realismo de las sensaciones inmediatas. Es lo que se colige cuando, tras mencionar algunas frases trilladas de las novelas románticas, termina por sostener que estas le parecen que hablan de una manera muy abstracta y racional del amor, mientras que la experiencia amorosa no deja de ser “une prise de conscience directe qui est, au départ, l’enregistrement d’un geste, d’une parole, d’une

³²¹ "Operación mágica" "el propio malestar (el fracaso, la soledad, la muerte) se transforma in extremis en un bien supremo". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p332.

³²² M, Butor, *La modificación*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1961 [1957], p228.

intonation. Ce sont des choses-là que j'appelle 'matérielles' parce qu'elles sont enregistrables, qu'elles restent dans l'esprit et qu'elles constituent ce qu'on peut appeler l'amour"³²³. La "psicología barata" y la "profundidad" del realismo es por tanto lo que aquel rechaza, no la descripción de las pasiones humanas. Sin embargo, no es solo que se recupera en otro nivel, psicológico o fenomenológico, la verosimilitud de los afectos, sino que en términos estrictamente sensibles la novela parece, en última instancia, producir o integrar aquello silenciado y expulsado en la unidad del sujeto burgués y el relato clásico que le era consustancial. Es por ello que, lejos de destruir toda noción de realismo, como podría derivarse de la lógica abstracta de sus relatos, no hace sino afirmar un espacio ficcional más acorde a la realidad, es decir un espacio atento a "ses étrangetés, ses trous, ses obsessions, ses régions obscures, puis qu'il est celui de nos passions, celui de notre vie"³²⁴.

Robbe-Grillet no se contenta sin embargo con meramente llevar el realismo más allá. La ficción es, a su vez, una hipótesis sobre la realidad, no la búsqueda de su confirmación. Es decir, si la razón de los modernos pareciera funcionar siempre en un sentido restrictivo, manteniéndonos alejados de la espontaneidad y de todo aquello que no se puede controlar (el "nosotros que siempre queremos tener la razón..." de Maurras), Robbe-Grillet sostiene provocativamente que, por el contrario, debemos arrojarnos a los extravíos de lo imprevisible, porque solo así otra razón aparecerá³²⁵. Por eso este puede denigrar toda la vulgata en torno a la neutralidad del objetivismo o afirmar maliciosamente que los objetos no le interesan en tanto objetos y reírse por lo tanto del punto de vista de Sartre, ya que allí donde el filósofo existencial decía ingenuamente que "si j'ai dit que la boîte de mon encrier était un parallélépipède, je n'ai rien dit sur cette boîte", él por el contrario sostiene que no es *sobre* la caja o *de* la caja de lo que hay que hablar, sino que hay que *hacer hablar la caja*³²⁶. Así como Roussel inventaba máquinas por el solo poder del lenguaje, como si estas se

³²³ "Una conciencia directa que es, inicialmente, el registro de un gesto, una palabra, una entonación. Son cosas que llamo 'materiales' porque son registrables, permanecen en la mente y constituyen lo que podemos llamar amor". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p330.

³²⁴ "Sus extrañezas, sus agujeros, sus obsesiones, sus regiones oscuras, que es la de nuestras pasiones, la de nuestra vida". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p64.

³²⁵ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p549.

³²⁶ "Si dije que la caja de mi tintero era un paralelepípedo, no dije nada sobre esta caja". A, Robbe-Grillet en J, Ricardou, F, Van Rossum-Goyun (ed) *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, op. cit., p214.

mantuvieran en pie frágilmente por el conjunto de las palabras que las formaban, Robbe-Grillet pretende análogamente elevar el lenguaje al estatuto de una cosa, un gesto o una emoción. El deseo imposible, y aun así puesto como dirección de todas sus búsquedas, de que el lenguaje sea algo más que mero lenguaje y que, a la usanza de la música o la pintura, *muestre* o haga lo que las palabras *dicen*: no un texto sobre la perversión, los celos, la mentira o el terrorismo, sino un texto estructuralmente perverso, celoso, mentiroso y terrorista³²⁷. Toda la dialéctica entre el carácter representativo y productivo del lenguaje se juega así al interior de la técnica misma.

Extraviarse en la imagen

En paralelo a la seducción del relato o la atención a los procedimientos, un ejercicio mental gratuito suele imponerse cada tanto al leer los primeros textos de Robbe-Grillet: el intento de reconstruir con exactitud en nuestro interior las formas, objetos o espacios que allí se nos presentan, como si deseáramos probar escépticamente la pertinencia de la técnica arrogante. Si bien la descripción es lo suficientemente material como para producir gestálticamente en nosotros una imagen bastante conclusiva, una leve sensación de confusión no deja sin embargo de atormentarnos. A pesar de que las indicaciones permiten reconocer posiciones, medidas y distancias a los fines de orientarse o situarse con relativa precisión en la narración, uno de pronto se reconoce incapaz de asir la totalidad de la imagen, como si algo siempre terminara por escaparse, excederse. La descripción de la casa colonial de *La Jalousie* es por ejemplo sobradamente exhaustiva como para, si alguien lo intentase con paciencia, reconstruirla en su totalidad (de hecho, puede verse un plano de ella en la “adaptación” cinematográfica de Valcárcel Medina³²⁸), pero esta tarea parece contraria al movimiento de la lectura, a la sensación inquietante de desorientación que ocurre si uno lee la novela, no como un académico o un arquitecto, sino como un lector común movido por el deseo

³²⁷ Para decirlo en términos de Sollers : "Plus l'expression mime ce qu'elle a à dire et mieux sans doute elle peut le dire" ["Cuanto más se mimetiza la expresión con lo que tiene que decir, mejor lo puede decir"]. P. Sollers, "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet", *op. cit.*, p66.

³²⁸ I, Valcárcel Medina, *La celosía*, largometraje, España, Estudios Moro, 1972.

punzante de seguir adelante³²⁹. Generalmente al comienzo uno tiende a adjudicar con culpa dicha desorientación a la propia estupidez: ante una descripción tan precisa, que los críticos competentes deben seguro asimilar fácilmente, la disonancia de la imagen solo puede ser la consecuencia de la propia recepción defectuosa. En el extremo, dicha imposibilidad se agrava cuando la imagen ya no solo se dispersa en la lectura fluida y continua, sino cuando uno lee detenidamente para intentar traducirla en un dibujo. Es lo que ocurre de hecho con un texto como “Le mannequin”: si la diagramación de la habitación pequeña y cerrada llena de objetos inmóviles descriptos con minuciosidad durante unas pocas páginas vuelven el relato un objeto ideal a tal proyecto, la incertidumbre, apenas comenzadas las copiosas indicaciones topográficas, comprueba el momento de verdad que se halla en nuestro experimento fracasado. Si el realismo es –según la imagen clásica de Stendhal– el espejo que el novelista pone a lo largo del camino y que vuelve a la literatura la mera duplicación de un objeto exterior dado de antemano, el proyecto de Robbe-Grillet parece ser, por el contrario, tal como ocurre en aquel relato, el de multiplicar progresivamente los espejos a los fines de dispersar la unidad mental del objeto en virtuales visiones que terminan por provocar una repentina *perdida de realidad*. Precisamente esta dificultad es lo que revela menos la aparente falla en las competencias técnicas del escritor o en las interpretativas del lector que las particularidades de la experiencia que se deriva del propio texto. Es por ello que quien lea en

Derrière la table, le trumeau de cheminée porte un grand miroir rectangulaire dans lequel on aperçoit la moitié de la fenêtre (la moitié droite) et, sur la gauche (c'est-à-dire du côté droit de la fenêtre), l'image de l'armoire à glace. Dans la glace de l'armoire on voit à nouveau la fenêtre, tout entière cette fois-ci, et à l'endroit (c'est-à-dire le battant droit à droite et le gauche du côté gauche)³³⁰

³²⁹ Seguimos aquí el concepto de “lector común” tal como ha sido tematizado por Giordano a partir de los ensayos de Borges. A, Giordano, “Borges ensayista: La ética del lector inocente”, *Modos del ensayo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

³³⁰ “Detrás de la mesa, el manto de la chimenea lleva un gran espejo rectangular en el que se ve la mitad de la ventana (la mitad derecha) y, a la izquierda (es decir, del lado derecho de la ventana), la imagen del armario de luna. En el espejo del armario se ve de nuevo la ventana, esta vez completa y derecha (es decir, el batiente derecho a la derecha y el izquierdo a la izquierda)”. A, Robbe-Grillet, *Instantáneas*, Barcelona, Tusquets, 1969, p20; *Instantanés*, Paris, Minuit, 1983 [1963], p10.

un croquis y no el efecto humorístico que se produce como consecuencia de la repetición maniática de los “derecha” o “izquierda” ignora quizás algo importante. El experimento de convertir la descripción en imagen no es finalmente una quimera³³¹, pero es ciertamente antipático a la estética de Robbe-Grillet, en tanto supone una asimilación al realismo que aquel busca deliberadamente recusar. Es lo que deja entrever en una discusión en un coloquio de Cerisy cuando sostuvo que nunca incluiría –tal como hizo Ollier en *La mise en scène*– una foto o un plano en una novela, menos por el miedo a la redundancia que al efecto reduccionista, a la inevitable estabilización de lo que en la escritura no cesa de desplazarse³³². No por nada en una entrevista recordaba con cariño aquella vez que a Flaubert le ofrecieron realizar una versión ilustrada de *Madame Bovary* y este contestó irónicamente sobre cuál sería el sentido de *mostrar* lo que con tanto esfuerzo intentó mediante la escritura *ocultar*³³³. Se vuelve evidente a partir de estas anécdotas laterales hasta qué punto la palabra es para Robbe-Grillet una forma específica de significar, una determinada forma de imaginar que no se confunde –a pesar del carácter visual de su retórica– con una tecnología orientada a disimular o volver indistinguible la diferencia entre signo y cosa. Paradójicamente uno podría afirmar lo contrario: la descripción en sí no vuelve a su objeto más visible, sino menos³³⁴. Es esta idea lo que lo lleva a rechazar aquella vulgata que identifica de forma inmediata sus procedimientos de escritura con los del cine sin atender a las particularidades de cada medio, a las posibilidades que las técnicas habilitan o inhiben, a las resistencias materiales que el artista debe enfrentar y los efectos cognitivos que el lector/espectador experimenta ante las imágenes.

Si, como sostiene Rifaterre, las reacciones del receptor son *informadores* del material estilístico, indicios afectivos que permiten reconstruir los mecanismos de la obra, entonces la sensación de extravío ante la pérdida de las referencias experimentada pasa de ser un mero resabio emocional que se superpone a la letra, a señalar algo que toca el núcleo de su

³³¹ MT, Kuuskoski, “Alain Robbe-Grillet’s ‘Le mannequin’ as a Cognitive Machine” en T, Arppe; T, Kaitaro; K, Mikkonen (Ed.), *Writing in context: French literature, theory and the avant-gardes*, Helsinki, University of Helsinki, 2009.

³³² A, Robbe-Grillet en *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui. 1. Problèmes généraux*, op. cit., p34.

³³³ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p298.

³³⁴ J, Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris: Seuil, 1978, p151.

verdad³³⁵. Ciertamente es ineludible la importancia que Robbe-Grillet le concede a lo óptico, a una forma particular de visibilidad de las cosas, de disposición de lo que mediante la palabra nos es dado ver e imaginar; pero no es la fidelidad mimética, la transparencia de la percepción o la ilusión de totalidad el *telos* que persigue la obsesiva escritura *robbegrilleteana*. Por el contrario, el cine o la fotografía plantean retrospectivamente una serie de problemas a la literatura que no se limitan a los consabidos tópicos de la transposición o adaptación, sino que redefinen la relación con la imagen, la descripción y el realismo, por las distancias o desencuentros que entre ellas se establecen. Es en este sentido que aquel afirma que allí donde el cine nos da inmediatamente la imagen, permitiendo la simultaneidad de la percepción (o al menos parcial: la puesta en escena construye focos de interés al interior del plano), la literatura nos enfrenta a una imagen discontinua que no es sino el resultado de la sucesión lineal que instaura el propio lenguaje. Es la sensibilidad antes que la inteligencia la que es afectada por la serie de instantes que instaura la escritura y que solo *a posteriori* por un proceso de acumulación de atributos parciales terminamos por asociar como un todo³³⁶. Si en el cine por lo tanto la referencialidad de la imagen permite una captura instantánea de la cosa, no como aparición sucesiva, sino como una unidad sensible que se da a ver, la escritura nos revela, por el contrario, el proceso dinámico de su construcción a través de su carácter verbal-plástico: “la description (...) prendre tel ou tel élément afin de le faire naître, de la faire se développer de mot en mot, de la faire bouger, bifurquer, changer soudain de sens, foisonner, s’éloigner dans un mouvement continu”³³⁷. En el dominio de lo literario – podemos decir junto con Robbe-Grillet– no hay más realidad que aquella que la descripción inventa inmanentemente para la lectura, como si el mundo naciera, a través de ella, cada vez.

La técnica nos revela así, antes que una impresión de realidad, una renovada y extraña sensación de *artificialidad*: la inestabilidad, vista al nivel del objeto singular, se extiende de

³³⁵ M, Rifaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p46.

³³⁶ “Il faut bien admettre qu’il s’agit ici -ce qui l’oppose aux autres arts- d’une sensibilité imaginaire, cérébrale, qui n’est extériorisée par aucun de nos sens” [“Hay que admitir que de lo que se trata aquí -y esto es lo que la diferencia de las otras artes- es de una sensibilidad imaginaria, cerebral, que no es exteriorizada por ninguno de nuestros sentidos”]. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, *op. cit.*, p91-92.

³³⁷ “La descripción (...) toma tal o cual elemento para hacerlo nacer, para que se desarrolle de palabra en palabra, para que se mueva, se bifurque, cambie repentinamente de sentido, prolifere, se aleje en un movimiento continuo”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, *op. cit.*, p89.

pronto a cada nivel de la narración. Solo basta detenerse en la construcción del espacio en “Le chemin du retour”: si los personajes al comienzo, superado un cierto obstáculo visual, parecen retener de un simple golpe de vista toda la isla que han recorrido de forma circular, comprenden solo un momento después que el paisaje que habían reconocido como familiar está extrañamente *cortado*: “Il est difficile également de savoir quelle fraction du circuit nous avons déjà parcourue, car des pointes de terre se dressent toujours nos yeux et une échancrure succède à l’autre sans nous fournir le moindre repère (...) le paysage disparaît, laissant la place à quelque fragments agressifs”³³⁸. Pero esto pareciera ser menos un problema de perspectiva, una dificultad subjetiva para orientarse, que una característica objetiva del propio espacio: la isla parece de pronto alterar sus coordenadas, curvarse o plegarse sobre sí misma constantemente, manteniendo por lo tanto a los personajes en una situación de fijeza a pesar de los movimientos y la fuerza que realizan para avanzar. La simple aventura se convierte así en la historia de una imposibilidad, en la transformación del recorrido que debía devolvernos a un supuesto punto de partida. Algo de ello se percibe en todas sus ficciones: desde el momento en el que ciertos personajes, situaciones y objetos reconocibles del mundo comienzan a circular al interior de un espacio paradójico, que los somete a una variedad de metamorfosis, dotándolos de una existencia cada vez más autárquica y difícil de asimilar, uno pensaría que la noción de experiencia en Robbe-Grillet queda completamente trastocada o suspendida debido a la serie de obstáculos que se introducen a nuestros procesos básicos de interpretación. No obstante, dicha irrealdad naciente lejos de contradecir la experiencia perversa revisada, supone una serie de torsiones formales que no hacen sino modificarla o enrarecerla. No otra cosa apuntaba Genette cuando, en una especie de mea culpa colectiva sobre la recepción de la obra de Robbe-Grillet, señalaba que “[r]eleídas apresuradamente bajo esta nueva luz, las novelas anteriores revelaron una turbadora irrealdad, antes insospechada”³³⁹. Por eso si tradicionalmente nos sumergíamos en la ficción, ahora decididamente nos *extraviamos*: el espacio interno del relato deja de ser extenso, liso y homogéneo, un mundo coherente por el que podemos desplazarnos con familiaridad, para

³³⁸ “Resulta difícil saber qué parte del circuito hemos recorrido, ya que continuamente aparecen delante de nosotros nuevas puntas de tierra y una ensenada sucede a la otra sin darnos el menor punto de referencia (...) el paisaje desaparece, dejando su lugar a algunos fragmentos agresivos”. A. Robbe-Grillet, *Instantáneas*, op. cit., p38. *Instantanées*, op. cit., p40.

³³⁹ G. Genette, “Vértigo fijo”, *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 1970 [1966], p78.

convertirse de pronto en un espacio extraño que sabotea todos los presupuestos del lector. La experiencia de Robbe-Grillet es por tanto la de un mundo ciertamente excesivo, en constante movimiento y que parece a cada paso esconder un secreto terrible. De hecho, ya en la primera página de *Les Gommages* se nos advertía que el tiempo de la rutina, el orden y los automatismos

ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux³⁴⁰.

Es lo que lo aleja en parte de Proust y lo acerca a Proust: si en *Les choses* la investigación novelesca en torno de los objetos nunca problematiza a estos, sino que su estabilidad y reconocimiento es necesaria a los fines heterónomos de la narración, esto es, reenviamos a un conocimiento sociológico sobre nuestras relaciones alienadas con el mundo³⁴¹; en *À la recherche du temps perdu* la reflexión, la organización, la demostración consciente del narrador hiper-racional sobre su medio social familiar está siempre minada por el movimiento inmanente de la escritura, al punto de experimentar el mundo como un *work in progress* que está siempre recomenzando y que al final, lejos de ser un tiempo recobrado, bien asentado en la certeza, es una experiencia de hundimiento, como si todos los temas terminaran por desmoronarse en un océano de palabras³⁴². Es en este sentido que la ficción intenta, de ahora en más, no meramente representar objetos exteriores, sino poner en escena

³⁴⁰ "Pronto dejará de mandar. Envueltos en su cerco de error y de duda, los acontecimientos de este día, por pequeños que puedan ser, van a empezar su trabajo dentro de breves momentos, minando progresivamente el orden ideal e introduciendo solapadamente, aquí y allá, una inversión, un desequilibrio, una confusión, un recodo, para llevar a cabo lentamente su obra: un día de principios de invierno, sin plan ni dirección, incomprensible y monstruoso". A, Robbe-Grillet, *Las gomas*, op. cit., p11. *Les gommages*, op. cit., p11.

³⁴¹ En una serie de ensayos Proust critica duramente a Robbe-Grillet aduciendo que el ascetismo retórico y la renuencia a significar de este no hace sino restituir o reproducir las relaciones de dominio en otro nivel, en lugar de intentar "comprender y explicar" la profundidad del mundo que aquel deja intocada. El intento proustiano de renovar el concepto de "compromiso" a partir de estas premisas abre un abismo entre ambos. G, Proust, *L.G. Una aventura de los años sesenta*, Buenos Aires: Waldhuter, 2019 [1992], p30.

³⁴² A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., pp543-545

una *presencia* autosuficiente con sus propias reglas que el lector debe aprender a descifrar. A la usanza del niño que, desconcertado ante límites que se le antojan arbitrarios, fantasea con la posibilidad utópica de que existan o puedan crearse colores nuevos que la naturaleza desconoce, Robbe-Grillet parece postular la obra como un objeto específico que se levanta ante el mundo³⁴³.

Desfiguración y redención de la naturaleza

Es por ello que inclusive en textos tempranos como los de *Instantanés*, comúnmente calificados como meros experimentos o modelos en miniatura de las tesis objetivistas, podemos percibir una serie de procedimientos que tienden tanto a producir la semejanza, la representación de un espacio extraliterario coherente que el lector puede reconocer como familiar, como a introducir ligeras modificaciones en la imagen que diluyen una posible composibilidad o plausibilidad de su universo, haciendo aparecer la contradicción, la coexistencia, la indecidibilidad. Este efecto se enfatiza por la brevedad de los relatos: la sensación de haber leído algo muy simple, cuyo ascetismo retórico parecería no esconder ningún enigma, sino exhibir meramente un conflicto formal, un ejercicio casi de taller, de una descripción enfrentada a los diferentes problemas técnicos que acontecen al intentar describir un instante detenido en el tiempo. No obstante, dicha transparencia no tarda en volverse sospechosa ante su exceso de claridad. La sospecha, hecha de incomodidad y excitación, de que la narración no es aquello que dice ser termina por convertirse en un rasgo de estilo de todos los relatos. La estructura es por tanto prácticamente idéntica en todos ellos: se presenta una situación inicial, cuyo funcionamiento implica una cierta estabilidad y de pronto esta comienza a ponerse lentamente en movimiento, transformarse, perder sus contornos fijos, menos como reacción ante una causa intradiegetica que la desencadena que por el impulso de la propia escritura. Así a las clásicas descripciones objetivistas le siguen una serie de técnicas que no hacen sino sabotear progresivamente las coordenadas

³⁴³ Las similitudes del discurso teórico del minimalismo norteamericano (en especial los textos de Judd, Morris y Fried) con varias de las premisas que Robbe-Grillet fue ensayando sobre la novela unos años antes en revistas (y que luego fueron compiladas en *Pour un nouveau roman*) es extrañamente iluminador. El espíritu objetivo nunca fue tan objetivo. Lang y Santana Pérez han comenzado a explicitar y restituir dicho dialogo. K, Lang, *Field notes on the visual arts*, Chicago, Intellect Books Ltd, 2019; S, Santana Pérez, “Contra la profundidad: la recepción de Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet en la sensibilidad minimalista”, *Escritura e Imagen*, N°15, 2019.

cronotópicas del relato realista, introduciendo levemente la incertidumbre, como si otro relato naciera desde su interior a partir de un desdoblamiento. En este sentido, el temprano y enigmático “Le mauvaise direction” bien podría leerse como una discreta alegoría sobre el proceso de engendramiento de la ficción moderna, sobre el devenir autónomo de las imágenes y sus relaciones ambivalentes con el afuera. La consecuencia de ello es la situación incierta, no siempre placentera, de un sujeto que no sabe ya cómo comportarse ante una imagen que se le presenta como opaca y que no parece reenviarlo hacia otra dirección más que a sí misma. Esquemáticamente uno podría decir que el relato describe cómo en medio de un claro en un bosque se forma una extensa concavidad llena de agua y cómo la naturaleza circundante se proyecta en ella trazando un paisaje que duplica el propio bosque. La escena se completa con un personaje anónimo que llega hasta la orilla de la pseudo-laguna, percibe el paisaje ante sí y re retira por el camino por el que ha venido. Así planteado el cuento no introduce ningún conflicto, misterio o transformación: es solo la representación de un referente reconocible, un signo superficial que meramente lo duplica y un personaje cuya reacción resulta indiferente. Sin embargo, algo más ocurre allí: el relato –tal como reza el quiasmo celebre de Ricardou– deja de ser *la escritura de una aventura* para volverse *la aventura de una escritura*³⁴⁴. El proceso de inscripción sobre la superficie del charco se vuelve, en este sentido, una metáfora sobre la propia escritura, sobre los modos en los que la imagen se va desplegando progresivamente sobre la superficie de la página que estamos leyendo. De allí que lo que se presenta inicialmente como un fenómeno natural identificable, como un mero juego óptico que mantiene una relación especular con la naturaleza, se transmuta de repente en un símil cuadro abstracto hecho de luces, sombras y reflejos, en el que las semejanzas se ven difuminadas en la producción de “*autre scène*” que linda con lo irreal y que se presenta como la inversión del decorado real³⁴⁵. No por nada Stoltzfus sostiene en referencia a este giro autorreferencial de la ficción que el arte ya no refleja el bosque de símbolos de la naturaleza, lo crea³⁴⁶. Por eso “Le mauvaise direction” tiene algo de ejemplar: toma a la naturaleza como *mito* por excelencia del arte, cuestiona su carácter de causa,

³⁴⁴ J, Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p111.

³⁴⁵ G, Bucher, "L'au-delà du réel: A propos de 'La mauvaise direction' d'Alain Robbe-Grillet", *L'Esprit Créateur*, Vol. 31, N° 2, 1991, p79.

³⁴⁶ B, Stoltzfus, "Fantasy, metafiction and desire" en V, Harger-Grinling, T, Chadwick (ed) *Robbe-Grillet and the fantastic*, Westport-London: Greenwood press, 1994, p15.

modelo y destino de toda representación e intenta ir lo más lejos posible en su desfiguración, para que de pronto otra cosa se revele. Es lo que Ricardou llama –con resonancias vagamente batailleanas– la escisiparidad del relato, esto es, su escisión, su multiplicación interior, su *autoproducción*³⁴⁷. Al independizarse por lo tanto del referente y el contexto que la cobija, la imagen abismada ya no se conforma con ser una mera imitación o duplicación, sino que reclama de pronto su soberanía con respecto a la realidad exterior. Es por ello que inclusive el “bosque natural” parece luego en comparación más confuso o desdibujado que la nítida, reluciente y milagrosa imagen del “bosque cubista”.

Si, como sostiene Adorno, toda obra de arte puede definirse a partir de la relación ambivalente de identificación o diferencia, subyugación o liberación que establece con lo “bello natural”, con la ilusión de algo inmediato, orgánico y no construido³⁴⁸, Robbe-Grillet parece construir su poética a partir de la afirmación del trabajo humano contra todo aquello que se impone como natural. Ante el ideal clásico de la obra de arte que se presenta como fiel a la naturaleza, un comportarse ella misma como si lo fuera, como si hubiera una estricta correlación entre el funcionamiento de la obra y el de una pretendida realidad exterior; la obra moderna se presenta, por el contrario, como un *máquina* cuyo funcionamiento delicado sigue sus propias reglas. El ejemplo aquí es otra vez Roussel: las propias máquinas se vuelven una alegoría del propio funcionamiento de la obra. El problema –según Robbe-Grillet– es cómo construir un mundo nuevo a partir de las ruinas del antiguo, un mundo que lejos de imponerse como una verdad esencial atribuida a una naturaleza profunda de las cosas, se mantenga siempre en movimiento, no estabilizándose en un sentido fijo, sino cuestionándose continuamente³⁴⁹. La sensación de artificio y desorientación que se desprende de obras que parecen negar los principios mismos que consideramos como inmutables no es más que el resabio, en nuestra percepción, de la ideología viéndose de pronto amenazada por aquello que se le opone. No otra cosa parece tener en mente Robbe-Grillet cuando ensaya un recorrido en torno a la idea de naturaleza, demostrando cómo esta ha sido utilizada

³⁴⁷ J, Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil, 1978, pp159-164.

³⁴⁸ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., pp88-109.

³⁴⁹ “The mobile of structures may be one the most important things in modern art” [“Las estructuras que se mueven debe ser la cosa más importante en el arte moderno”]. A, Robbe-Grillet en L, Oppenheim (ed.), *Three decades of the French new novel*. Chicago: Illionis Press, p63.

cíclicamente para contrarrestar aquello que desafía cada tanto los modos convencionales de pensar lo real. Si lo real es –como este plantea– imagen, esto es, convencionalidad y apariencia, vacío e incertidumbre, todo el asunto pareciera ser entonces cómo sustituir una imagen por otra para que el mundo devenga finalmente otro. De allí que este introduzca, paradójica y polémicamente, a la propia naturaleza (a una imagen de ella) para socavar las supuestas bases naturales y ahistóricas del realismo, tomando como ejemplo el modo particular de narrar de los niños:

The little French student who arrives at the age of reading is immediately conditioned by a certain number of rules of the narrative which are presented to him as something natural. In reality, they will be inculcated in him, because if those rules really were natural, he would know them at birth (...) Then the little children produce very strange narratives because they are not yet conditioned by the narrative ideology of the society in which they live. They produce stories which are surely a lot closer to the style of the Nouveau Roman than to traditional novels (...) And the little boy or the little girl is told: "You understand, that is not the way to tell a story. You have described the same scene twice. No, there's no use doing that. Just tell it once. Also, you began in the evening, and then you talked about noon; then you were back in the evening, and then you were telling about the morning. Oh, no. The day must be related in chronological order"³⁵⁰

Por un lado, Robbe-Grillet sugiere que la novela, en tanto género, en tanto aquello que la novela ha llegado a ser, se apoya sobre una falsa idea de totalidad, de orden y de naturaleza, señalando el componente ideológico en la construcción y el idealismo subyacente de todo texto autodenominado realista. Al comprobar la espontaneidad informe del relato infantil

³⁵⁰ “El pequeño estudiante francés que llega a la edad de la lectura se ve inmediatamente condicionado por una serie de reglas de la narración que se le presentan como algo natural. En realidad, le serán inculcadas, porque si esas reglas fueran realmente naturales, él las conocería al nacer (...) Entonces los niños pequeños producen narraciones muy extrañas porque aún no están condicionados por la ideología narrativa de la sociedad en la que viven. ellos viven. Producen historias que seguramente se acercan mucho más al estilo del Nouveau Roman que a las novelas tradicionales (...) Y al niño o a la niña se le dice: ‘Tú entiendes, esa no es la manera de contar una historia. Tienes describiste la misma escena dos veces. No, no sirve de nada hacer eso. Solo cuéntalo una vez. Además, empezaste por la nochecita y luego hablaste sobre el mediodía; luego volviste por la nochecita y luego contaste sobre la mañana. Oh, no. El día debe estar relatado en orden cronológico’. A, Robbe-Grillet, “Order and disorder in Film and Fiction”, *Critical Inquiry*, Chicago: Vol 4, N° 1, 1997, pág.4.

(amén de su mediación inicial por la lengua, por aquello que –como sabemos desde Barthes– obliga a decir³⁵¹), este sugiere que no hay ninguna base natural para afirmar los principios de causalidad, cronología o no contradicción que gobiernan el realismo literario, sino que por el contrario este surge como una construcción deliberada que es inevitablemente histórica. Por otro lado, a través del excurso a la infancia quiere hacer notar cierta represión originaria a la hora de narrar: a pesar, inclusive, de las buenas intenciones, de las nobles ideologías de quienes enseñan, el proceso civilizatorio de la ilustración –parece decir Robbe-Grillet junto a Adorno– se funda inevitablemente en un acto de violencia. En este sentido, frente al proceso de objetivación y racionalización del mundo, la vanguardia artística hace visible en su propia materialidad, en su no-identidad con respecto al mundo, la situación paradójica del arte frente a la naturaleza. “Toda disonancia –dice Adorno– es, de algún modo, una parte del recuerdo del sufrimiento al que la dominación (...) expone a la naturaleza”, pero a su vez no es “solo este momento de la expresión de la negatividad, de este sufrimiento, sino también, siempre al mismo tiempo, la felicidad de dar a la naturaleza su voz, de encontrar algo no dominado, de hacer entrar en la obra de arte algo que no está aún domesticado”³⁵². En consecuencia, si la intención del realismo clásico es volver comprensible el mundo, esto es, *naturalizarlo*, Robbe-Grillet parece decir que en nuestra relación con lo real hay una experiencia que ninguna ideología puede reducir del todo: la sensación de habitar un lugar inhóspito. Es por ello que ahí donde la variante shklovskiana enfatiza la función desmitificadora del artificio, la literaturiedad como desautomatización y develamiento de nuestros modos alienados de percepción, aquí la revelación pareciera conducir al sujeto hacia un estado de perplejidad e incomodidad, no siempre reapropiable bajo la lógica de la conciencia, el saber y la utilidad. “La reconnaissance et l’exploration (jusqu’à l’angoisse) de son étrangeté (...) ne vise pas à rendre le monde plus supportable (comme le fait sans doute le réalisme), mais moins supportable encore”³⁵³. La reacción del personaje anónimo de “Le mauvaise direction” ante la imagen bien podría dar cuenta de ese estado de incertidumbre.

³⁵¹ R, Barthes, *El placer del texto y La lección inaugural*, op. cit., p96.

³⁵² TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013, p137.

³⁵³ “El reconocimiento y la exploración (hasta la angustia) de su extrañeza (...) no pretende hacer el mundo más soportable (como sin duda hace el realismo), sino menos soportable aún”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p208.

Un personnage, qui marche sans faire aucun bruit sur le tapis d 'humus, est apparu sur la droite, se dirigeant vers l'eau. Il s'avance jusqu'au bord et s'arrête. Comme il a le soleil juste dans les yeux, il doit faire un pas de côté pour protéger la vue.

Il aperçoit alors la surface rayée de la mare. Mais, pour lui, le reflet des troncs se confond avec leur ombre—partiellement du moins, car les arbres q u 'il a devant soi ne sont pas bien rectilignes. Le contre-jour continue d 'ailleurs à l'empêcher de rien distinguer de net. Et il n 'y a sans doute pas de feuilles de chêne à ses pieds

C'était là le but de sa promenade. Ou bien s'aperçoit-il, a ce moment, qu'il s'est trompé de route ? Après quelques regards incertains aux alentours, il s'en retourne vers l'est a travers bois, toujours silencieux, par le chemin qu'il avait pris pour venir³⁵⁴.

Ante tal fragmento hermético, deliberadamente vago e inexpresivo, tan renuente a indicar un sentido, quizá solo nos podemos mover en el terreno de las conjeturas y los equívocos. Pero de allí también su encanto, en tanto señala múltiples maneras de entrar o salir de la imagen. Una similitud se presenta primero como evidente: desde el momento en el que el personaje se enfrenta a la imagen del bosque artificial tal como lo hemos hecho nosotros antes, este parece funcionar como una figura especular o un doble hermenéutico al interior del relato. Sin embargo, una diferencia, subrayada por el valor indicial y metafórico del título, se establece entre ambos: si el personaje toma una “mala dirección” es quizá por una dificultad inherente al tipo de relación que establece con el bosque encantado. La dificultad para asir la imagen estética, la indiferencia afectiva ante ella y la interpretación pragmática que extrae sobre su posición, son indicios de un límite que no puede franquear. La crítica ha afirmado en este sentido que el personaje se extravía en el laberinto de signos y que no obstante este le enseña el camino de salida³⁵⁵, por lo que uno podría pensar entonces que aquel se comporta

³⁵⁴ “Un personnage, que camina sin hacer ningún ruido sobre el alfombrado de humus, ha aparecido por la derecha, dirigiéndose hacia el agua. Se acerca hasta la orilla y se detiene. Como el sol le da de lleno en los ojos, tiene que dar un paso de lado para protegerse la vista. Advierte entonces la superficie rayada de la charca. Pero, para él, el reflejo de los troncos se confunde con su sombra –al menos parcialmente, pues los árboles que tiene delante no son del todo rectos. Además, el contraluz le impide distinguir las cosas nítidamente. Y sin duda no hay hojas de castaño a sus pies. Este es el final de su paseo. ¿O acaso comprende, en este momento, que ha equivocado el camino? Después de algunas miradas inseguras hacia los alrededores, vuelve hacia el este, a través del bosque, siempre silencioso, por el camino que había tomado para venir”. A, Robbe-Grillet, *Instantáneas*, op. cit., p31; *Instantanés*, op. cit., p29.

³⁵⁵ J, Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, op. cit., p172

con los objetos estéticos como si estos fueran de acción: se le presentan como un objeto de conocimiento y orientación, no como uno de fascinación. De allí quizás su reacción fría. No basta con estar en presencia de una imagen para que se extraiga de ella una experiencia, para que la subjetividad se vea estremecida por su irrupción. Pero el hecho de que la imagen estética del bosque permanezca nítida aun cuando él se retire de la escena, cuando –digamos– no haya ya nadie para mirarla, señala una aparente verdad que aquel pierde. Si hay, por lo tanto, algo así como una “buena dirección” es aquella que alcanza a ver en la descripción aparentemente realista *algo más* que un mero bosque. Todo el misterio de lo estético reside en ese *exceso*, no puramente identificable a la cualidad formal del objeto o al punto de vista del sujeto. Es lo que nos permite pensar que el relato traza simultáneamente dos movimientos, emparentados a dos modos distintos de experiencia: o la lectura nos aleja de la imagen en tanto tal, devolviéndonos hacia el recto camino de la naturaleza, o nos conduce hacia el enigma de la imagen, a riesgo de desentendernos de la vida que nos rodea. De allí que toda *mala lectura* puede fácilmente trocarse en una *lectura maldita*, esto es, autorreferencial, esteticista, irresponsable.

La vida de las imágenes

La diferencia entre *realismo* y *realidad*, o cómo la impugnación de las premisas técnicas que definen el primero lleva paradójicamente a problematizar la concepción de la segunda, en vistas de una experiencia libre o irrecuperable por sistemas interpretativos externos pareciera ser lo que pone en movimiento la estética de Robbe-Grillet. De allí que este sostenga que “[l]e réalisme n’est en aucune façon l’expression du réel, c’est même exactement le contraire. Le réel est toujours ambigu, incertain, mouvant, énigmatique, sans cesse traversé de courant contradictions et de ruptures”³⁵⁶. La construcción de un espacio estrictamente mental donde tiene lugar lo inusual, lo irracional, lo inconsciente supone alejarse no solo de los modelos que caracterizaron el realismo balzaciano, sino también del paradigma instalado por Bazin para el cine, en tanto la ilusión realista, el mundo continuo y sin montaje postulado por este,

³⁵⁶ “El realismo no es en absoluto la expresión de la realidad, de hecho es exactamente lo contrario. La realidad es siempre ambigua, incierta, cambiante, enigmática, constantemente atravesada por contradicciones y rupturas”. A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p207.

parece “réduire le réel lui-même, le réel vivant, à une trame rassurante, homogène, linéaire, réconciliée, entièrement rationnelle, d’où tout aspérité choquant aura disparu”³⁵⁷. Sin embargo, esta crítica radical al realismo no conduce necesariamente a su contrario. La progresiva utilización por parte de la crítica del concepto genérico de “fantástico” para designar sus ficciones da cuenta, equívoca y sintomáticamente, no solo de la serie de negaciones que aquel somete a lo que por convención entendemos como real, sino la dificultad para precisar la experiencia problemática que arrebató al lector extraviado³⁵⁸. Aunque no deja de ser cierto que su obra pueda llegar a contener elementos de fantasía, ilusión y pesadilla, pensarla desde la noción de fantástico es normalizar su rareza y errar el afecto singular que la mueve: lo que vuelve inhóspita o siniestra a la obra de Robbe-Grillet no es la postulación imaginaria de un mundo paralelo al nuestro o la irrupción de un elemento que por su propia extravagancia ontológica no podría pertenecer en definitiva a nuestro mundo, sino la construcción de una presencia que emerge no al lado de la realidad, o sobre, o a espaldas de esta, sino desde su propio interior, ocupando un espacio en ella que no hace sino rozarla, inquietarla, modificarla. La distancia de Robbe-Grillet con Jeury podría ser un buen ejemplo de ello: *El tiempo incierto*, con su dinámica de inmovilizaciones, repeticiones cíclicas de situaciones y fugas hacia lo imaginario, no hace sino absolutizar un momento de la obra de aquel, reificar el realismo mental, abstraer los procedimientos y trasplantarlos a un universo de “fantasía”, un futuro distópico y totalitario à la Dick dominado por corporaciones que imponen una férrea superestructura psíquica de la realidad. El efecto no deja de ser sensiblemente interesante (como si el montaje robbegrilleteano se prestara a la perfección a la dinámica futurista y pesadillesca del sci-fi, a la impotencia del individuo dominado por la lógica cada vez más abstracta del Capital), pero al perder de vista la verdad dolorosa de la vivencia subjetiva cuando es puesta en tensión por el exterior, la desarticulación existencial de Jeury termina por volverse negación ilusoria de la realidad objetiva (“En el Tiempo incierto, la ilusión idealista le hace a uno incapaz de enfrentarse con la vida y la historia.

³⁵⁷ “Reducir lo real mismo, lo real vivo, a un marco tranquilizador, homogéneo, lineal, reconciliado, enteramente racional, del que habrán desaparecido todas las asperezas chocantes”. A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p207.

³⁵⁸ Si bien el comienzo de tal línea de lectura puede situarse en el reconocimiento por parte de Blanchot o Genette del extraño carácter onírico de la obra de Robbe-Grillet y en la progresiva comparación con el surrealismo, solo recién en la compilación tardía *Robbe-Grillet and the fantastic* es cuando la figura del “Robbe-Grillet fantástico” (en contraposición al “cosista” o el “humanista”) se canoniza como tal. T. Chadwick; V. Harger-Grinling, “The fantastic Robbe-Grillet”, *Robbe-Grillet and the fantastic*, op cit., pp1-10.

Aquí ocurre lo mismo. La materia es una representación, pero hay que ser materialista...³⁵⁹). Es por ello que cuando Robbe-Grillet sostiene que

Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences, tout aussi réelles sans doute: des femmes que j'ai connues, mes parents, des personnages historiques – écrivains, musiciens, guerriers – dont j'ai lu ou entendu raconter la vie, et encore les héros de roman, ou de théâtre, qui m'ont nourri de leur substance – Notre Dame des Fleurs, Christmas, Mahu, Joseph K. ou Stavroguine, Macbeth ou Boris Godounov – dont les instants éclatés, denses, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens. Mais voilà que la plupart d'entre eux sont des assassins, enchanteurs, qui se sont glissés jusqu'à mon sommeil, si bien que leur irruption va enfreindre de nouvelles lois, ouvrir de nouveaux abîmes³⁶⁰

parece menos interesado en disolver las bases de la ficción vía la multiplicación e indiferencia de los registros, que en afirmar la existencia paradójica de las representaciones, los sueños, los recuerdos, las fabulaciones que laten en nosotros y que moldean nuestra subjetividad. Dichas entidades reconocidas abiertamente como ficcionales pasan a cumplir de pronto una función diferente dentro de la economía de lo imaginario desde el momento en el que, sin dejar de afirmar su particularidad, se admite su existencia según la relación afectiva que establecemos con ellas, los modos en los que se integran, diseminan o disuelven en nosotros. La cuestión para Robbe-Grillet no es por tanto postular la ficción como un mundo alternativo donde esas imágenes sean efectivamente válidas, uno en el que distintos planos de realidad antagónicas pueden coexistir con cierta armonía, sino captar la dinámica por la cual imágenes aparentemente irreales desgarran nuestro interior a través del juego, la duda y la mentira. Es por ello que la mera semejanza superficial con el mundo exterior que define al realismo

³⁵⁹ M, Jeury, *El tiempo incierto*, Barcelona, Acervo, 1975 [1973], p161

³⁶⁰ “En mi existencia real, me siento sin cesar atravesado por otras existencias, sin duda también reales: mujeres que conocí, mis padres, personajes históricos: escritores, músicos, guerreros, sobre los cuales he leído o escuchado contar la vida y también héroes romanos, o de teatro, que me han alimentado con su sustancia: Notre-Dame Des Fleurs, Christmas, Mahu, Joseph K o Stavroguine, Macbeth o Boris Godounov, cuyos instantes manifiestos, densos, presentes, indiscutibles se mezclan de repente con los míos. Pero he aquí que la mayoría de ellos son asesinos, hechiceros, que penetraron en mi sueño, aunque su interrupción vaya a violar nuevas leyes, a abrir nuevos abismos”. A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., pp62-63; *Angélique ou l'enchantement*, op. cit., pp69-70.

de corte decimonónico o la postulación de un espacio ficcional lógicamente coherente pero ajeno a nuestro mundo como en el sci-fi, se vuelven de pronto insuficientes para comprender todos aquellos momentos de intensidad en los que somos envueltos por imágenes que nos exceden subjetivamente, en las que algo desconocido emerge imprevistamente de lo familiar. Las tensiones entre lo visto y lo recordado, lo leído y lo fantaseado, lo olvidado y lo inventado definen así la nueva base material para una escritura liberada de las anacrónicas exigencias de verosimilitud. Exigencias que limitan, paradójicamente, la exploración de lo real. Por eso aun cuando estamos advertidos de las múltiples mediaciones y el aparente carácter meta-ficcional de lo descripto, el dispositivo realista de la enunciación puede de pronto ser desbordado ampliamente por la realidad –la verdad– de lo enunciado: la vida de las imágenes parece así autonomizarse, imponerse y borrar el marco que supuestamente las contiene. En este sentido, es que Robbe-Grillet afirma que

pour la première fois, un mode de production s'annonce lui-même comme non naturel ; et ça, c'est une chose qui me paraît extrêmement importante parce que le mythe de la naturalité a servi, comme vous savez, à tout un ordre social, moral, politique, pour s'établir et se prolonger. L'ordre bourgeois, la morale bourgeoise, les valeurs bourgeoises étaient censément naturels, c'est-à-dire inscrits dans l'ordre des choses, donc justes, innocents et définitifs. Et de même pour l'ordre narratif, qui était censé ne pas poser de problèmes quant à l'origine et au bien-fondé de ses structures formelles (...) Aujourd'hui nous sommes décidés à assumer pleinement l'artificialité de notre travail ; il n'y a pas d'ordre naturel, ni moral ni politique ni narratif, il n'existe que des ordres humains créés par l'homme, avec tout ce que cela suppose de provisoire et d'arbitraire. Et nous rions bien quand tel ou tel critique nous reproche encore de ne pas écrire de façon naturelle, comme censément on le faisait avant nous³⁶¹

³⁶¹ "Por primera vez, un modo de producción se anuncia como antinatural, y esto es algo que me parece sumamente importante porque el mito de la naturalidad ha servido, como saben, para establecer y prolongar todo un orden social, moral y político. El orden burgués, la moral burguesa, los valores burgueses eran supuestamente naturales, es decir, inscritos en el orden de las cosas, y por tanto justos, inocentes y definitivos. Y lo mismo ocurre con el orden narrativo, que se suponía que no planteaba problemas en cuanto al origen y la validez de sus estructuras formales (...) Hoy hemos decidido asumir plenamente la artificialidad de nuestro trabajo; no hay ningún orden natural, ni moral ni político ni narrativo, solo hay órdenes humanos creados por el hombre, con todo lo que ello implica de provisional y arbitrario. Y nos reímos cuando algún crítico nos sigue reprochando que no escribimos de forma natural, como supuestamente se hacía antes que nosotros". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., pp133-134.

Si anteriormente el concepto de “realismo mental” retenía –a pesar de la radicalidad y extrañeza formal de sus textos– una correlación material con la naturaleza, esto es, con la verdad subjetiva de la existencia, a partir de ahora Robbe-Grillet parece ir más allá de cualquier analogía o verosimilitud, para comenzar a pensar formas nuevas que buscan deliberadamente, de un modo quizás un poco idealista, inventar lo real. En este punto, cuando Morrisette sostiene que la disciplina topológica podría brindarnos herramientas para pensar los textos insólitos de Robbe-Grillet³⁶², tocamos un punto paradójico del razonamiento, ya que si por un lado pareciera que ya no existen paradigmas realistas para pensar los espacios “imposibles” de sus relatos, por el otro aquellos modelos formales propios de la geometría experimental parecieran explicar demasiado bien las nuevas entidades imaginarias de este, las continuidades y reversibilidades espaciales de sus textos, como si una extraña continuidad entre las bandas de Moebius o las botellas de Klein y sus textos se nos volviera tangible.

Uno podría afirmar que *Dans le labyrinthe* presentifica estas cuestiones desde el momento en el que construye una aparente dialéctica entre el interior y el exterior de la ficción. Un adentro supuestamente realista en el que un hombre sin atributos encerrado en una habitación se relaciona con unos pocos objetos en torno suyo y un afuera que no sería más que el epifenómeno, el simulacro o el despliegue inmanente de dichos objetos materiales³⁶³.

³⁶² B, Morrisette, “Robbe-Grillet n° 1, 2... X” en J, Ricardou; F, Van Rossum-Guyon (eds), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques, op. cit.*, 1972.

³⁶³ Es justamente la situación del escritor objetivista –interiorizado en el “yo” con el que comienza y finaliza el relato– la que es puesta a prueba aquí ante una restricción externa, en tanto el estereotipo del nuevo novelista burdamente realista que se encarga de duplicar el mundo es confrontada por unas condiciones que volverían imposibles o indeseables su práctica, obligado de pronto por su aislamiento a extraer un relato a partir de un número limitado de elementos. Deja oírse aquí algunos de los interrogantes que el propio Robbe-Grillet había analizado a partir de la obra de Bousquet: si bien en este los impedimentos objetivos de su discapacidad física condicionaban su invención, Robbe-Grillet ve allí una imagen cruel propia del creador, es decir alguien para quien “[l]e monde sensible qui l’entoure n’est plus, comme le rêve ou le souvenir, que la matière à laquelle il doit prêter son imagination pour la sauver du néant” [“el mundo sensible que lo rodea ya solo es, como el sueño o el recuerdo, la materia a la cual debe prestar su imaginación para salvarlo de la nada”]. En algún punto la novela se construye a partir de las mismas premisas que ya estaban presentes en “La mannequin”, pero también como una respuesta alternativa a los problemas allí planteados, basada en una modulación en la técnica aprendida de la lectura de Bousquet (y, por qué no, de “El milagro secreto” de Borges): si en el aquel breve relato se establecía un conflicto entre la narración dinámica y el mundo diegético estático, por el cual el objeto inicialmente representado en su inmovilidad era metamorfoseado por el propio trabajo de la descripción, disolviendo su imagen unitaria en la conciencia del lector; aquí la escritura, sobrepasando la coherencia del aparente programa *chosiste*, parece darle vida desde su interior al mundo inerte, extrayendo una verdad material

Sin embargo, la narración relativiza tales esquematismos imaginativos, devaluando unos, enfatizando otros, mostrando la verdad de lo aparentemente representado y a su vez lo abstracto de aquello que funciona como origen o causa de la representación. Es por ello que en el espacio ambiguo de la ficción se da todo un sistema de pasajes (un narrador que mira unas pinturas a su alrededor y les inventa un relato, un soldado deambulando por la ciudad que delira de fiebre y se imagina un médico que cuenta su historia, un cuadro de una taberna de la cual emerge el relato de un soldado que...) que hace que todas estas historias se reenvíen y se comuniquen mutuamente, se fundan y confundan entre sí en el mejor estilo surrealista, intentando cada una ganar preeminencia sobre las demás. Si bien este esfuerzo por distinguir entre referentes externos e internos, entre objetos físicos y mentales, entre humanos e inhumanos, es perfectamente legítimo porque responde a un interrogante que nos acecha y que condiciona el modo en el que nos relacionamos con las imágenes, no deja de ser un intento anacrónico propio de un paradigma vulgarmente empirista, en tanto supone no solo una jerarquía entre diferentes ontologías, sino una valoración estética subsidiaria de tales jerarquías, como si su autoridad fuera directamente proporcional a su aparente verosimilitud. La caracterización de *inhumano* –tal como se deriva de la crítica de Alter³⁶⁴– a todo referente lingüístico, matemático o pictórico que sirva de modelo a la narración, no solo parte del supuesto de las responsabilidades representacionales de la literatura con respecto a una supuesta exterioridad que habría que develar (como si el texto se justificara por el poder cognitivo que establece con el afuera, como si se cometiera una *maldición esteticista* al volver la obra la descripción de una realidad inter/intra/meta-textual, esto es, un mero dialogo entre imágenes, una imagen estética a la potencia que rompe con el medio físico que vincularía al hombre y su entorno), sino que a su vez condena las imágenes en nombre de una idea convencional de “lo humano”, en el que estas serían algo completamente separado, un producto *a posteriori*, no algo esencial que nos constituye, como bien afirma Coccia³⁶⁵. Si, como lectores, no deja de ser cierto que nos embarga de pronto un extraño sentimiento de irrealidad –el pasaje, casi instantáneo, del vértigo al tedio, de la emoción a la sensación de

y sensible de lo que estaba contenido como mera posibilidad. No estamos hablando que la imagen simplemente se anime, sino que algo se sacuda en ellas y en nosotros. A, Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, op. cit., p122; *Pour un nouveau roman*, op. cit., p104.

³⁶⁴ J, Alter, "Perspectives et modèles" en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, op. cit., p44.

³⁶⁵ E, Coccia, *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea, 2011 [2010].

sinsentido— aun así, lo que subyace allí es, paradójicamente tratándose de críticos literarios, un desprecio y un rebajamiento teórico hacia las imágenes por las que *dicen* interesarse. La incapacidad para aceptar la ficción como tal y el deseo de ir hacia la otrora vieja realidad señala la situación de una crítica menos preocupada por la extrañeza de lo estético que por la ciencia o la política que de ellas se deduce, como si las imágenes necesitaran siempre reencontrar una justificación externa para su existencia. Aunque uno bien podría clasificarlas —como hace Lethcoe— en términos estructurales en tres niveles (el “yo” encerrado en la habitación, la historia del soldado que aparece retratado en una pintura y la descripción del cuadro del café) según el grado de realidad objetiva o la concreción material de cada una³⁶⁶, tal sistema clasificatorio elemental se vuelve irrelevante cuando uno comienza a pensarlas, no a partir de la capacidad analítica de contener, explicar o verosimilizar a las demás, sino según otros criterios asociados a la *fuerza* de su aparición.

La tensión entre escritura y experiencia, o la idea filistea de que cuanto más construido resulte un texto menos impacto tendrá en su lectura, es una mitología que tiende a invisibilizar el trabajo específico de la literatura. No obstante, hay un momento de verdad en los teóricos de los mundos ficcionales cuando afirman que el estructuralismo ofrece “una imagen falaz de la lectura en la que el receptor de una obra leería el texto ‘puro’ (el juego de los significantes), dedicándose esencialmente a establecer relaciones semánticas abstractas entre conceptos y códigos diversos”³⁶⁷. En algún sentido, la novela de Robbe-Grillet problematiza ambas posiciones, pero lo hace de un modo perverso: juega con los presupuestos de lectura convencionales, ofreciendo un universo referencial que el lector asume y que le va siendo retirado a medida que la narración avanza, envolviéndolo en una experiencia más visual y musical que narrativa o afectiva. Uno podría decir de hecho que los medios realistas a través de los cuales es presentada la figura del soldado nos conducen a mimetizarnos con su drama, a ver en su desorientación, su cansancio, sus heridas, su fiebre, una intensa *sensación de vida* desarrollándose a pesar de (o quizás por) los obstáculos a los que se enfrenta. El hecho de que inclusive —para risa del propio Robbe-Grillet— el escritor Bondarev mencione la novela

³⁶⁶ J. Lethcoe, "The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth", *The French Review*, Vol.38, N°4, 1965, p500.

³⁶⁷ M. Vilar, " Introducción a la teoría de los mundos posibles", *Luthor*, N°9, Vol.2, 2012, p27

como un gran ejemplo de «realismo socialista», como un documento que representa de manera fidedigna los dramas existenciales de la guerra, los padecimientos de los soldados, la sensación de amenaza constante y el clima opresivo en las ciudades, señala paradójicamente la vivida ilusión de realidad que de ella se desprende³⁶⁸. No obstante, allí donde leíamos en primer lugar una vida en toda su fragilidad –y por frágil la experimentábamos verdadera– luchando contra un mundo que le ofrece resistencia, para llevar a cabo la más humana de las promesas, de pronto todo parece conspirar, lenta pero progresivamente, para que la realidad exterior de la ciudad pierda consistencia. Es lo que uno experimenta a medida que la novela avanza: el espacio se homogeneiza, el tiempo se descronologiza y la acción se volatiliza; en suma: el realismo se devalúa, deviniendo “mala pintura”.

Mais c'est un jour sans éclat, qui rend toutes choses plates et ternes. Au lieu des perspectives spectaculaires auxquelles ces enfilades de maisons devraient donner naissance, il n'y a qu'un entrecroisement de lignes sans signification, la neige qui continue de tomber ôtant au paysage tout son relief, comme si cette vue brouillée était seulement mal peinte, en faux-semblant, contre un mur nu³⁶⁹.

El hecho de que se resalte, al comienzo mismo de la novela, el carácter de falsa apariencia de lo que se presenta de forma realista da un indicio de este carácter problemático y flotante de las imágenes. La intersección entre pintura y acción, el quiasmo entre la inmovilización pictórica de lo que aparenta ser real y la animación de lo que se presenta como la representación de signos estáticos, tiende a disolver los puntos de referencia clásicos. Es por ello que, en primer lugar, al intuir de pronto el carácter mediado de la vida que seguíamos con interés, *la presencia imaginariamente carnal* del soldado inicia un proceso de abstracción por el cual su vida termina por reducirse a una serie de movimientos mecánicos y esquemáticos, realizados casi por inercia, como si el personaje terminara por convertirse

³⁶⁸ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p350.

³⁶⁹ "Pero es un día sin luminosidad que vuelve todas las cosas chatas y opacas. En lugar de las perspectivas espectaculares a las cuales esas líneas de casas debían dar nacimiento, no había más que un entrecruzamiento de líneas sin ninguna significación; la nieve que seguía cayendo, quitaba al paisaje todo relieve, como si esa vista borrosa fuera solamente una mala pintura, una falsa apariencia, contra una pared desnuda". A, Robbe-Grillet, *En el laberinto*, Buenos Aires, Losada, 1962, p12; *Dans le labyrinthe*, Paris: Minuit, 1959, p15.

en una función actancial o una marioneta en la que toda contingencia y sensación de posibilidad fuera interrumpida en nombre de una alegoría vacía. No por nada Allemand sostiene que puede verse en el soldado a una suerte de Sísifo moderno, perdido menos por las condiciones objetivas de la diégesis, que por las restricciones que el carácter laberintico del propio espacio novelesco le impone: un mundo empastado y circular, sin progresión ni escapatoria³⁷⁰. A medida que la materialidad de la escritura comienza a imponerse la aventura retrocede, vaciándose de todo misterio, por lo que nuestra atención se dirige menos al proyecto vital del soldado que a los medios retóricos que la hacen posible. Como si ante el proceso de desmaterialización de la ficción uno de pronto tomara distancia –o mejor: altura– y viera el movimiento subcutáneo de las estructuras, las formas, las masas de texto moviéndose, bifurcándose, plegándose, mimetizándose, chocándose entre sí. De allí también que la misión que imaginábamos al comienzo llena de *pathos* de un soldado prometiéndole a su amigo moribundo llevarle a sus familiares una caja cargada de afecto y simbolismo, parece deshilvanarse a medida que avanzamos: los soldados casi no se conocían entre sí, uno de ellos tiene que entregar, en un lugar y horario poco preciso, a alguien que ni siquiera es un familiar, una caja de la que ni siquiera conoce el contenido. En este sentido la figura de la famosa caja podría ser una cifra entera de la novela: la épica bélica en torno al honor y la valentía del comienzo deviene progresivamente un absurdo e irrealizable trámite kafkiano con resonancias vagamente religiosas³⁷¹; sin embargo, desde el momento en el que se nos narra, irónicamente, mediante una suerte de flashback, que el soldado luego de acompañar al herido, arroja la caja en una cloaca, como esta es tragada por el vacío y aun así lo vemos acto seguido en un cuartel nuevamente con la caja en mano, o que sobre el final, tras su muerte se nos revela el contenido de esta, la serie de objetos banales de los que no se puede extraer ninguna interpretación relevante, ningún sentido global que las justifique, el eje de la narración se desplaza violentamente del suspenso que la animaba, como si de pronto ya no quedara otra razón de peso para continuar leyendo. El relato entendido como una idea de destino, una noción teleológica del sentido que parece atribuirle al mundo una determinada dirección, un modo de narrar en torno a un proyecto existencial que organiza y postula por tanto un guión secreto para la vida, parece de pronto disolverse en la *percepción sensible del*

³⁷⁰ R, Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p85

³⁷¹ O, Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris: Gallimard, 1964, p227.

instante, desplegando en nosotros otras formas de mirar, escuchar, tocar, habitar el espacio más allá del ordenamiento causal del relato. Es por ello que la narración nos envuelve, nos inmoviliza, nos arrastra, cuando menos lo esperamos, en una experiencia incierta que ocurre, no a pesar de la artificialidad creciente, sino como resultado directo de ella, producto de la saturación que la narración le imprime a esa aparente ausencia de dirección. Pero allí donde la crítica no ve sino una mera combinatoria estructural-topológica, nosotros no dejamos de apreciar los relampagueos de emoción que habitan no obstante en aquella. Algo de ello se deja ya leer en el programático comienzo de la novela:

Ce récit est une fiction, non un témoignage. Il décrit une réalité qui n'est pas forcément celle dont le lecteur a fait lui-même l'expérience : ainsi les fantassins de l'armée française ne portent-ils pas leur numéro matricule sur le col de la capote. De même, l'Histoire récente d'Europe occidentale n'a-t-elle pas enregistré de bataille importante à Reichenfels, ou dans les environs. Il s'agit pourtant ici d'une réalité strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique. Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre mort³⁷²

Si el testimonio es el *telos* inconfeso de todo relato realista, en tanto busca establecer una continuidad entre el adentro y el afuera del relato, verosimilizando lo narrado a tal punto que este sea tomado por la realidad misma, Robbe-Grillet afirma por el contrario el carácter ficcional e irreductible de su novela: todos los detalles concretos mencionados no son más que invenciones de las que no hay que extraer ningún significado, interpretación o alegoría. Allí donde la noción de testimonio retiene en sí algo de la expresión oral, la presencia de la

³⁷² “Este relato es una ficción, no un testimonio, Describe una realidad que no es precisamente aquella que el lector conozca por propia experiencia: por lo tanto los soldados de infantería del ejército francés no llevan su número de matrícula en el cuello del capote. Del mismo modo que -la Historia reciente de Europa Occidental no ha registrado ninguna batalla importante en Reichenfels, o en sus alrededores. Se trata, por lo tanto, de una realidad estrictamente material, es decir, que no pretende tener ningún valor alegórico. El lector deberá ver las cosas, gestos, palabras, acontecimientos, que se le presentan sin tratar de darles mayor o menor significación que la que tienen por su propia vida o su propia muerte”. A. Robbe-Grillet, *En el laberinto*, op. cit., p7; *Dans le labyrinthe*, op. cit., p7.

voz como rasgo de la veracidad del relato, huella que nos reenvía a una subjetividad que justifica, con su propia existencia, la ligazón entre el signo y el referente; la escritura, difiriendo la voz de la conciencia de la cual se origina, se afirma por el contrario en su carácter mediado, móvil y artificial: todo lo que vamos a leer no tiene más realidad que un conjunto de palabras, de trazos arbitrarios que se señalan a sí mismos desde y hacia varias direcciones. Es por ello que el “yo” que toma brevemente la palabra en el inicio y el final de la novela es una nota disonante al interior de la ficción, ya que parece volver a fijar en una consciencia la fluidez del puro devenir de las imágenes. Si atribuimos –tal como ha hecho la mayoría de la crítica– que toda la aventura del soldado no es más que el resultado del relato de un hombre encerrado en su habitación, esto permite verosimilizar las múltiples metamorfosis, contradicciones y oscilaciones del mundo narrado, devolviendo, paradójicamente, a la novela a una cierta estabilidad realista que permite reclasificar las imágenes según su ubicación dentro de la habitación. El tópico de la *celda generadora* –a la que adhieren tanto apologistas estructurales como censores sociológicos, ya sea porque les permite, para bien o para mal, para elogiarlo por vanguardista o criticarlo por decadente, hacer de la ficción el juego específico de procedimientos generativos que no reenvían a otra realidad más tangible que a la del propio texto³⁷³– se vuelve así una forma de explicación estructural, narratológica y genéticamente válida de las imágenes, pero no siempre apropiada para dar cuenta de la experiencia efectiva de la lectura. Es lo que ocurre desde el momento en el que se busca, mediante la unificación de un punto de vista que organiza y administra el material al interior de la ficción, reducir la potencia de lo enunciado a un pseudo-naturalismo de la enunciación: el realismo se recupera, a pesar de las mediaciones y los discursos teóricos de avanzada, en otro nivel, anterior, que normaliza toda imagen ligeramente extrañada³⁷⁴. Bajo dicha hipótesis el texto no parece hablar de otra cosa que de los procesos de su propio auto-

³⁷³ La contraposición entre estos dos tipos de lectura se ve bien reflejado en los coloquios de Cerisy. Aunque en general prima el ánimo estructuralista (con la presencia magnética de Ricardou en el centro, acompañado por ya una temprana descendencia de sus teorías en Van Rossum-Guyon, Caminade y Prigogine), las ponencias sociologizantes de Alter, Saint-Jacques, Leenhardt y Jean son síntoma por un lado de la persistencia de paradigmas teóricos inadecuados para pensar las innovaciones formales del *nouveau roman*, pero por otro lado este ligero anacronismo es el que les permite arruinar parcialmente el regodeo teóricos de los otros y señalar inquietudes no obstante verdades que acontecen en la lectura.

³⁷⁴ “The soldier attains his own point of view, but it is granted him by a narrator who is constantly in the process of forming his hero. Robbe-Grillet’s narrator puts himself in the midst of the situation being described” [“El soldado alcanza su propio punto de vista, pero se lo otorga un narrador que está en constante proceso de formación de su héroe. El narrador de Robbe-Grillet se sitúa en medio de la situación descrita”]. G. Szanto, *Narrative consciousness*, Texas: University of Texas Press, 2012 [1972], p136.

engendramiento, haciendo caso omiso de los afectos que no obstante se despliegan luego a partir de tales generadores. Sin embargo, el tópico de la habitación secreta a la vez como cárcel y espacio creativo juega deliberadamente con el equívoco: parece atribuir todo lo narrado a un individuo, aunque su realidad también esté en tela de juicio, ya que es la propia novela la que nos enseña –por su propia topología extraña hecha de puertas, ventanas, pasillos y cuadros que permiten todo tipo de pasajes, transiciones, reversibilidades entre el adentro y el afuera– que nada debe ser tomado como causa o explicación de otra cosa. Inclusive se podría decir junto con Bachelard que el exceso de lo que aparece representado parecer invertir las relaciones de contenido a continente³⁷⁵: la fuerza de las imágenes por fuera de la habitación desrealizan su pretendido origen, volviéndolo irrelevante, una mera excusa o coartada enunciativa preparada para poner en marcha la narración y ser abandonadas tras ella. Aun así, la existencia de la celda generadora, aunque devaluada por las percepciones, gestos y acciones de la novela, no hace sino ensombrear la lectura, recordándonos a cada momento que no es la realidad efectiva la que nos está siendo presentada, sino una representación artificiosa. Por eso uno podría decir que la narración pone en primer lugar a distancia al lector desde el momento que le presenta una realidad de segundo grado y sin espesor, una experiencia por lo tanto en la cual no puede hallarse, que no le habla de una realidad común y compartida. Sin embargo, allí comienza la posibilidad misma de una experiencia verdadera: no el reconocimiento de un referente extratextual localizable o una situación que lo devuelva a su identidad, sino el intento de tocar al lector, a través de los medios abstractos del lenguaje, más allá de su inteligencia, en un nivel más elemental y físico.

En este sentido, un sueño febril al interior del relato problematiza tal caída en la abstracción: en el medio de una trinchera el soldado quita el detonador a una granada, pero cuando se propone arrojarla su brazo queda inmovilizado de modo incomprensible, haciéndose consciente, a medida que pasa el tiempo y no consigue liberarse, que el momento de la explosión se acerca. El despertar turbado coincide con la posible inminencia de la muerte³⁷⁶. La novela retiene así, por su propia construcción antirrealista, la lógica de aquellas pesadillas

³⁷⁵ G, Bachelard, *La poética del espacio*, México DF: Fondo de cultura económica, [1957], p195

³⁷⁶ A, Robbe-Grillet, *Dans le labyrinth*, op. cit., p119.

frustrantes en las que todos nuestros movimientos se vuelven rígidos, en los que, por ejemplo, un puñetazo, un trote o una caída parecen desacelerarse a pesar de nuestros esfuerzos, como si de pronto el mundo exterior perdiera gravedad u ofreciera una resistencia inusitada, generando una inquietante sensación de impotencia, volviendo extrañamente tangible nuestra propia dimensión corporal. Robbe-Grillet, reacio *a priori* a la expresión, a la comunicación de sentimientos, deviene de pronto novelista expresionista: el relato se vuelve imitación, no de una cosa particular, sino de un afecto, estado o sensación (esto es: algo no inmediatamente objetual), que desborda al individuo en una pura emoción impersonal, en la que de pronto todas nuestras difusas imposibilidades, inquietudes y miedos nocturnos parecen cobrar forma sensible a través de una descarga repentina de energía que sobresalta en la lectura³⁷⁷. El sueño se vuelve por lo tanto aquí no una explicación estructural o desciframiento alegórico, sino la explicitación del trance de un tipo de experiencia específica. De allí que de pronto se nos vuelva evidente algo que antes solo intuíamos imprecisamente: no la asociación banal entre vida y sueño tal como la tradición la codificó, sino la descripción indirecta pero palpable sobre el funcionamiento del sueño: no la mera yuxtaposición caótica daliniana, sino una serie sutiles de transiciones, transformaciones, condensaciones que despiertan en nosotros estímulos heterogéneos que se vuelve más verdaderos cuando más anestesiada o insensible se vuelve la lógica de la vigilia. Es la razón por la cual ningún mundo externo de referencia termina por erigirse como el verdadero o el único capaz de contrastar la felicidad o el terror efímero allí experimentado: es, quizá, la felicidad y el terror mismo. Sin embargo, apenas tal momento de verdad comienza a debilitarse, apenas el principio de realidad se restituye en nosotros, la incomodidad se impone: la intensidad experimentada parece volverse inversamente proporcional a su utilidad. ¿Qué sabemos, del mundo o de nosotros mismos, de la guerra o nuestra neurosis, después de ser afectados por la verdad del procedimiento, después de la “epifanía” en la que creímos vislumbrar algo en grado sumo verdadero?

³⁷⁷ Es sorprendente en algún punto la similitud, no anecdótica, pero sí fenomenológica, de *Dans le labyrinth* y el film *Démanty Noci* de Němec. La forma poliédrica -jugando con el título del film- de la narración, el carácter plano (la ausencia de explicaciones o motivaciones psicológicas que guían la acción), perspectivista (la estructura repetitiva, virtual, alucinatoria del punto de vista) y sensible de las imágenes (el encuadre cerrado y el movimiento de cámara nervioso que capta la microfísica de los movimientos corporales), la envuelven en un tono extraño y onírico afín a Robbe-Grillet. El hecho de que *L'homme qui ment* comience con un soldado escapando erráticamente por un bosque de la balacera del enemigo de una forma muy similar al film de Němec enfatiza el “azar objetivo” de la comparación. J. Němec, *Démanty Noci*, Largometraje, Checoslovaquia: Československý Filmexport, 1964.

La verdad del aparecer estético se nos revela así en toda su contradictoria fragilidad. Por eso Adorno menciona varias veces los fuegos artificiales como prototipos de la obra de arte: su aparición feliz interrumpe la lógica de la empiria, pero luego su rápida desaparición nos impide descifrar algún indicio de significado³⁷⁸. No obstante, esa experiencia aconceptual, que en la música y la pintura experimentamos gozosamente, en la novela y el cine se troca rápidamente en incomodidad culposa: la necesidad espiritual de significado empaña retroactivamente aquel momento sensible, descartándolo como vano. De este modo, si el sueño, equiparado aquí al arte mismo, nos revela hipotéticamente cómo debería ser la vida (¿no decía Nietzsche ya esto mismo cuando afirmaba: “¿cómo un hombre que ha tenido tales experiencias y contraído tales hábitos en sus sueños no va a terminar encontrando que la palabra «felicidad» tiene un color y un significado distintos, incluso para su día despierto!, ¿cómo no va a aspirar a la felicidad - de modo distinto?”³⁷⁹), esto se nos dificulta cuando intentamos trasladar el razonamiento a Robbe-Grillet: ¿qué podemos colegir de aquí cuando precisamente la experiencia no es la de la ligereza del volar –que Nietzsche eleva a status utópico–, sino la de la pesadez, la coacción y la muerte? Difícil no recordar aquella pesadilla que el propio Robbe-Grillet narra angustiosamente en *Les derniers jours de Corinthe*: comienza como una descripción de la perfección geométrica de una tela de araña, el modo en el que las líneas se entrelazan en todas direcciones, en el que los polígonos concéntricos se van achicando hasta dar con la araña-artista; de alguna manera esto le recuerda su propio trabajo, su propia edificación de estructuras, su intento de liberarse de estas a pesar de que su intento no haga sino aferrarlo más, al punto que “[d]ans l'immobilité définitive de mon corps, de mon visage qui ne peut même plus clore les paupières, je vois l'énorme araignée noire – moi– qui s'approche de moi pour me dévorer. Je pousse un hurlement muet de terreur. Je me réveille”³⁸⁰. La retórica geométrica del laberinto se vuelve así menos un elogio de la supuesta topología de la novela que el modo paradójico de encubrir el monstruo bajo una apariencia científica. El grito de terror revela la belleza que la lógica del funcionamiento estructural debe callar.

³⁷⁸ TW, Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p113.

³⁷⁹ F, Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, op. cit., p94.

³⁸⁰ “En la inmovilidad definitiva de mi cuerpo, de mi rostro que ni siquiera puede cerrar los párpados, veo a la enorme araña negra -yo- acercándose a mí para devorarme. Dejé escapar un grito silencioso de terror. Me despierto”. A, Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, París, Minuit, 1994, pp206-208.

Geometría o fuerza

Si, como sostiene Morrisette, el análisis freudiano del sueño tiene una finalidad bien precisa, esto es, el descubrimiento de una verdad referencial oculta detrás de las asociaciones del relato, a los fines de “interpretarlo” para hallar una “cura”, en Robbe-Grillet (o el arte en general), por el contrario, la imagen-sueño no busca ser retraducida a ningún concepto claro; no es metafórica, sino metonímica: no encubre nada, sino que se desplaza, contagia, muta. No hay que interpretarla, sino experimentarla³⁸¹. Ahora bien, cuando el propio Morrisette afirma que “as the reader remains, albeit consciously, at the level of the dream, as he allow the optical and verbal phantoms of pleasure and desire to flow over him (...) the only meaning he seeks must be those understandable in terms of formal structure and imaginary diegesis”³⁸² toca, involuntariamente, algo esencial sobre los modos en el que los textos de Robbe-Grillet fueron pensados durante mucho tiempo. La lectura reflexiva, que vuelve sobre sí para comprender los procesos de funcionamiento del propio texto, que pone el placer sensible entre paréntesis para enfatizar la gratificación intelectual en torno al develamiento y el juego permutativo de las estructuras, que se mueve en un nivel puramente horizontal, termina por omitir, desentenderse o volverse ciega ante la dimensión estúpida, voluptuosa, epifánica y vertical presente a cada paso en los textos³⁸³. Sin embargo, era ya el propio Robbe-Grillet el que, luego de describir con precisión el complejo sistema serial cuasi-schonbergiano con el que había construido *L'Eden et après*, sostenía que “l'identification précise de ce squelette par le spectateur est inutile : c'est à sa sensibilité que le film s'adresse, tout comme la musique

³⁸¹ B, Morrisette, *Intertextual assemblage in Robbe-Grillet from topology to the golden triangle*, Fredericton: York Press, 1979, pp75-77.

³⁸² “Como el lector permanece, aunque conscientemente, en el nivel del sueño, al dejar que los fantasmas ópticos y verbales del placer y el deseo fluyan sobre él (...) el único significado que busca debe ser el comprensible en términos de estructura formal y diégesis imaginaria”. B, Morrisette, *Intertextual assemblage in Robbe-Grillet from topology to the golden triangle*, op. cit., p77.

³⁸³ Esto se vuelve explícito cuando Stoltzfus afirma, por ejemplo, que “[n]on-recuperative’ readers, as opposed to their ‘innocent’ cousins, will stress the text’s arbitrary, autonomous, self-contained, self-reflexive, and self-regulating characteristics. For them, Robbe-Grillet’s labyrinth will refer to no reality outside itself, provide no symbolic allusions, and contain no metaphysical connotations” [los lectores ‘no recuperativos’, a diferencia de sus primos ‘inocentes’, enfatizarán las características arbitrarias, autónomas, autosuficientes, autorreflexivas y autorreguladoras del texto. Para ellos, el laberinto de Robbe-Grillet no se referirá a ninguna realidad fuera de sí mismo, no proporcionará alusiones simbólicas y no contendrá connotaciones metafísicas”. B, Stoltzfus, “Robbe-Grillet’s Labyrinths: Structure and Meaning, *Contemporary Literature*”, Vol.22, N° 3, 1981, p300.

de Bach à un auditeur qui n'a nul besoin de connaître les subtilités du système tonal”³⁸⁴. Si bien la vivencia fenomenológica de un espectador de cine es distinta a la de un lector de novelas, en tanto la sucesión de imágenes de aquel parece obturar o dificultar la reflexión (en un modo opuesto a la posibilidad de avanzar lentamente, detenerse y revisitar fragmentos tal como que acontece en la lectura silenciosa)³⁸⁵, hay en aquella afirmación una crítica a la absolutización del momento descriptivo-reflexivo de la experiencia de la obra. En este sentido, cuando Ricardou elogia, con ánimo terrorista –en contra de aquellas posiciones críticas del *nouveau roman* desde un paradigma clásico– que el desciframiento de los textos de Robbe-Grillet no lleva a ningún lugar en particular, sino que lejos de conducirnos hacia la vida, nos reenvía de nuevo hacia el interior del texto –afirmando así su circularidad autorreferencial y cortando de raíz toda lectura extratextual– describe con bastante precisión –aunque invierta de forma terrorista el signo de la connotación– el malestar que se apodera del lector³⁸⁶. Pero tal malestar no solo no sería indisociable de la experiencia estética, sino que acentuaría la lógica propia de la narrativa de vanguardia o de un tipo de lectura de esta. En este sentido, si el estructuralismo pudo asimilarse, en líneas generales, a una *cárcel del lenguaje* –tal como afirma Jameson– es porque no hizo sino hipostasiar la forma en un nuevo tipo de contenido, interpretando invariablemente los acontecimientos de cada texto como una alegoría de su propia creación, reduciendo el texto a pura autorreferencialidad sin vida³⁸⁷. De allí que uno podría sostener a partir de esto que el funcionamiento del sueño es solidario con el motivo omnipresente del laberinto que organiza el relato: el soldado es atrapado en un espacio lleno de recodos, impasses, *culs de sac*, espejismos, caminos circulares, que no parecieran ofrecer ninguna salida³⁸⁸. El texto parece cerrarse herméticamente sobre sí mismo y el lector, lejos de ser impulsado a recorrerlo gozosamente, lo invade de pronto el

³⁸⁴ "La identificación precisa de este esqueleto por parte del espectador es inútil: es a su sensibilidad a la que se dirige la película, al igual que la música de Bach se dirige a un oyente que no tiene necesidad de conocer las sutilezas del sistema tonal". A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p105.

³⁸⁵ La domesticidad de la reproducibilidad de las películas relativiza, al menos parcialmente, aquella afirmación. Sobre la relación de cine y pensamiento ver G. Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, Buenos Aires, Paidós, 2012 [1985], pp209-250.

³⁸⁶ "La fiction se dispose comme une métaphore de l'activité qui la constitue : l'écriture, la lecture. La lecture qui touche au-dedans, à la parole ; l'écriture qui touche au dehors, au silence. Et l'ensemble, la mort" ["La ficción se dispone como metáfora de la actividad que la constituye: la escritura, la lectura. La lectura, que toca el interior, la palabra; la escritura, que toca el exterior, el silencio. Y el conjunto, la muerte"]. J. Ricardou, "Nouveaux problèmes du roman", op. cit., p178.

³⁸⁷ F. Jameson, *La cárcel del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1980 [1972], pp200-201.

³⁸⁸ B. Morrisette, *The novels of Robbe-Grillet*, op. cit., pp175-176

sentimiento de que la obra le impone una serie de restricciones a sus movimientos, ofreciéndole pistas que terminan desembocando en la nada. Sin embargo, frente a tales lecturas que ubican al lector como mero receptor del juego del autor, un recorrido guiado a través de un complejo mecanismo sin vida, Robbe-Grillet no deja de afirmar que la obra moderna tiene relaciones más tortuosas con la expresión y la representación que lo que pretende, por ejemplo, el textualismo extremo de Ricardou. Si bien todo el tiempo la obra se designa a sí misma,

ce qui porte le lecteur de page en page, ou le spectateur d'une minute à l'autre, c'est pour une grande contradiction, ce jeu (...), ces tensions, qui existent sans cesse entre une structure sans référent et de constante référence à une expression et à une représentation possibles, mobiles certes, vacillantes, se retournant à chaque détour comme des gants, mais renaissant aussi toujours de leur débris disjoint...³⁸⁹

Es por ello que podríamos sostener, siguiendo a Jost, que dos fuerzas antagónicas se dan cita en Robbe-Grillet: una centrípeta que tiende a estrechar todos los elementos de la ficción, cerrando todos los caminos que conducen a la lectura referencial y otra centrifuga, en el que el intento de la narración pareciera ser disponer de los medios para encontrar una salida³⁹⁰. Esto se vuelve particularmente evidente, no precisamente en la historia del soldado o el narrador en la celda generadora, sino allí donde menos realidad parecíamos percibir: en el cuadro al interior de la habitación. Si la lógica de la *mise en abyme*, tal como aparece en las primeras novelas de Robbe-Grillet, cumple, vía la miniaturización metafórica, una función estructural y hermenéutica, iluminando el marco general que la contiene y señalando una dirección para la lectura; la descripción de “La défaite de Reichenfeld”, el cuadro en la pieza del médico lisiado, permanece extrañamente irreductible, sumergiéndonos en una serie de

³⁸⁹ "Lo que lleva al lector de una página a otra, o al espectador de un minuto a otro, es por una gran contradicción, este juego (...), estas tensiones, que existen incesantemente entre una estructura sin referencia y una referencia constante a una expresión y una representación posibles, ciertamente móviles, vacilantes, volviéndose a cada paso como guantes, pero también renaciendo siempre de sus desechos desarticulados". A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p419.

³⁹⁰ F. Jost, "From the 'New Novel' to the 'New Novelist'" en *Three decades of the French new novel*, op. cit., p49-51.

incógnitas sobre su sentido inmanente y las razones misteriosas de su inclusión. La crítica especializada ha leído, en esta línea, dicha representación unívocamente como otro de los tantos elementos generadores de la narración, volviéndolo la base material de la escritura, en el que todo un sistema de transiciones e invaginaciones hacen pasar el relato desde el carácter plano e inerte del cuadro a la tridimensionalidad de la vida exterior fuera del café: la historia del soldado y el niño no serían sino el despliegue de lo que ya estaba presente en la imagen³⁹¹. Sin embargo, el carácter ecfrástico de la descripción no ha sido lo suficientemente atendido, como si el cuadro no dijera nada en sí mismo, como si los códigos representativos, los encadenamientos internos y los detalles expresivos fueran absolutamente indiferentes³⁹². En algún sentido, aun cuando los límites del cuadro sean difusos y este se derrame hacia el exterior, este puede leerse como la precisa inversión (en estilo, tono y acción) del relato del soldado que supuestamente inspira: un grabado en blanco y negro del siglo XIX, un clásico retablo de costumbres sobre un cabaret, con tipos humanos bien diferenciados y en el que distintas acciones transcurren en forma simultánea (casi que uno podría adivinar allí un universo ficcional estático, coherente y rebosante de aventuras bastante a fin a los modos en el que propio Robbe-Grillet ha leído *La Comédie humaine* balzaciana). No obstante, tal cuadro realista es puesto deliberadamente en discusión desde el momento en el que el narrador se apropia de dicha representación convencional para intentar extraerle, a través del movimiento sinuoso de la propia escritura un misterio que aquel superficialmente no pareciera tener. Es por ello que la técnica utilizada recuerda de pronto el procedimiento que luego Ruiz explotaría en *L'hypothèse du tableau volé*³⁹³: sin abandonar el estatuto representativo, icónico e inmóvil del cuadro, la visión parece penetrar en él, recorriéndolo en todas direcciones, metiéndose entre los personajes, haciendo zooms en gestos, en detalles inaprensibles para una mirada panorámica, oficiando como un detective o un historiador del arte que buscara restituir el relato perdido, las motivaciones psicológicas, las referencias

³⁹¹ "[L]a gravure de la *Défaite de Reichenfels* de *Dans le labyrinthe* non seulement dédouble littéralement une scène principale du roman, mais s'anime pour se fondre avec le texte qui l'encadre" ["E]l grabado *La derrota de Reichenfels* de *Dans le labyrinthe* no solo duplica literalmente una escena principal de la novela, sino que cobra vida para fundirse con el texto que la enmarca"]. B. Morrisette "Un Héritage d'André Gide : La Duplication Intérieure", *Comparative Literature Studies*, Vol.8, N°2, 1971, p136.

³⁹² Es sintomático que inclusive en el excelente libro de Arbex, en el que se detallan las relaciones de Robbe-Grillet con la pintura, "La défaite de Reichenfeld" no sea lo suficientemente atendido, como si escapara de los sistemas de referencias moderno-vanguardistas que caracterizan sus obras posteriores. M. Arbex, *Alain Robbe-Grillet e pintura. Jogos especulares*, Belo Horizonte: Ufmg, 2013.

³⁹³ R, Ruiz, *L'hypothèse du tableau volé*, Largometraje, Francia, Institut National de l'Audiovisuel, 1979.

intertextuales entre las distintas partes de la imagen, al punto que uno comienza a sospechar que un tema paralelo o secreto comienza a desencadenarse a medida que leemos. Todo el encanto de la escena reside precisamente ahí: una descripción que parece empujar a cada momento al lector a producir una interpretación alegórica y un cuadro que sin embargo se le resiste, como si “toute tentative de compréhension se bute contre des présences impénétrables”³⁹⁴, en el que cada gesto pictórico fuera, en última instancia, intraducible. De allí su ambigüedad emocionante y tramposa.

Si uno intenta, por lo tanto, mantenerse en un plano literal, un conflicto topológico-ideológico parece animar progresivamente el cuadro: la ubicación espacial de los distintos grupos, los amontonamientos, los vacíos, los pasillos improvisados y los desplazamientos dificultosos de los personajes cifran un duelo tácito que corroe su aparente tema festivo. Las indicaciones topográficas del narrador sugieren así acciones ocurridas o por ocurrir que problematizan el estatuto de la imagen: la mirada que panea sobre el plano general se une o solapa de pronto a una mirada particular de un personaje (tal como ocurre en “Le remplaçant”), produciendo una vivida ilusión de movimiento, pero también de tensión, como si se dibujaran líneas a lo largo del cuadro, como si un desorden fijo se apoderara de sus objetos. Si a eso le sumamos que la utilización irónica de términos como “extreme droite” o “extreme gauche” para referir las posiciones, la descripción pareciera suscitar en el lector una extraña asociación. Repentinamente una serie de asambleas, complots, marchas y contramarchas comienzan a establecerse en el interior del cuadro: de pronto los grupos parecen moverse en distintas direcciones, queriendo conquistar posiciones, avanzar por estrechos pasillos, alcanzar la puerta, salir del café, ganar la calle. El hecho de que los burgueses estén un poco más separados entre sí, generándose varios intervalos espaciales entre ellos, como si dijéramos que se ubican con mayor comodidad y que los obreros están, por el contrario, apiñados en un rincón del cuadro no hace sino reforzar la idea. Toda una política conspirativa, oculta y expuesta a la vez, parece extraerse del cuadro. El hecho de que Robbe-Grillet sea renuente en sus ensayos a afirmar un punto de vista ideológico o narrar un conflicto inmediatamente

³⁹⁴ "Cualquier intento de comprensión se topa con presencias impenetrables". N. Soelberg, "Fiction et Narration Lecture narratologique d'Alain Robbe-Grillet: *Dans le Labyrinthe*", *Revue Romane*, N°2, 1987.

político, señalando por el contrario que el verdadero compromiso del artista está en los problemas formales, nos hace sospechar, por el interés omnipresente que no obstante le da a la política (la preocupación -por caso- sobre la libertad y el hombre nuevo son signo de ello), que si esta aparece tiene que hacerlo de una forma desplazada, atenuada y, por qué no, maliciosamente irónica. Los términos elegidos, por lo que tienen de ambiguos, no hacen sino enviarnos en dicha dirección. Sin embargo, nada sabemos, en principio, qué es lo que motiva el movimiento dentro del cuadro, lo que hace de este una multitudinaria danza inmóvil. La oposición flagrante entre el título bélico, solemne del cuadro y el jolgorio despreocupado del cabaret podría aportar una clave. La presencia de los grupos y sus correspondientes intereses pueden revelarse paradójicamente a causa de los individuos cuya existencia aislada pueblan el cuadro, ya que la singularidad de estos se define, menos por sustraerse a las tendencias que se dan en su interior, que por parecer siempre a punto de adoptar algunos de sus tópicos subyacentes: mirar los afiches, sentarse en las mesas o ir hacia los percheros. De pronto imaginamos el desarrollo de una secuencia hipotética. Una muchedumbre mira en la pared de la derecha unos afiches que anuncian la pronta evacuación de la ciudad por las tropas. Al entrar en conocimiento de esto el silencio parece apoderarse de la sala. El silencio del cuadro, de la escena al interior del cuadro, señala un momento de tensión. Una pregunta tácita se plantea entre ellos: ¿irse o quedarse? Discusiones acaloradas al interior de los grupos parecen cobrar vida: puños se alzan amenazadores, bocas que profieren con violencia palabras sagradas, cabezas que aprueban con gestos solemnes, acusaciones sobre espionaje, doble agentes que destruyen la moral y que habría que fusilar, discusiones sobre lo realmente ocurrido en el campo de batalla, “tacticiens de cabaret qui refont l’Histoire à leur guise, critiquant les ministres, corrigeant les actes des généraux, créant des épisodes imaginaires qui auraient permis, entre autres, de gagner la bataille de Reichenfels”, etc³⁹⁵. Es por ello que el instante captado pareciera ser menos una inmovilización propia del medio pictórico que la inmovilidad particular de la situación, momento en el que la extrema tensión sucede al movimiento y la certeza inesperada de que ya no subsiste más “que la démesure, et

³⁹⁵ "Tácticos de cabaret, los que rehacen la Historia a su modo, criticando a los ministros, corrigiendo los actos de los generales, creando episodios imaginarios que hubieran permitido, entre otras cosas, ganar la batalla de Reichenfels". A, Robbe-Grillet, *En el laberinto*, op. cit., p132; *Dans le labyrinthe*, op. cit., p217.

l'étrangeté, et la mort"³⁹⁶. Quizás por eso, luego de tomar consciencia de la situación y comprobar que los soldados inexpresivos en el centro del cuadro no tienen ya nada qué hacer, el objetivo de los civiles pareciera ser buscar desesperadamente el afuera. El tema de la resistencia francesa durante la guerra, con su lógica ambivalente hecha de duplicidades, apariencias y mensajes en código, pero también tan proclive a producir sus contrafiguras colaboracionistas, aparece transfigurado en una serie de gestos imprecisos. No obstante, el narrador que observa el cuadro se pregunta sobre dónde está ubicada esta hipotética salida que aquellos buscan, porque el movimiento generalizado hacia la izquierda, que pareciera ser el lógico, no conduce hacia ninguna abertura visible (¿comentario hermético de Robbe-Grillet sobre la situación revolucionaria?). De pronto la visión de un niño curioso rompe la homogeneidad y desorientación de las muchedumbres:

Il continue d'observer vers l'avant de la scène, avec une attention dont témoigne, à défaut d'autre chose, la grande ouverture de ses yeux.

Cet indice, il est vrai, n'est pas très sûr : si l'artiste a considéré que la scène n'ouvrait sur rien, s'il n'y a vraiment rien dans son esprit sur le quatrième côté de cette salle rectangulaire dont il n'a représenté que trois murs, on peut dire que l'enfant a seulement les yeux dans le vide. Mais, dans ce cas, il n'était pas logique de choisir, pour le neutraliser ainsi, le seul des quatre côtés qui donne vraisemblablement sur quelque chose. Les trois parois figurées sur la gravure ne comportent en effet aucune espèce d'ouverture visible. Même si une issue se trouve au fond et à gauche, derrière les portemanteaux, ce n'est certainement pas l'entrée principale du café, dont la disposition intérieure serait alors par trop anormale (...) cette porte d'entrée ne peut prendre place que sur la paroi absente du dessin³⁹⁷

³⁹⁶ "La desmesura, lo inesperado, la muerte". A. Robbe-Grillet, *En el laberinto*, op. cit., p68; *Dans le labyrinthe*, op. cit, p110.

³⁹⁷ "Pero continua mirando la escena hacia adelante, con una atención de la que dan testimonio, a falta de otra cosa, sus ojos grandemente abiertos. Este índice, ciertamente, no es muy seguro: si el artista ha considerado que la escena no se abre sobre algo, si realmente no hay nada en el cuarto lado de esta sala rectangular, de la cual no ha representado más que tres paredes, se puede creer que el muchacho posa sus ojos en el vacío. Pero en ese caso, no sería lógico elegir, neutralizar de este modo, el único de los cuatro lados que realmente debe dar a alguna parte o sobre algo. Las tres paredes que aparecen en el grabado no tienen, en efecto, ninguna especie de abertura visible. Aunque una salida hubiera al fondo y a la izquierda, detrás de los percheros, no era ésa seguramente la entrada principal del café, cuya disposición interior sería entonces demasiado anormal. La puerta de entrada, con vidrios como siempre, mostrando en letras esmaltadas, blancas, pegadas contra los vidrios, la

La cuarta pared que señala la distancia entre la ficción y el mundo fáctico es vuelta de pronto explícita, convertida en objeto de reflexión. La pintura, pensada tradicionalmente como una ventana abierta hacia el mundo (representado), es de pronto invertida: es ella la que nos mira a nosotros, la que intenta divisar un punto de fuga que no se halla en el cuadro. La obra de arte moderna no es sino una larga reflexión sobre las relaciones que el lenguaje mantiene con las cosas que dice representar, pero dicha autoconsciencia del arte no implica solo una reflexión sobre su propia materialidad, sino sobre los modos de proyectarse y alejarse de la imagen, sobre los modos de afectar y ser afectada por ella: si hay un afuera – parece sugerir el cuadro– es improbable que sea del orden de lo explícitamente decible. De allí que la ficción –la cuarta pared– como tal no sea anulada, ya que la mirada del niño lejos de penetrar en el mundo, rebota y se extravía sin poder encontrar una respuesta a sus problemas: no hay, al parecer, ninguna puerta sobre la pared invisible. El espacio interno de la ficción es por tanto exacerbado desde el momento en el que parece afirmarse que no hay posibilidad de escapatoria, que no hay afuera de su propio régimen ("la seule sortie c'est l'entrée retrouvée" afirma Vidal³⁹⁸). El interés de Robbe-Grillet por la función estructural y experiencial de dichos umbrales lo ha llevado a confesar en algunas entrevistas su admiración por *Alice in wonderland* de Carroll³⁹⁹: lo que se trata en aquellos textos es justamente la tematización del pasaje de un universo ficcional a otro, la emoción que nos sobreviene cuando ingresamos en la fantasía, el alivio cuando retornamos a la seguridad de la vigilia, el ligero estupor ante la imposibilidad de discernir entre ambos. En este sentido es que Jost afirma que las ficciones de Robbe-Grillet comienzan generalmente con la inauguración de dos espacios, uno interno y otro externo, generalmente materializado en una puerta que marca la transformación de la lógica del relato. Cruzar dichos límites es siempre el origen de la aventura y la imagen del Gran Afuera es el *telos* inconfeso de la ficción⁴⁰⁰. Aun así, uno no puede dejar de pensar que Jost, Morissette, Stoltzfus sustancializan el afuera, convierten la

palabra 'Café' y el nombre del propietario en dos líneas curvas que se ven desde su lado cóncavo, y, por encima, una cortina oscura de tela ligera, translúcida, obliga al que quiere mirar hacia adentro y acercarse bien a la puerta; esta puerta de entrada no puede ubicarse más que sobre la pared ausente en el dibujo". A, Robbe-Grillet, *En laberinto*, op. cit., p32; *Dans le labyrinth*, op. cit, p48.

³⁹⁸ "La única salida es la entrada reencontrada". JP, Vidal, *Dans le Labyrinthe*, Paris, Editions Hachette, 1975, p24.

³⁹⁹ A, Robbe-Grillet, *Entretiens complices*, op. cit., p128.

⁴⁰⁰ F, Jost, "From the 'New Novel' to the 'New Novelist'", op. cit., p49.

ficción en la búsqueda de una imagen que promete el fin de las representaciones, los artificios y las puestas en abismos, una presencia positiva del otro lado de la puerta en el que algo verdadero se haría por fin visible. La sensación de ansiedad y monotonía de sus Robbe-Grillet se deriva de tal hermenéutica fría: hacen de los textos la búsqueda teológica de ese algo que les es sistemáticamente negado o diferido. Sin embargo, el afuera no es ningún más allá de los pliegues, bucles y laberintos que la ficción inventa, sino que es la intensidad que irrumpe allí donde no la esperábamos, el instante donde toda la maquinación se hace real. Es en este sentido que Sollers afirma que “l’itinéraire repasse (faussement ?) par la chambre, le tableau, sans qu’il y ait à proprement parler de mouvement rétrograde, puisqu’à chaque fois un élément nouveau est décrit, un ancien précisé, marquant une progression peut-être illusoire, le réel se soulevant peu à peu, verticalement, jusqu’à une issue qui n’en est pas une”⁴⁰¹.

Por eso causa un poco de gracia la discusión sibilina de Ricardou con Robbe-Grillet en torno a la naturaleza de las puertas en sus novelas: si el primero (atacando el comentario de Morrisette sobre que las puertas que se encuentran a cada paso en *Projet pour une révolution à New York* no son verosímiles, porque en New York las puertas no suelen ser de ese modo) hace un elogio del objeto puramente textual que no tiene ningún tipo de relación con la realidad, un objeto que es producto del trabajo del propio texto y cuyo contenido referencial es irrelevante; el segundo, caprichosa y maliciosamente, afirma que la puerta de aquella novela está basada en la de su casa natal de Brest, esto es, que remite a un referente bien preciso y que por lo tanto, aun cuando no sea una referencia explícita que el lector pueda reconocer, dicha imagen es cifra de toda imagen, en el sentido que contiene una memoria, una duración y una vida que excede el mero significante⁴⁰². Inclusive en la imagen estática “La défaite de Reichenfeld” la realidad se hace presente: es el abandono momentáneo de la distancia crítica en favor de una intriga que nos sumerge en su interior. Es por ello que cuando Robbe-Grillet sostiene que “il y a plus de réalité dans la violence d’une image fixe par la mémoire, ou dans les traces que laisse un cauchemar nocturne, ou dans le surgissement a

⁴⁰¹ "El recorrido vuelve (¿falsamente?) por el dormitorio, el cuadro, sin que haya ningún movimiento retrógrado, ya que cada vez que se describe un elemento nuevo, se aclara uno antiguo, marcando una progresión tal vez ilusoria, subiendo lo real poco a poco, verticalmente, a una salida que no es tal". P. Sollers, "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet", *op. cit.*, p66.

⁴⁰² A, Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, *op. cit.*, pp32-33

l'état de veille d'une vive et précis vision intérieure (...) que dans la plupart des choses de la vie quotidienne, instables, précaires, sans cesse minées par le néant"⁴⁰³ parece definir lo real menos por las propiedades físico-químicas de la materia que por la energía viviente del sentido que golpea la conciencia⁴⁰⁴. Pero la inteligencia generativa de la crítica estructural hace de esas imágenes una mera proyección subjetiva candorosa. Así lo plantea Stoltzfus cuando afirma que "[i]n spite of the obvious artificiality of such scenes, mimetic habits of reading are hard to extinguish. Disoriented readers tend to 'recuperate' the exaggerated images of eroticism or terror, either because they miss irony or because they identify involuntary with the 'repressed' imaginary of their own subconscious desire"⁴⁰⁵. Aun cuando sea una ingenuidad afirmar que hay algo así como un lector de Robbe-Grillet poco atento a las ironías, en un solo movimiento el crítico no solo repudia el disfrute ajeno, atribuyéndolo a hábitos retardatarios, sino que pretende hacer de su déficit una virtud: su resistencia a las imágenes o su insensibilidad para ser afectado por ellas la hipostasia al modo correcto de relación. De allí que uno podría decir que, si bien la crítica equiparó correctamente la ficción con un laberinto, confundió sin más su disfrute con su resolución (cuando este momento fue, desde siempre, un momento allende a lo melancólico), en lugar de asociarlo con su recorrido, con los arrebatos de emoción frágil y pasajera, con la vibración que arruina la solidez o coherencia de las estructuras.

⁴⁰³ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op. cit., p125

⁴⁰⁴ J, Derrida, "Fuerza y significación", *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 2012 [1967], p13.

⁴⁰⁵ "A pesar de la evidente artificialidad de tales escenas, los hábitos miméticos de lectura son difíciles de extinguir. Los lectores desorientados tienden a 'recuperar' las imágenes exageradas de erotismo o terror, ya sea porque echan de menos la ironía o porque se identifican involuntariamente con el imaginario 'reprimido' de su propio deseo subconsciente". B, Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet: The body of the text*, Londres: Associated University Presses, 1985, p91.

Capítulo 3. Pornografía abstracta

Crítica y fascinación

Si hubiera que postular por tanto el encanto misterioso de la obra de Robbe-Grillet bien podría radicar en la aparente contradicción entre una construcción referencial hipersensible que devuelve una percepción intensa del mundo y un repentino sentimiento de artificialidad que nos distancia de la realidad representada. Solo basta recordar las gomas de borrar de *Les Gommaes*, la escutigera de *La Jalousie*, la nieve de *Dans le labyrinthe*, la caricia que deviene estrangulamiento de *L'immortelle*, la escenificación de la mujer encadenada de *Trans-Europe-Express*, la motociclista entallada en cuero de *La Belle Captive* para que se restituya en la mente una vertiginosa sensación de vida, para que una certeza magnética, eléctrica o animal se despierte en nosotros, para que –en suma– los signos abstractos se conviertan en una existencia casi háptica. Sin embargo, la fuerza de tales imágenes convive con procedimientos que nos conducen a tomar distancia, reconfigurar, postergar e incluso neutralizar la otrora fascinación perversa que movía la narración. El recommienzo permanente de la anécdota, las metamorfosis de las identidades, las puestas en abismos que se pliegan barrocamente, la repetición incesante de motivos temáticos, las inmovilizaciones que detienen la acción y las incoherencias espacio-temporales tienden a interrumpir inicialmente todo placer inmediato, desplazando la carga libidinal de la lectura a un disfrute de orden reflexivo en torno al aspecto lúdico y experimental del trabajo formal. Las imágenes referenciales coexisten así con técnicas vanguardistas o anti-representativas, pero lejos de una convivencia pacífica o una disyunción excluyente, estas no hacen sino enrarecerse por la mera yuxtaposición. Es en este sentido preciso que Ricardou afirma –a partir de Robbe-Grillet, pero extendiendo la reflexión a la literatura *in toto*– que toda ficción está tensionada por una dimensión *referencial* y otra *literaria*. Suprimir una o la otra implica por lo tanto dos formas distintas de extraviarse y de dejar de leer: o nos olvidamos de la materialidad específica del lenguaje y nos dejamos fascinar por la ilusión representativa que lleva a confundir la letra con la vida, u olvidamos por el contrario de la referencia a un mundo, y nos dejamos llevar por la sensualidad retórica del significante, perdiendo de vista el significado.

O para ponerlo en términos sintéticos: somos ciegos al lenguaje o somos cegados por él⁴⁰⁶. La ficción es inevitablemente el lugar de ese conflicto y la experiencia no otra cosa que el juego variable de nuestra atención sobre una dimensión en parcial detrimento de la otra.

La consideración de la obra de Robbe-Grillet desde el punto de vista de la experiencia –tal como hemos venido haciéndolo– no implica desentenderse de las estructuras, las técnicas y los juegos de palabras (de los que Ricardou o Heath son tan adeptos), sino pensar a estos en términos de *efectos*. Lejos de la univocidad que el crítico estructural les atribuye o hipostasia sin más, los procedimientos enredan al lector una serie de estados contradictorios (de la euforia a la incertidumbre, de la libertad interpretativa ante lo abierto de las estructuras a la manipulación psicológica de un procedimiento coercitivo, del disfrute ante momentos ópticos puros a la desmitificación de las ideologías culturales, a la simple y llana aversión) que lo empujan a una experiencia sensible que desafía sus preceptos morales o cognitivos. En este sentido, aunque los referentes sean ciertamente reconocibles y puedan inclusive despertar afectos intensos, activar toda una serie de fantasías, e inclusive provocarlas, todo el movimiento de la ficción puede pensarse como un esfuerzo para reprimir ese contenido referencial y desactivar las consecuencias del material considerado en su inmediatez. El marco sofisticado problematiza así las imágenes ofrecidas a la contemplación, no solo porque la ontología flotante de estas (que van de lo real a lo onírico, de un recuerdo a una representación, de una fantasía a una fabulación) parece suspender una inmersión distraída o acrítica en la ficción, sino porque las técnicas de presentación elegidas cada vez (ya sea que se las fragmente vía la descripción y el montaje, o se las desrealice vía la saturación) afectan los modos en los que nos relacionamos con ellas, el tipo de impacto que generan. No obstante, aunque el formalismo de los textos, lo hiperconstruido de sus estructuras y las capas de mediaciones de las imágenes tengan por objetivo aparente evitar que, por ejemplo, los desnudos sean confundidos con una ficción erótica tradicional o que la violencia representada sea vista como alguna variante del *exploitation*, la diferencia con aquellas formas “bajas” o populares –que deliberadamente la obra toma como *material generativo* e intenta

⁴⁰⁶ J, Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, París: Seuil, 1971, p36; *Le nouveau roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble*, París: Seuil, 1990 [1973], p43; en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, op. cit., p30.

deconstruir— es, en última instancia, mucho menor de lo que el propio Robbe-Grillet está dispuesto a reconocer⁴⁰⁷. Es por ello que tal equívoco, que el propio autor no obstante alimenta, quizás no siempre de forma involuntaria, sino inclusive a veces gozosa y maliciosamente (ofreciendo pistas falsas, afirmaciones contradictorias, guiños de aquiescencia o mediaciones infinitas que impiden establecer una cierta objetividad de los hechos) compromete toda una serie de problemas en torno a la experiencia que de aquellas imágenes se deriva.

Algo de todo ello resuena en Jameson cuando sospecha que el pretendido formalismo extremo y riguroso de Robbe-Grillet no es finalmente tan formalista como este pretende. La ambigüedad estructural de sus relatos sería por lo tanto el resultado, para aquel, no solo de infinitas variaciones textuales de la superficie del texto, sino también, o, sobre todo, de la emergencia de una

atmósfera global de psicopatología, sea el abuso de menores (*Le Voyeur*), una detención de las facultades mentales característica de las lesiones cerebrales (*Dans le labyrinthe*), el sadomasoquismo de sus últimas obras, cuya alianza más convencional con la pornografía señala un debilitamiento de algunos de las tensiones y transgresiones más interesantes de los anteriores⁴⁰⁸.

La frase, por lo que tiene equívoca y demandante, por los deslindes o asociaciones que genera, nos permite revisar más de cerca la dialéctica entre lo referencial y lo literario en los relatos de Robbe-Grillet, en tanto supone una caracterización general de la obra, una división

⁴⁰⁷ Es lo que plantea Armes cuando sostiene que si en las novelas de Robbe-Grillet el uso de la historia de detectives o la imagería erótica popular no se confunde con el supuesto original del cual parte (“No reader of Agatha Christie will derive his or her habitual satisfaction from *Les Gommès*” [“Ningún lector de Agatha Christie obtendrá su satisfacción habitual de *Les Gommès*”]), por el contrario en el cine [h]is parodistic non-narratives come perilously close to the very objects they are parodying and are indeed marketed as the real thing” [sus parodias no-narrativas se acercan peligrosamente a los mismos objetos que están parodiando y, de hecho, se comercializan como la cosa misma”]. R. Armes, *The films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam, John Benjamins, 1981, p159. La extraña semejanza de algunos planos estilizados de cineastas clase B como Franco o Rollin con algunos de los suyos parece abonar esta idea.

⁴⁰⁸ “F, Jameson, “El modernismo y lo que reprime; o Robbe-Grillet como anticolonialista”, *op. cit.*, p225.

cronológica de esta en etapas, una evaluación estética que determina ambos momentos y un principio moral operando, no tan secretamente, en la misma valoración de los textos. En este sentido, la pérdida de tensión aludida, que divide a la obra en dos, estableciendo un *límite* entre lo estético y lo inestético, lo bueno y lo malo, lo crítico y lo decadente, sería producto de una cercanía peligrosa con la pornografía, con la elección de un material deliberadamente explícito, ante una forma incapaz de sostenerse ya por su propio peso. En suma: un facilismo constructivo en busca de un efecto calculado y digitado de antemano. La referencia a la pornografía vendría por lo tanto a señalar convencionalmente –tal como lo ha estudiado Maingueneau– la distancia formal con el erotismo precedente: allí donde antes la obra era indirecta, plurívoca y refinada, ahora se convertiría en explícita, mecánica y vulgar⁴⁰⁹. La aparente visibilidad sin misterio de la desnudez y la violencia haría que los relatos de Robbe-Grillet terminen por perder parte de su encanto, en tanto la dimensión referencial-sexual se impondría a lo estructural-textual, reduciendo la importancia de lo segundo al impacto banal de lo primero. Sin embargo, aun admitiendo la posibilidad de tal devenir pornográfico, *la pornografía nunca fue tan elaborada, tan anticlimática, tan siniestra*. El imaginario pornográfico de aquel, antes que ofrecerse a su mero disfrute, supone –por su naturaleza sádica, gélida e irónica– otro de los tantos modos que aquel tiene de tensionar los límites de la representación y trabajar en torno a las ambiguas relaciones entre estética y moral. Es decir, si bien la sexualidad comienza a ocupar un rol cada vez más preponderante en sus relatos, no deja de ser cierto que la obra de Robbe-Grillet se mueve a partir de mitad de los años sesenta progresivamente hacia una abstracción y una complejidad constructiva que la aleja en sentido contrario de la prosaica imagen pornográfica. El hecho de que ambos movimientos, en apariencia antitéticos, se intensifiquen y confluyan, no deja de ser confuso y a la vez excitante, en tanto se nos exige otro tipo de participación que nada tiene que ver con la trivialidad formal de la pornografía o la solemnidad temática del alto-modernismo.

Si a partir de *Dans le labyrinthe* Robbe-Grillet comenzó a sostener una teoría de los “tópicos generativos” que le permitió negar la aparente prelación del contenido en la escritura y construir la ficción a partir de sí misma, de los propios temas que ella misma se da (asumiendo

⁴⁰⁹ D, Maingueneau, *La literatura pornográfica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2008 [2007], p28.

y llevando al extremo por lo tanto la fórmula flaubertiana del “libro sobre nada”), en la misma época Ricardou orientó sus propias búsquedas en una dirección similar, haciendo de las palabras ellas mismas las generadoras del texto, anunciando en el límite el advenimiento de una literatura del significante que privaría al significado de cualquier papel organizador⁴¹⁰. Visto retrospectivamente, a la luz de sus relatos más experimentales (de la autonomía del lenguaje y la negación de la realidad extratextual que de ellos se deducía) se volvió evidente en grado sumo cómo el flujo de la influencia terminó paradójicamente por invertirse: si a comienzos de los sesenta Ricardou codifica y sistematiza los aportes teórico-práctico intuitivos y terroristas de Robbe-Grillet en el campo de la novela, luego es este el que en los setenta parece seguir, con reservas pero no sin entusiasmo, las teorías extremas de aquel sobre la *producción textual*⁴¹¹. No es casual que luego sobre tal periodo sobrevuele un halo de resquemor o desconfianza generalizada: ambos parecieron embarcarse —así reza el consenso crítico que reconstruye Jost— en una carrera suicida hacia la creación impersonal, la pura forma y el bizantinismo⁴¹². De hecho, cuando Bohrer a comienzos de los ochenta sostenga que la intransigente crítica de Robbe-Grillet contra el realismo y la idea de contenido conserva dignidad intelectual a pesar de su carácter “inactual”, lo que hace es elogiar, a pesar de los resultados inciertos de tales experimentos y su relativa caída en desgracia, la renuencia a que la novela se vuelva sociológica o filosófica, esto es, el vehículo de una serie de saberes heterónomos al margen de todo trabajo formal⁴¹³. La “ausencia de contenido” sería el modo con el que Robbe-Grillet se habría por tanto sustraído de las pretensiones de una alta cultura *demodé* que terminó por contentarse con meramente remedar los procedimientos modernistas de comienzos de siglo, fagocitando monólogos joyceanos, distanciamientos brechtianos, ensayismos proustianos, automatismos bretonianos o montajes soviéticos, pero actualizando estratégicamente los tópicos según las fluctuaciones de la coyuntura (poscolonialidad, género, animalidad, etc). Por ello mismo en Robbe-Grillet la primacía de la experimentación formal tiene como correlato lógico la subordinación evidente del contenido, al punto de volverlo una elección convencional puesta a los fines de toda una serie de neutralizaciones,

⁴¹⁰ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p128.

⁴¹¹ J, Ricardou en J, Ricardou (ed.) *Robbe-Grillet: analyse, théorie.1. Roman/Cinéma*, París, UGE, 1978, p24.

⁴¹² F, Jost, “El rechazo a ser original”, *El culto de lo banal*, Buenos Aires, Librería, 2012 [2007], pp83-105.

⁴¹³ KH, Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Nueva York, Columbia University Press, 1994 [1981], p4.

intensificaciones y variaciones lúdicas; una excusa para fabricar rousellianamente la historia, para construirla y deconstruirla a la vez. La utilización de ciertas imágenes eróticas parte de su previo reconocimiento como estereotipos omnipresentes de la sociedad de masas (“la femme toujours « jeune et belle », la femme esclave et reine, la femme piège, la peur masculine de l’impuissance, l’inversion fantasmatique des rôles, la violence de l’homme comme transfert de sa solitude, l’argent à odeur de sexe, etc., sans compter le bon vieux complexe d’Œdipe”⁴¹⁴), pero lejos de asumirlos ingenuamente o criticarlos con la suficiencia del que se siente a salvo de su influjo, Robbe-Grillet se adentra en ellos a la manera ambivalente y no siempre fácil de precisar con el que el pop-art trabajaba sus clichés. Sin embargo, la deliberada falta de profundidad sobre tales tópicos, la apropiación de estos como un material permutable y el rechazo a producir un saber específico sobre ellos, no se hace sin riesgos: lo pornográfico no deja incólume el tenor de los experimentos. Si la transgresión de las primeras novelas –esto es, una cierta relación táctica con la ley (ya sea narrativa, moral, sexual o política)– deviene ahora pornografía significa por lo tanto que habrá que pensar en qué economía de sentido específica las imágenes terminan por integrarse, qué tratamiento se hace de aquellas y si su pseudo arbitrariedad, su reducción a mero material textual, nos permite apreciar mejor, por contraste, el juego reflexivo con las estructuras o si, por el contrario, su carácter seductor (o inversamente: su naturaleza monótona, amoral e intransferible) no termina involuntariamente por eclipsarlo, cuándo no banalizarlo.

En última instancia, la hipotética falta de tensión pareciera implicar una relación asimétrica o un desencuentro entre el sadomasoquismo y las técnicas vanguardistas, como si el exceso de uno en detrimento del otro, o viceversa, la condenase a una cierta gratuidad informe. Es finalmente la ausencia de *necesidad*, la desconexión entre forma y contenido, lo que parece impugnarse en las construcciones textuales autónomas de las obras tardías. En algún punto narrativa de vanguardia y pornografía hallan sin quererlo un lazo común: la construcción de imágenes ópticas puras. Es lo que le reprochaba el tribunal italiano a Robbe-

⁴¹⁴ “La mujer siempre ‘joven y bella’, la mujer esclava y reina, la mujer tramposa, el miedo masculino a la impotencia, la inversión fantástica de los papeles, la violencia del hombre como transferencia de su soledad, el dinero con olor a sexo, etc, sin olvidar el buen complejo de Edipo”. A, Robbe-Grillet, “Un écrivain non réconcilié”, *Le voyageur, op. cit.*, p119.

Grillet a propósito de *Glissement progressif du plaisir*: si los desnudos explícitos de la película no pueden justificarse bajo la lógica causal de las acciones, las motivaciones psicológicas o la verosimilitud de la intriga, esta debe ser degradada sin dudas al estatuto de mera pornografía y sufrir las censuras correspondientes⁴¹⁵. Amén de que tal lectura se realiza haciendo abstracción sobre el “tema” precisamente jurídico del film (del hecho de que una casta de viejos hombres blancos buscan domesticar las fuerzas ingobernables de Alice) un momento de verdad se esconde en la afirmación del tribunal italiano: así como la ficción tradicional se mueve a partir de la lógica de la continuidad orgánica entre los episodios, la imaginación pornográfica trabaja en algún punto a partir de una atención sobre el *instante* que los novelistas modernos no desaprobarían. En este sentido, uno podría decir que la pornografía conserva un detalle que la hace particularmente interesante a los ojos de un esteta como Robbe-Grillet: no busca satisfacer elevados valores espirituales, no encubre, ennoblece o racionaliza las prosaicas imágenes sexuales, intentando hacerlas pasar por lo que no son, atribuyéndoles causas exteriores o adjudicándoles valores críticos que las rediman, sino que las despliega sin más, las hace durar ante los ojos del espectador, confrontándolo con esas bellas superficies al margen de un sentido, esto es, sin necesidad siquiera de justificarlas formal, narrativa o psicológicamente. De allí que el pacto de lectura que mueve la pornografía sea transparente para todos desde el comienzo: el *telos* es la excitación sexual. Todo su encanto primitivo descansa en la naturaleza de tal identificación estructural: el espectador, mimetizado con el personaje, sigue los movimientos que lo conducen hacia el orgasmo. Es el elemento culinario, pre-kantiano de la pornografía: lo estético se diluye en el deleite, en la mera sensación, en la descarga repentina de energía. Pero la ilusión naturalista, sin la cual la pornografía no podría funcionar, lleva al lector/espectador a una inmersión banal en la ficción, cumpliendo, en última instancia, una función utilitaria y compensatoria, ya que le permite realizar aquello que la vida misma le limita. De allí que Robbe-Grillet nunca pasó, a pesar de un momentáneo interés, de la vaga idea de filmar una película pornográfica: el placer sensible de la imagen está allí estricta, causalmente codificado en una sola dirección, sin margen para la imaginación, el deslizamiento o el ornamento⁴¹⁶. Si, como afirma en un ensayo sobre Sade, “l’excitation sensuelle se révèle donc ici comme directement liée au

⁴¹⁵ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L'enchantement*, op. cit., pp199-204.

⁴¹⁶ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p428-429.

vocabulaire qui sert à parler le geste"⁴¹⁷, el erotismo, lejos de ser negado, es asumido como un problema retórico que atañe íntimamente a los problemas de la forma.

La pornografía (digámoslo ya: una cierta relación entre sexualidad y crueldad, entre sensualidad y misoginia, entre estereotipos culturales y fantasías individuales) se vuelve así un límite externo de la obra de Robbe-Grillet, un salto a lo asocial con el que aquel está siempre coqueteando, un exceso que parece amenazar la integridad de la obra y que no obstante no deja de constituirla. Si tal relación es productiva para pensar especularmente sus textos es porque nos permite trabajar las relaciones siempre equivocadas entre forma y placer, negatividad y disfrute. Si bien hay un momento de verdad inevitablemente histórico cuando la narrativa moderna recela de la *emoción*, cuando se desprende de la fábula, aligera la impresión de realidad e introduce mediaciones a los efectos catárticos de antaño por considerar que estos sentimientos, limítrofes a la lógica del consumo, mantienen relaciones de complicidad con los modos abyectos de funcionamiento del Capital; no deja de ser cierto, a pesar de eso, que lo que interesa a autores como Robbe-Grillet no es censurar el placer, sino ir más allá de las facilidades de las emociones convencionales (tal como, por ejemplo, Hollywood las codificó: el aplastamiento de cualquier cosa que no se asemeje a risas, miedo o lagrimas), en busca de sensaciones nuevas, menos identificables, menos identificativas⁴¹⁸. Es lo que ocurre en algún punto con *Trans-Europ-Express*: en un pasaje del film el personaje de Trintignant se desvía de la misión que debe llevar a cabo, conoce a una hermosa prostituta y la lleva a su habitación de hotel; pero lo que comienza siendo una escena de sexo casual, progresivamente comienza a desenvolverse de forma violenta hasta terminar en violación. Sin embargo, a pesar del forcejeo real todo lleva a pensar que la relación ha sido pactada de antemano y que las transformaciones en el rostro de ella, la indefinición de su gesto (de la incitación sensual al miedo abrupto, de los gritos de dolor a la mueca de placer) no hacen sino configurar el erotismo extraño de la escena. Ahora bien, un corte rápido nos envía del plano detalle de los cuerpos en pleno acto sexual a un plano medio de ambos ya vestidos, en el que ella le pregunta de forma muy profesional a él si está satisfecho con la actuación. El

⁴¹⁷ "La excitación sensual se revela así aquí como directamente ligada al vocabulario utilizado para hablar el gesto". A. Robbe-Grillet, "L'ordre et son double", *Le voyageur, op. cit.*, p99.

⁴¹⁸ P. Bonitzner, *El campo ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007 [1982], p98.

encantamiento que nos había poseído íntimamente es interrumpido de forma disonante y a la vez de modo cómico. A partir de ello Robbe-Grillet gustaba contar la anécdota (que intuimos vagamente inventada *ad hoc*) sobre la vez que asistió de incognito al cine para ver las reacciones de los espectadores ante el film y comprobó, para su regocijo, como la platea masculina murmuraba con frustración ante el hecho de que la escena sexual haya sido solo un simulacro y no una verdadera violación, como si con la resucitación del personaje les estuviera robándoles algo. “Le fantasme supporte –concluía irónicamente– mal la mise à distance. Montré du doigt, il s’évapore aussitôt. Sa densité ne subsiste qu’à l’ombre tranquille de l’ordre moral”⁴¹⁹. La postergación del placer se vuelve así más turbadora desde el momento mismo en el que la escena parece desarrollarse bajo ciertos parámetros realistas visualmente sugestivos y que la fantasía oscura se disuelve como pompa de jabón bajo la presión del procedimiento.

Ahora bien, Ricardou desconoce tal ambigüedad, o la reconoce teóricamente, pero es incapaz de asumirla en la praxis crítica. Si la dialéctica entre lo referencial y lo literario (o fílmico) aparece entonces como constitutiva de toda ficción, lo que vuelve revolucionario a Robbe-Grillet, según aquel, es fundamentalmente la puesta entre paréntesis del sentido del mundo en nombre de la pura efervescencia textual. La auto-producción de la ficción sería entonces una atención particular a los componentes generativos que inciden en su construcción, al orden inmanente que el propio texto inventa, envolviendo al lector como correlato en una temporalidad, una ambientación y una experiencia específica reñida con las limitadas exigencias del afuera. Pero esa experiencia es enfáticamente contraria a toda euforia identificatoria: la fascinación supone en este sentido moverse siempre en la lógica del reconocimiento, en la adhesión incauta hacia el referente y por lo tanto un modo filisteo, proto-estético de experiencia que habría que amonestar. Es el peligro principal que amenaza –en el planteo de Ricardou– a la ficción: la ilusión naturalista que da la espalda al lenguaje y nos conduce a proyectar ideológicamente las fantasías de nuestra propia vida al texto. De allí que la fascinación no sea un mero problema de confusión ingenua o de indistinción de

⁴¹⁹ “La fantasía no resiste ser puesta a distancia. Cuando se señala, se evapora inmediatamente. Su densidad solo subsiste en la tranquila sombra del orden moral”. A, Robbe-Grillet, “Pour que vivent les fantasmes”, *Le voyageur*, op. cit., p230.

registros como producto de un pacto identificatorio exacerbado, sino que implica una cierta relación de conveniencia y complicidad, no siempre consciente, con el conjunto de los textos hegemónicos de una época. El mundo no es más que el mito que el propio lector se hace de la realidad, la idea que introyecta según la masa de textos oficialmente activos en una sociedad determinada. Por eso mismo el *hors-texte* con el que piensa, confronta y evalúa toda ficción tiene siempre un status un poco fantasmático y provisorio⁴²⁰. El ilusionismo de la literatura realista se vuelve por lo tanto ideológico desde el momento en el que termina por ocultar la vida misma, condenando al lector a una vivencia de la mismidad, un reaseguro de su subjetividad y la reproducción velada de la realidad.

"¿Qué pueden los árboles descritos en los libros contra los árboles reales?", se preguntaba Berger. Actualmente ya lo sabemos: su crítica"⁴²¹. El rechazo de la representación supone, en la teoría del *nouveau roman* de Ricardou, una posición *per se* crítica, ya que el anti-ilusionismo inherente en la autorreferencialidad permite, al margen de cuáles sean los contenidos de la ficción, sino justamente por la diferencia que establece con el mundo extra-textual, desmitificar la apariencia de naturalidad de los objetos y comprender mejor los mecanismos de fabricación de los discursos ideológicos dominantes. Si la fascinación es limítrofe de la enajenación, la textualidad propia de la literatura avanzada tiene por el contrario como objetivo último —se infiere— la revelación y la claridad de la consciencia⁴²². Ricardou reencuentra así, a pesar de las reivindicaciones irónicas a Bizancio, la inutilidad y la finalidad negada en primera instancia. Si en el pasado toda tentativa formalista era criticada por huir de la realidad, ahora este parece hacer de dicha afirmación su bandera: la literatura tiene un poder revelador en la medida que, lejos de ofrecer una copia, sustituto o representación, es capaz en su textualidad de oponerle un sistema de elementos y relaciones

⁴²⁰ J, Ricardou en *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma, op. cit.*, pp43-44.

⁴²¹ J, Ricardou, "Función crítica" en Tel Quel, *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971 [1968], p287.

⁴²² Britton señala en este punto que la equiparación teórica de Ricardou del concepto de ideología con el de representación es lo que lo lleva a dar un salto argumentativo abrupto, por el cual las estrategias textuales productivas o no-representativas podrían revelar la verdad que se esconde detrás de la ilusión. Pero "[t]his in effect marks a return to the humanist conception of ideology as false consciousness criticized by Althusser" ["esto en efecto marca un retorno a la concepción humanista de la ideología como falsa conciencia criticada por Althusser"]. C, Britton, "The Nouveau Roman and Tel Quel Marxism", *Paragraph*, Vol.12, N°1, 1989, p84.

diferentes⁴²³. El *nouveau roman*, acusado de uno y otro lado de apoliticismo, narcicismo, decadentismo, reencuentra así un valor eminentemente crítico que justifica, por un rodeo epistémico, la existencia problemática de lo estético. No obstante, el hecho de que dichas hipótesis sean enunciadas precisamente a partir de Robbe-Grillet y extrapoladas a un concepto general de literatura supone un problema que amenaza –y esto no deja de ser irónico– con corromper, a pesar de Ricardou, la normatividad de lo que se busca edificar. Es que esta premisa, que solo podemos aceptar parcialmente, olvida el condimento *malicioso* que domina la obra de aquel: la crítica de la ideología, la desconstrucción de los tópicos elegidos no es más que el *cebo* que la obra tiende hacia el exterior para hechizar al lector, ofreciéndole estímulos parciales –sensuales e intelectuales– que no hacen sino conducirlo en una dirección sospechosa. Por eso mismo una extraña relación con el *encantamiento*, cuando no con la seducción, la manipulación y la coerción parecen definir de forma ambigua la poética de Robbe-Grillet. El desapego declarado en torno a las imágenes sexuales se troca de pronto en motivo de sospecha e irrisión, mezcla de risa e incomodidad, en tanto la indeterminación formal juega con la imposibilidad de decidir a cada momento si se trata de un frío modernista sofisticado o un vulgar erotómano maldito. Lo estético se vuelve así, no un medio para el progreso moral de la humanidad, sino la forma más sofisticada del Caballo de Troya: noble construcción espiritual bajo la cual se esconde un instinto agresivo.

La narración inquietada

Hay un momento de verdad en las palabras de Ricardou cuando sostiene que “la fascination qu’exercent les aventures d’un récit est inversement proportionnelle à l’exhibition de procédures génératrices”⁴²⁴. Si en la emoción fascinada perdemos nuestra capacidad de análisis, volviéndonos víctimas de una ilusión que borra la materialidad del significante, dejando al punto que las aventuras nos envuelvan y se apoderen de nuestra conciencia, la autorreflexividad de la obra por el contrario le pone límites a la posible disolución del yo, permitiéndonos a través de la distancia, no necesariamente enamorarnos, pero sí comprender

⁴²³ J, Ricardou, “Función crítica”, *op. cit.*, p288.

⁴²⁴ “La fascinación que ejercen las aventuras de un relato es inversamente proporcional a la exhibición de procedimientos generativos”. J, Ricardou. *Le nouveau roman. Suivi de Les raisons de l’ensemble*, *op. cit.*, p87.

—para decirlo en términos de Ruiz— el proceso de por qué nos enamoramos de una narración⁴²⁵. Sin embargo, la reacción evidente ante la primacía de los procedimientos es la indiferencia, una vaga sensación de hastío que asalta al sujeto cuando el relato vuelto *absoluto* se desentiende de sus vinculaciones con lo viviente. El placer de la narración, negado en Ricardou, es problematizado por Robbe-Grillet. Si bien “Sur quelques notions périmées” podía dar la impresión fundada de que aquel rechazaba las historias, asimismo no permitía que olvidemos que no era la anécdota lo que recusaba, sino “seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence”⁴²⁶. Precisamente es la existencia de la dialéctica perversa de *provocación* y *aplazamiento* lo que genera que el lector termine por ser comprometido más intensamente en el texto, en tanto es su disfrute lo que está exaltado, cuestionado, puesto constantemente en juego. Es lo que sostiene Baroni cuando afirma que las posturas reductoras y escépticas en torno a la narración olvidan que “l’histoire devient intrigante quand elle est racontée sur un mode réticent, quand le lecteur est intrigué”⁴²⁷. La fascinación no se confunde así con la diversión ingenua, la postura irreflexiva o la plenitud satisfecha, sino que es un instante de puro vértigo en el que nuestras coordenadas cognitivas se desarreglan, inclinándonos hacia una alteridad que no deja de inquietarnos, suspendernos y arrastrarnos. Barilli ha señalado en este punto con precisión como el *nouveau roman* desarrolló significativamente a lo largo de todo el relato la experiencia extática ante el mundo que la vanguardia de comienzos de siglo (la epifanía en Joyce, la rememoración en Proust, las situaciones absurdas en Kafka) reservaba a personajes extraordinarios en momentos particularmente motivados. Es lo que ocurre según él en las primeras novelas de Robbe-Grillet a lo largo de todo el transcurso del relato aunque de forma más fría e imperceptible: no basta decir que los relatos se ocupan de describir externamente las cosas, sino afirmar que la percepción intensificada hace que precisamente los personajes *devengan una cosa*, esto es, que sean expulsados fuera de sí, hacia un estado de anonadamiento o embriaguez ante el mundo, opuesto a la lógica de la consciencia, el dominio de la acción y las relaciones

⁴²⁵ R, Ruiz, “Fascinación y distanciamiento”, *Poética del cine*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2013, p187.

⁴²⁶ “Solo su carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia”. A, Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, op. cit., p63; *Pour un nouveau roman*, op. cit., p38.

⁴²⁷ “La historia se vuelve intrigante cuando se cuenta en un modo reticente, cuando el lector está intrigado”. En F, Wagner, “Alain Robbe-Grillet raconte (dysnarration, fabula, intrigue)” en *Alain Robbe-Grillet Balises pour le XXI^e siècle*, op. cit., p133

instrumentales con el exterior. No obstante, como bien aclara Barilli, “l’extase suppose nécessairement une référence (au monde, à l’extérieur, aux choses)”⁴²⁸. La experiencia intensa contenida en dicho éxtasis no supone por lo tanto un compromiso con el realismo, sino su problematización inmanente, una tensión constante con la realidad extra-textual. Es la diferencia finalmente, a pesar de las afinidades parciales, entre el *nouveau roman* y Tel Quel: si Robbe-Grillet pone en cuestión la anécdota a través de su continua proliferación, su disolución en incesantes contradicciones y reanudaciones, escritores como Sollers o Baudry parecen querer, por el contrario, suprimirla completamente. Pero cuando eso eventualmente ocurre

on supprime du même coups tous les problèmes qu’elle posait et qui n’ont pas été résolus. Pratiquement même, pour revenir à cette question politique dont nous parlions à l’instant, on élimine ainsi toute la problématique des rapports entre narration et société (...) C’est la dessus que porte le travail qui me passionne, et j’ai la impression que, même politiquement, c’est justement la qu’il se passe quelque chose⁴²⁹

Una determinada relación entre estética y política, o mejor aún, entre narratología y política, parece así plantearse. Como si en definitiva todo se jugara, para Sollers, en cuán extremo es el trabajo de develamiento del propio acto de escritura, hasta dónde el escritor logra hacer retroceder (¿o avanzar?) ortogenéticamente el pensamiento, a los fines de describir, inventariar, explicar y ramificar los mecanismos oscuros de la autorreflexión alucinada; pero tal volatilización de la anécdota en células narrativas cada vez más pequeñas (la fórmula de “poème romanesque” con el que se describe a veces las novelas de este da cuenta de ello) no solo interrumpe las relaciones entre signo y cosa, entre fascinación y crítica propias de toda experiencia estética sensual, sino que supone –según la tesis de Robbe-Grillet– una suerte de angelismo, una superación abstracta de los problemas de la representación, un voluntarismo

⁴²⁸ “El éxtasis supone necesariamente una referencia (al mundo, al exterior, a las cosas)”. R, Barilli, “Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque ?” en *Nouveau Roman : hier, aujourd’hui. 1. Problèmes généraux, op. cit.*, p108.

⁴²⁹ “I mismo tiempo eliminamos todos los problemas que ella planteaba y que no se han resuelto. Prácticamente, volviendo a la cuestión política de la que hablábamos hace un momento, se elimina todo el problema de la relación entre la narrativa y la sociedad (...) Esto es lo que me apasiona, y tengo la impresión de que, incluso políticamente, es precisamente ahí donde está ocurriendo algo”. A, Robbe-Grillet en *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui. 2. Pratiques, op. cit.*, p348.

que pretende llevar la ficción más allá de los conflictos ideológicos realmente existentes, aquellos que se hacen finalmente presentes cuando el mundo, de una forma u otra, hace señas desde la escritura, cuando algunos signos tienen el suficiente peso referencial como para que nuestro cuerpo reaccione inmediatamente ante ellos⁴³⁰. Es por ello que en las novelas de Robbe-Grillet la reaparición obstinada e inquietada de la fábula (que bajo el prisma telqueliano puede leerse por el contrario como un síntoma de la supervivencia de la ideología burguesa en sus textos⁴³¹) permite pensar otro tipo de relaciones con el exterior, no necesariamente de complicidad, sino de extrañamiento, de mutua implicación y contagio, precisamente porque esta se mantiene al interior de esa ideología: “Notre parole ludique n'est pas faite pour nous protéger, nous mettre à l'abri du monde, mais au contraire pour mettre en question nous-mêmes et ce monde, et par conséquent le transformer”⁴³².

Robbe-Grillet parece así retener algo de la estructura de la fascinación, pero evitando caer tanto en los protocolos de identificación del realismo decimonónico como en el desinterés de la abstracción telqueliana. Sin embargo, la dialéctica de referencialidad y literariedad, efecto de realidad y anti-realismo que se materializa en las descripciones de sus novelas, adquiere otras implicancias desde el momento en el que comienza a incursionar en el cine. Lejos de una mera homologación de códigos o exacerbación de lo ya realizado en las novelas, la realización de films lo conduce a una serie de problemas inclusive más acuciantes que los que acontecen en el terreno de la literatura, sobre todo por el tipo de experiencia que el cinematógrafo propicia a causa de las determinaciones tecnológicas y formales que parecen ligadas a su ontología. Es decir, las condiciones fenomenológicas-psicológicas del aparato de base⁴³³, la inmediatez objetual-icónica de la cámara⁴³⁴ y el devenir narrativo de la historia

⁴³⁰ A, Robbe-Grillet en *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma, op. cit.* p144

⁴³¹ P, Sollers, “Le réflexe de réduction” en *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, 1968, p392.

⁴³² “Nuestra palabra lúdica no está hecha para protegernos, para refugiarnos del mundo, sino, por el contrario, a cuestionarnos a nosotros mismos y a este mundo y, en consecuencia, a transformarlo”. A, Robbe-Grillet en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux, op. cit.*, p97

⁴³³ “El espectador se identifica entonces menos con lo representado —el espectáculo mismo— que con aquello que pone en juego o en escena a dicho espectáculo; con aquello que no es visible sino que hace ver”. J, Baudry, “Cine: efectos ideológicos del aparato de base” en JL, Comolli et al, *La cámara opaca*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2016 [1970], p137.

⁴³⁴ “La técnica fotográfica del cine, principalmente representacional, otorga mayor gravedad al objeto ajeno a la subjetividad que a los procesos estéticos autónomos; he aquí el momento retardante del cine en el devenir

del cine⁴³⁵, parecen inducir a la imagen un carácter pseudo-hipnótico que dificulta, inclusive más enfáticamente que en la novela realista, la posibilidad misma de la distancia:

Avec le film, nous retrouvons au contraire poussé à son paroxysme ce contact sensoriel – et non plus seulement sensible – de l’œuvre et de l’homme. Frappant l’œil en même temps que l’oreille par l’immense écran lumineux et sonore qui pénètre de toute part le silence de la salle obscure, avec ses visages aussi grands que des façades de maisons qui se confient leurs secrets en tonitruants murmures, le cinéma exerce sur les sens une agression si forte, si violente, qu’elle en fait le plus passionnel de tous les arts, et le plus populaire à la fois : celui qui dans tous les milieux de notre société déclenche les discussions les plus véhémentes et les plus déraisonnables, celui aussi sans doute qui agit le plus profondément sur notre inconscient⁴³⁶.

Por eso mismo, más allá de su carácter excitante, en el pasaje de la novela al cine se plantea para Robbe-Grillet una dificultad que contradice las afinidades estilísticas que muchos no demoraron en adjudicarle: la referencialidad del mundo que en la literatura es una conquista, el efecto ambiguo de un procedimiento trabajoso, en el cine es por el contrario una condena, algo que iría de suyo y del cual uno no podría desprenderse sin más sin ejercerle violencia. Es por ello que a la relación entre literatura y cine habría que abordarla conjuntamente desde el punto de vista de la imagen, atendiendo a las múltiples determinaciones que la intensifican o neutralizan, que la integran en un continuum vital indiferenciado o la vuelven una presencia disonante que amenaza con romper los lazos que nos sostienen a un cierto orden simbólico.

histórico del arte”. TW, Adorno, “Transparencias cinematográficas”, *Archivo de la filmoteca*, N°52, 2006 [1966], p134.

⁴³⁵ El cine menos como un lenguaje natural y ahistórico que como el despliegue ideológicamente determinado de un modo específico de articulación de las imágenes, o, para decirlo con Burch, la imposición de un Modo de Representación Institución del cine. N, Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995 [1987].

⁴³⁶ “Con las películas, encontramos por el contrario llevados a su paroxismo este contacto sensorial –y ya no solo sensible– de la obra y el hombre. Golpeando tanto la vista como el oído por la inmensa pantalla luminosa y sonora que penetra por todos lados el silencio del cuarto oscuro, con sus rostros tan grandes como las fachadas de las casas que confían sus secretos en murmullos atronadores, el cine ejerce un asalto tan fuerte y violento a los sentidos que la convierte en la más apasionante de todas las artes, y la más popular al mismo tiempo: la que en todos los círculos de nuestra sociedad suscita las discusiones más vehementes y las más irrazonables, la que también actúa sin duda más profundamente en nuestro inconsciente”. A, Robbe-Grillet, “Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma”, *Le voyageur, op. cit.*, p92.

No por nada cuando se piensa la influencia que la literatura ejerció sobre el cine —el modo en el que este superó su condición de mera atracción de feria para llegar a ser un espectáculo burgués respetable— suele evocarse la conquista de una lógica causal y una forma precisa de estructurar las imágenes en una narración que este habría aprendido directamente de la novela. El arte de contar historias con el que el cine está asociado no es por lo tanto un a priori de su técnica, sino el resultado de una serie de operaciones teóricas, mediales y económicas que permitieron construir un campo específico; de hecho durante sus primeras décadas existió paralelamente como un instrumento de investigación científica, una prolongación de la pintura y el teatro o un juego de luces para niños, pero finalmente el carácter en movimiento de la imagen, su capacidad para dar una impresión intensa de realidad y captar el devenir terminó por volverlo propicio para tales fines narrativos⁴³⁷. Sin embargo, decimos que el cine se vuelve “literario” en el momento histórico en el que, paradójicamente, la literatura misma comienza a despojarse (a partir de Joyce, Faulkner o Roussel entre otros) de aquellos encadenamientos de acciones, esquemas psicológicos y códigos expresivos que la habían constituido como tal⁴³⁸, en nombre de otro tipo de experiencias ligadas menos a la lógica del desarrollo horizontal que a la repentinidad vertiginosa de lo vertical. Pensar el pasaje de la literatura al cine es por lo tanto dar cuenta de un uso específico de la palabra que no se reduce a las transposición de la formas convencionales de la voz en off, el monólogo y el diálogo de las viejas novelas⁴³⁹, sino detenerse en los distintos efectos sensibles que la imagen sonora produce sobre la imagen fílmica (determinando así el encuadre, la duración y organización del plano, la construcción espacio-temporal y el tipo de actuación dramática), en los nuevos re-encadenamientos narrativos que se generan a partir de ella. Es que, si bien el cine tiene el poder de mostrar todo lo que las palabras dicen, desplegar toda la potencia visual de estas y actualizar la virtualidad en ellas contenida, precisamente por eso mismo es que termina adquiriendo un status demasiado “elocuente” comparada con la literatura, en tanto parece revocar la ambigüedad imaginaria y misteriosa que poseen las palabras, la

⁴³⁷ J. Aumont; A. Bergala; M. Marie; M. Vernet, “Cine y narración”, *Estética del cine*, Paidós, *op. cit.*, pp89

⁴³⁸ J. Rancière, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012 [2011], p17.

⁴³⁹ A partir de esto es que puede aclararse aquellas afirmaciones irónicas de Robbe-Grillet sobre que Rohmer y Truffaut “son escritores fracasados” o “novelistas que hacen películas”. Uno podría decir desde el punto de vista de aquel que estos se equivocan al menos dos veces: por un lado, porque erran en la elección del medio para desarrollar su arte, en tanto desaprovechan las especificidades técnicas del cine y por otro, porque piensan anacrónicamente inclusive como falsos novelistas, ya que filman desde la perspectiva del siglo XIX, como si las vanguardias de la novela nunca hubieran tenido lugar. A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, *op. cit.*, p581.

capacidad de ser completadas por el trabajo productivo del espectador⁴⁴⁰. La tensión entre erotismo y pornografía sádica pareciera ser por tanto subsidiaria de este planteo: la imagen cinematográfica puede ser indirecta, ascética o pudorosa, pero aun así supone un momento de explicitud que reconfigura toda la dialéctica de lo estética y éticamente mostrable⁴⁴¹. Es por ello que en el pasaje al cine Robbe-Grillet se propone atenuar, enrarecer, redireccionar ese efecto enfático y omnipresente de la imagen. En este sentido la búsqueda cinematográfica de este será restituir esa ambigüedad, trabajar anti-representativamente usando las palabras (y un determinado montaje consecuente con esas palabras, el montaje vuelto *écriture*) como medio de superponerse a las imágenes, desrealizarlas, contradecirlas, provocarles otros sentidos, intervenirlas, y, en el extremo, generarlas *ex nihilo*. Si por lo tanto la homologación de los procedimientos del realismo balzaciano hace desaparecer al cine como arte autónomo, solo una palabra viva podrá restituirle su fuerza propia.

Bajo los efectos del encantamiento

En este sentido, así como la libertad, indeterminación y experimentación formal del cine mudo fue domesticada a partir de la invención del sonoro, sobre todo por el uso de la palabra filmada, en tanto esta ayudó a normalizar la imagen, verosimilizar las acciones, establecer un modelo de montaje y una organización del relato, habría que preguntarse –à la Comolli– qué palabra es la que ingresa al cine cada vez y a qué idea de cine responde⁴⁴². Es decir, si bien esta ingresa históricamente en el naciente Hollywood para “perfeccionar el embuste”, para encauzar la discontinuidad del material bajo la apariencia de una realidad sin fisuras y funcionar como correlato ideológico del modo de producción que la sustenta, no obstante, la palabra no se somete sin más a tales totalizaciones, siendo esencialmente productora de contradicciones por la naturaleza misma de su sentido. No otra cosa plantea Robbe-Grillet a partir del “Manifiesto del contrapunto sonoro” de Eisenstein, Pudovkin y Aleksándrov:

⁴⁴⁰ J, Rancière, *Las distancias del cine*, op. cit., p18.

⁴⁴¹ Estamos pensando, claro está, en todas las derivas del famoso ensayo de Rivette sobre *Kapo* de Pontecorvo y la estética pos-concentracinaria. J, Rivette, “De l’abjection”, *Cahiers du cinéma*, Vol .120, N° 54-55, 1961; S, Daney, “El travelling de *Kapo*”, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004 [1998]; G, Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2016 [2003].

⁴⁴² JL, Comolli, “¿Qué palabra?”, *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial, 2010 [2009], p264

mientras que la palabra dada a los personajes refuerza la ilusión de realidad e impide “la création d’œuvres véritables, où cette réalité serait mise en question par les structures mêmes du récit cinématographique”⁴⁴³, la utilización de la banda sonora en toda su amplitud técnica-formal –tal como la postularon los soviéticos– debería tener como objetivo la interrelación dialéctica entre los distintos elementos al interior del film en vistas de una experiencia más incierta, ambivalente y contradictoria que la que se desprende de aquellos que hacen comulgar a las múltiples determinaciones del material en una única y coherente dirección. Es por eso que para alcanzar tal experiencia sus películas hacen confluír dos movimientos en apariencia antitéticos: realizan una impugnación immanente de los presupuestos ilusionistas de la imagen fílmica, la estructura narrativa y los mimetismos psicológicos-hermenéuticos del cine clásico, y a la vez lo hacen a través de un relato que, lejos de desdeñar el encanto seductor que provoca en el espectador, se adentra en sus peligros, en lo que tienen de envolvente y manipulador. La dialéctica de crítica y fascinación se entrelaza así hasta los más profundo de cada uno de los elementos de los films.

Los primeros films de Robbe-Grillet pueden ser vistos por lo tanto como una serie de variaciones sobre un único tema: la tensión entre una dimensión narrativa y otra visual, entre una palabra que estructura las imágenes, que busca darle sentido al mundo, inducir interpretaciones sobre los objetos, conduciéndonos ladinamente menos a una certeza en torno a estos que a un estado de perplejidad que multiplica el deseo de saber y una imagen que, resistiendo a los signos exteriores que buscan significarla, solo quiere ser contemplada en tanto tal, experimentada en su mero carácter superficial, más acá o más allá del sentido⁴⁴⁴.

⁴⁴³ “La creación de verdaderas obras, en las que esta realidad sería desafiada por las propias estructuras de la narrativa cinematográfica”. A. Robbe-Grillet, “Pour un Nouveau Cinéma”, *Le voyageur, op. cit.*, p205.

⁴⁴⁴ Antes mismo de pasar al cine Robbe-Grillet ya elogiaba las innovaciones que este había traído a nuestras formas de percepción: “Dans le roman initial, les objets et les gestes qui servaient de support à l’intrigue disparaissaient complètement pour laisser la place à leur seule signification (...) Et voici que maintenant [gracias al cine] on voit la chaise, le mouvement de la main, la forme des barreaux. Leur signification demeure flagrante, mais, au lieu d’accaparer notre attention, elle est comme donnée en plus ; en trop, même, car ce qui nous atteint, ce qui persiste dans notre mémoire, ce qui apparaît comme essentiel et irréductible à de vagues notions mentales, ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l’image a restitué d’un seul coup (sans le vouloir) leur réalité” [“En la novela inicial, los objetos y los que servían de soporte a la trama desaparecían para dejar lugar a su mera significación: la silla vacía no era más que una ausencia o una espera, la mano que se posa sobre el hombro no era sino señal de simpatía, los barrotes de la ventana no eran más que la imposibilidad de salir... Y he aquí que ahora se ve la silla, el movimiento de la mano, la forma de los barrotes. Su significación sigue siendo manifiesta, pero en lugar de acaparar nuestra

Si esquemáticamente uno podría decir que el cine clásico malamente literario se desentiende del aspecto visual en pos de la fluidez de la narración, el experimental concentra todo el interés en la dimensión expresivo-plástica de la imagen a expensas de la articulación discursiva y el letrismo espectaculariza tal escisión bajo una forma todavía abstracta, los films de Robbe-Grillet vuelven tales dimensiones la materia problemática del propio relato. Es el discurso por lo tanto el que introduce la temporalidad, el conflicto, el movimiento en la inmanencia de la imagen: mientras la literatura puede disponer de una variedad de tiempos gramaticales para construir la historia, para establecer relaciones déicticas al interior de los acontecimientos, para marcar una transformación, un matiz o una posibilidad, en el cine por otra parte “ce que l’on voit sur l’écran *est en train de se passer*, c’est le geste même qu’on nous donne, et non pas un rapport sur lui”⁴⁴⁵. El objetivo entonces de Robbe-Grillet es desafiar ese carácter presentista de la imagen sin ceder a los símbolos visualmente tipificados por el clasicismo para designar el recuerdo, lo hipotético, el sueño, etc, introduciendo, por el contrario, el doblez, la divergencia, la vacilación en su interior sin que el aspecto superficial de la imagen cambie siquiera un ápice. El cine debe por lo tanto superar el componente antiestético constitutivo del aparato técnico, trabajar en contra de la cámara, atravesar la aparente neutralidad del registro, saturando o contradiciendo, desplazando o contrapunteando la imagen para producir lo imaginario, para restituir una memoria (hecha de latencias, lagunas y supervivencias) a sus superficies. Es lo que sugiere Barilli cuando sostiene que, aun cuando Robbe-Grillet no busque producir un procedimiento cinematográfico análogo a los novelescos, su estética parece exigirle medios más abstractos y desmaterializados que los que parecen asociarse habitualmente al cine⁴⁴⁶.

atención, ella está dada como por añadidura; incluso está de más, puesto que lo que nos llega, lo que persiste en nuestra memoria, lo que aparece como esencial e irreducible a vagas nociones mentales, son los gestos mismos, los objetos, los desplazamientos y los contornos, a los cuales la imagen ha restituido de una sola vez (sin proponérselo) su ‘realidad’]. A, Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, op. cit., p50; *Pour un nouveau roman*, op. cit., p22.

⁴⁴⁵ "Lo que uno ve en la pantalla está sucediendo; lo que se nos da es la acción misma, y no un reportaje sobre ella". A, Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, Barcelona, Seix Barral, 1962, p18; *L'Année dernière a Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p15.

⁴⁴⁶ R, Barilli en *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, op. cit., p210.

En este sentido, al comenzar con un monólogo saturado de literariedad *L'Année dernière à Marienbad* parece jugar con un cierto horizonte de expectativas, con lo que uno esperaría convencionalmente de un novelista que se pasa al cine: una voz en off sin expresión que susurra un texto moroso, denso, barroco. De hecho, es como si se produjese una identidad casi total entre las imágenes y las palabras: el texto no solo redobla lo que vemos, sino que acompaña el movimiento contemplativo de la cámara, al punto de inclusive parecer quebrarse, plegarse, repetirse con variaciones a medida que aquella se mueve, de recodo en recodo, por los pasillos del gigantesco hotel⁴⁴⁷. No parece casual en este punto que seamos conducidos, casi de la mano, bajo tal mantra y a través de una transición imperceptible, hacia el interior de una escena teatral: una palabra literaria es reemplazada por otra; el monólogo se transforma así en recitado y lo extra-diegético se interioriza bajo la palabra del actor. Es como si Robbe-Grillet alegorizara de este modo las apropiaciones estereotipadas que el cine hizo históricamente de la literatura (la voz en off que reemplaza al narrador, el registro teatral al diálogo de los personajes), al punto que toda la anécdota subsiguiente podría leerse escépticamente como la mera repetición, ampliación y traslación visual de lo ya oído en la símil adaptación de *Rosmersholm* de Ibsen a la que asistimos brevemente. Sin embargo, la diferencia entre la representación teatral y la cinematográfica es justamente la diferencia entre –para decirlo con Wittgenstein– un drama *dicho* y uno *mostrado*, entre uno que reduce el movimiento de las pasiones a un mero asunto de palabras y otro que hace aparecer la emoción como resultado de la propia yuxtaposición del montaje: el film ejecuta así miméticamente su tema. De allí que *Marienbad* puede leerse precisamente como la perversión de todos los modelos pseudo-literarios con los que se asoció comúnmente al cine. Esto se logra a través de, no una palabra que estabiliza los signos, sino de una capaz de

⁴⁴⁷ « Je m'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, – lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, – silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiseries, de stuc, de panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, lourdes tentures... » [“Una vez más camino, una vez más, a lo largo de estos pasillos, por entre estos salones, estas galerías de este edificio – de otro siglo, este hotel inmenso, lujoso, barroco, – lúgubre, en el que pasillos interminables suceden a otros pasillos – silenciosos, desiertos, sobrecargados de una sombría y fría decoración de arrimaderos de madero, estucos, paneles con molduras, mármoles, espejos negros, columnas, pesadas colgaduras...”]. ... [Aclaración: a fines prácticos utilizamos las citas de los *cine-roman* para referir el diálogo de los films, excepto que haya diferencias considerables entre ambos, en ese caso solo transcribiremos el de estos]. A tono, Robbe-Grillet sostiene que incluso le ofreció a Resnais modificar el guión post-scriptum, acortándolo o extendiéndolo, para ajustarlo al movimiento y ritmo de la cámara. A, Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, op. cit., p31; *L'année dernière à Marienbad*, op. cit., pp24-25.

enloquecerlos, hacerlos comportar de otra manera y volverlos –en suma– infinitamente reversibles:

Voix de X : Vous êtes toujours la même. J'ai l'impression de vous avoir quittée hier.

Avec un décalage de quelques secondes après la fin de la phrase, A tourne la tête vers le côté : elle était de face, exactement, et se présente maintenant de trois quarts. Sans doute regarde-t-elle quelque chose d'invisible pour le spectateur⁴⁴⁸

Voix de X : Mais vous ne semblez guère vous souvenir.

A tourne la tête de droite et de gauche, assez rapidement, comme quelqu'un qui chercherait d'où est venue la phrase que l'on vient d'entendre⁴⁴⁹

Las palabras –las primeras palabras de X a A– no provienen desde el interior del plano, sino que parecen desplazarse libremente sobre la imagen, como si no hubiera ningún referente real a quien atribuírselos, como si fueran una voz simultáneamente intra y extradiegética, una presencia flotante que en algún sentido viene a acechar, conmover, alterar a la mujer, en suma, a sacarla de su estado de inmovilidad y mismidad; pero con ella el tiempo se disloca. Es lo que sostiene Ollier cuando afirma que si bien el cine se había desembarazado de muchas de sus convenciones narrativas, ningún film había “attaqué à la plus stricte, la plus tenace, la plus communément admise d'entre elles : le temps comme valeur d'accomplissement”⁴⁵⁰. De este modo, la no-identidad flagrante entre lo que vemos y lo que oímos tiene consecuencias inmediatas en el modo en el que percibimos las imágenes, provocando el distanciamiento afectivo, pero también el desconcierto, la desconfianza y la intriga. Es debido

⁴⁴⁸ "Voz de X : *Sigue siendo la misma. Tengo la impresión de haberla dejado ayer.* Tras una pausa de algunos segundos, una vez terminada la frase, A vuelve la cabeza a un lado: estaba de frente exactamente y ahora está de vuelta de tres cuartos. Mira algo, sin duda, que el espectador no puede ver". A, Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, op. cit., p55; *L'année dernière à Marienbad*, op. cit., p46.

⁴⁴⁹ "Voz de X: *Pero no parece que se acuerde usted mucho.* A vuelve la cabeza a derecha e izquierda, con bastante rapidez, como si buscara de donde procede la frase que acaba de oír". A, Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, op. cit., p59; *L'année dernière à Marienbad*, op. cit., p49.

⁴⁵⁰ "Atacó el más estricto, el más tenaz, el más comúnmente aceptado de todos ellos: el tiempo como valor de realización". C, Ollier, *Ce soir à Marienbad*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p48.

a esto que, al comentar su trabajo en colaboración con Resnais, el guion por encargo que había escrito para aquel, Robbe-Grillet sostenía provocativamente que la película no es solo sobre un hombre que quiere persuadir a una mujer para que lo siga, sino que se trata en definitiva “de un escritor que quiere persuadir a un director para hacer un film de vanguardia”⁴⁵¹. Al margen de la *boutade* (que retiene no obstante las diferencias entre ambos que en primera instancia se habían soslayado), lo que se deduce de allí es sobre todo un cuestionamiento inmanente de la jerarquía atribuida históricamente a las imágenes.

Extremando la hipótesis podría leerse en este sentido todos los films de Robbe-Grillet como el despliegue procedimental de dicho símil, como una lucha constante entre la serie visual y la sonora para imponer su propia lógica. Si uno hace un recorrido por sus primeros films puede comprobarse de hecho que varios de los convencionalismos utilizados para pensar el cine clásico (de la referencialidad de la imagen a la coherencia argumentativa, pasando por la unidad psicológica de los personajes) aparecen recusados por el uso específico que se le da a la palabra, por el modo en el que montaje se organiza en torno a ellas. El problema de la verdad de las imágenes, la reflexión en torno a su legibilidad, los efectos de verosimilitud que nos llevan a plantear relaciones de semejanza con la mitología inconsciente que tenemos sobre lo real y los procedimientos que tienden a disolver su apariencia, introduciendo la incertidumbre sobre lo que vemos, es por ejemplo uno de los ejes a partir de los cuales se estructura *L'Immortelle*. De hecho, podría decirse que toda la incertidumbre del film gira en torno a la imposibilidad para interpretar correctamente el mundo que rodea al protagonista. Es que precisamente L, la mujer misteriosa de la que está fascinado, no hace sino derribarle sus preconceptos, señalándole a cada paso —a través de una palabra cargada de sensualidad, laconismo e ironía—el carácter literal y sin misterio, o falso y artificioso de lo que vemos:

L : C'est comme cette construction, vous croyez surement que c'est une mosquée... Eh bien, ce n'est pas une vraie mosquée, c'est le musée de la marine !⁴⁵²

⁴⁵¹ A, Robbe-Grillet, “Entrevista con Alain Robbe-Grillet [c/ F, Peña]”, *Film*, Año 3, N°17, 1996, p23.

⁴⁵² “L: Es como esta construcción, probablemente pienses que es una mezquita... Bueno, no es una mezquita real, ¡es el museo de la marina!”. A, Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963, p54

Le vieillard : Très vieux mosquée... Très ancien... (...)

L : Tout ça est faux, naturellement.

N : Tout quoi ?

L : Ce qu'il disait. Ce n'est pas anciens du tout, l'a reconstruite après la guerre⁴⁵³

L : Qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse ici ? Vous voyez bien que c'est ne pas une vraie ville... C'est un décor d'opérette, pour un histoire d'amour⁴⁵⁴

De pronto es como si cada imagen fuera un palimpsesto viviente, un friso de temporalidades heterogéneas hecho de registros documentales, formas materiales sin historia, mitos culturales exotistas, vivencias nostálgicas, especulaciones temerosas y reinterpretaciones paranoicas/despechadas. Las imágenes se revelan así en su total opacidad, como si una densa cortina de niebla hubiera difuminado la nitidez del carácter objetivo-fotográfico de estas⁴⁵⁵. La ambigüedad que acontece en *L'Immortelle* al nivel del plano, *Trans-Europ-Express* lo traslada al nivel del relato: las imágenes van materializándose a medida que las palabras juguetonas, despreocupadas, indecisas de Jean (el director de cine interpretado por el propio Robbe-Grillet: la enunciación es puesta de golpe bajo sospecha, redoblada por el propio film) se van desplegando delante nuestro, y sin embargo aquellas quizás no sean exactamente las que su creador imagina, sino otras, que se desvían, independizan, sublevan de su relato. El discurso verbal, a pesar de su relativo desinterés por el verosímil realista, no deja de querer explicitar y establecer las relaciones parciales entre las imágenes, y aun así es como si de pronto el plano visual del film, la aventura de Elias, el aprendiz de espía o mafioso, desautorizara tal anclaje narrativo sofisticado que le dio origen y se entregara sin más a nuestra percepción inmediata bajo la historia de aventuras. Todo ocurre por lo tanto como si

⁴⁵³ “El anciano: Mezquita muy vieja... Muy vieja... (...) / L: Todo eso es falso, por supuesto. / N: ¿Todo qué? / L: Lo que estaba diciendo. No es viejo en absoluto, lo reconstruyeron después de la guerra”. A, Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, op. cit., p64

⁴⁵⁴ “L: ¿Qué quieres que hagamos aquí? Puedes ver que no es una ciudad real... Es un escenario de opereta, para una historia de amor”. A, Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, op. cit., p75

⁴⁵⁵ TW, Adorno, *Composición para cine*, Madrid, Akal, 2007 [1976], p39.

hubiera simultáneamente dos films: uno para escuchar, un pseudo-documental sobre las dificultades, las contradicciones de la creación artística y por otro lado un film para ver, una parodia de relato policial que se desprende de aquel⁴⁵⁶. De allí que el film puede pensarse como la tensión entre la imaginación del director y una realidad que escapa inevitablemente de su control: así Elias abandona los proyectos que le encomiendan, vagabundea entre ciudades y se entrega a excesos que el relato de Jean ignora. Sin embargo, no deja de ser llamativo que todas las aventuras ficcionales de aquel sean, en algún punto, sino la extrapolación inconsciente de las novelas de espías y las revistas porno que este hojeara en la estación: autogeneración del relato a través de la recursividad del discurso y la imagen, de las proyecciones y límites que mutuamente se dan. Ahora bien, si en la narración tradicional “il faut que les évènements s’enchaînent, en progressant de page en page, afin d’accomplir une passion, une vie, un destin”⁴⁵⁷, en Robbe-Grillet el relato se ha dislocado en una serie de instantes autónomos que liberan la imagen de un proyecto, tanto narrativo como existencial. La discontinuidad progresiva entre la banda sonora y la visual hace vacilar las relaciones semánticas del film, como si el exceso de las palabras generara paradójicamente, no un aumento, sino una disminución en la significación y la comprensión. Si toda interpretación acontece por un acto de memoria, por un proceso, a la vez progresivo y simultáneo, que avanza paso a paso a través de una serie de anticipaciones, asociaciones y síntesis entre imágenes como resultado de la información previamente acumulada, la exasperación que asalta por el contrario al espectador en *L’Homme qui ment* radica precisamente en que asistimos al derroche permanente de lo conservado a cada momento. Una dinámica en la que la necesidad de establecer sentido se ve metódicamente arruinada por el continuo devenir de las identidades, por la imposibilidad de fijar atributos a los objetos. Es lo que ocurre cuando un personaje misterioso irrumpe prácticamente de la nada y –tal como ocurre con el agrimensor de *El castillo* de Kafka– parece inventar, modificar, acomodar su historia ante cada interacción con el exterior. “Boris” parece así vivir de su propia palabra, como si renaciera a cada momento, contradiciéndose, desdoblándose, multiplicando las versiones,

⁴⁵⁶ D, Château ; F, Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie : essai d’analyse des films d’Alain Robbe-Grillet*, París, U.G.É., 1979, p256.

⁴⁵⁷ “Los acontecimientos deben sucederse, avanzando de página en página, para cumplir una pasión, una vida, un destino” A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., 417.

introduciendo diferencias incompatibles y omitiendo deliberadamente datos⁴⁵⁸. Si desde el racionalismo solo la unidad y la identidad de la conciencia consigo misma garantiza la consistencia de la realidad objetiva, la estabilidad que la vuelve luego un objeto susceptible de ser conocida, aquí todo conocimiento y aprehensión de una coherencia del mundo deviene prácticamente imposible desde el momento en el que el fundamento de la individualidad está disuelto, en el que la identidad que nos narra sus aventuras está minada desde su propio interior:

Mon nom est Robin. Jean Robin. Je vais vous raconter mon histoire, ou du moins je vais essayer. Voilà, ça a commencé dans une forêt, une grande forêt. Il y avait une sorte de sentier un peu incertain. Auparavant il y avait eu un ruisseau une pierre dans l'eau courante, les branches mortes... Mais non... C'était plutôt une prairie, une grande prairie sans clôture, avec des graines de chardon qui volaient dans le vent. Sans doute à proximité d'une petite ville... ou d'un gros village... Où on était ? Ah, ¡oui ! Mon nom est Boris. Mais en général les autres m'appelle Jean. Et quelquefois aussi l'ukrainien. Je n'ai jamais su pourquoi. Je recommence. La première fois que je suis arrivé à ce village j'ai erré d'abord à travers les rues anonymes, parmi la foule des passants. Jean... Bien sûr, il faut que je parle de Jean⁴⁵⁹.

Si en el cine clásico la acción se asimila a partir de las formas de las viejas novelas decimonónicas, con su lógica de causa-reacción, las infracciones modernas a la causalidad que la palabra del personaje introduce y su discordancia con lo que vemos, fragmentan el relato en células narrativas breves e imprevisibles que parecen ponerles freno a los procesos de identificación emocional e interpretación racional. En algún punto es como si algo de la

⁴⁵⁸ Afirmar que el relato es rizomático es, a esta altura de la *soirée*, ocioso e indigno. Robbe-Grillet no es deleuziano, es Deleuze el que aprende lo que es un rizoma viendo las películas de Robbe-Grillet. G, Deleuze, *op. cit.*, p139.

⁴⁵⁹ “Me llamo Robin. Jean Robin. Voy a contarte mi historia, o al menos lo intentaré. Comenzó en un bosque, un gran bosque. Había una especie de camino un poco incierto. Antes había habido un arroyo, una piedra en el agua corriente, ramas muertas... Pero no... Era más bien un prado, un gran prado sin vallar, con semillas de cardo volando al viento. Probablemente cerca de una ciudad pequeña... o de un pueblo grande... ¿Dónde estábamos? ¡Ah, sí! Me llamo Boris. Pero normalmente los demás me llaman Jean. Y a veces también ucraniano. Nunca supe por qué. Permítanme empezar de nuevo. La primera vez que llegué a este pueblo deambulé por las calles anónimas, entre la multitud de transeúntes. Jean... Por supuesto, tengo que hablar de Jean”. A, Robbe-Grillet, *L'Homme qui ment*, Largometraje, Francia-Checoslovaquia, Como films, 1966.

estructura fenomenológica de la audición se trasladara hacia la experiencia del film: “El ojo –afirma Adorno– es siempre un órgano de esfuerzo, trabajo, concentración; percibe algo concreto de manera unívoca. Frente a él, el oído es más bien despistado y pasivo. No tiene que abrirse primero, como los ojos. Comparado con ellos tiene algo de distraído y apático”⁴⁶⁰. El film, siguiendo la palabra errática de su personaje, avanza a los tumbos a través de una serie de digresiones y nos conduce a nosotros con él⁴⁶¹.

Hay, si se quiere, a pesar de su voluntad anti-realista, un momento baziniano contenido en Robbe-Grillet: la realidad, quiéraselo o no, se cuele a cada momento dejando sus *huellas* sobre la película. Cada film puede leerse en este sentido como una batalla de los procedimientos técnicos del arte ante el material, planteándose de este modo una dialéctica entre los modos de encarnación de la “escritura” (el guion, el encuadre, la actuación, el decorado, el vestuario, la fotografía, el montaje, la producción) sobre los objetos del mundo fácticos y los modos en los que estos se resisten a ser investidos, transformados en otra cosa. Si bien el cine trabaja a partir de la negación de los fragmentos de realidad de los que no obstante se nutre, la emoción ante las imágenes proviene parcialmente de la sensación de que en ellas vive algo más que mero arte⁴⁶². La lógica del espectáculo saca provecho cínicamente

⁴⁶⁰ TW, Adorno, *Composición para cine*, op. cit., p31.

⁴⁶¹ Inclusive en los borradores de esos años que no llegaron finalmente a rodarse, la ligazón de la palabra, la seducción y las fantasías sexuales juegan un rol ineludible. Podría decirse en este sentido que *La japonaise* gira básicamente en torno a problemas de lenguaje: una estudiante extranjera en un país francófono, ante la imposibilidad de comunicarse con fluidez, se refugia en sí misma, en un Japón imaginario e idealizado en el que reina el silencio. Pero un compañero se ofrece a darle unas clases prácticas de francés con el pretexto de acercarse a ella. Así, lo que comienzan siendo unas clases llenas de pequeños sketches y representaciones íntimas a los fines de perfeccionar el idioma, se convierten gradualmente en sofisticadas estrategias de seducción. Finalmente, en la “medida que la pasión entre Jean y Aya crece, durante estos juegos y fantasías, el chico, sintiéndose animado y rechazado a su vez, llega a una especie de exasperación” en la que termina por asesinar a la chica japonesa. El desdibujamiento de lo real a partir de la creación de una atmósfera fantasmática creada por la palabra es también el tema del otro proyecto abortado en esos años: en *Le magicien* la acción gira en torno al rodaje de un film que un director realiza junto con dos actores: su esposa y su amigo. La historia que aquel quiere filmar, y que tal vez va inventando sobre la marcha, tiene un poder enorme de persuasión sobre estos, al punto que comienzan a compenetrarse e identificarse de lleno con sus personajes. Pero allí comienza a revelarse una pasión ambigua que excede la lógica del film que se desarrolla delante nuestro: el deseo del director de entregarle su mujer a su amigo, digitar con precisión cada uno de “sus abrazos”, con el fin de registrarlos fría y perversamente. De pronto, los niveles de realidad comienzan a confundirse, la ficción que interpretan y la realidad de los actores se vuelve indistinguible, al punto que estos, quizás actuando miméticamente el film que están realizando, terminan por matar al marido-director. “La japonaise” y “Escenario de Le magicien” en *Obliques*, op. cit., pp43-44 y 259-261

⁴⁶² A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., pp90-91.

de ello: en la medida que las operaciones del realismo generan una continuidad indiferenciada entre el adentro y el afuera del arte, el cine no solo reproduce lo existente convirtiéndolo en una imagen paralizada, sino que incluso convierte una cierta idea de mundo, económica y socialmente determinada, en realidad. Una posición militante e iconoclasta (que terminará por volverse algunos años después en parte de la “estructura de sentimiento” del campo cinematográfico francés) puede derivarse de aquello que ya estaba inscripto en los propios films de Robbe-Grillet de los años sesenta. Sin embargo, aunque la utilización de las palabras introduzca mediaciones que funcionan como un meta-comentario crítico sobre la propia representación (y que podrían llevarnos a confundir a Robbe-Grillet con autores como Debord, el Godard maoísta o Farocki⁴⁶³), este uso epistémico corre en paralelo con un montaje-encantamiento que conduce a la narración a ser algo más que la demostración de una tesis sobre los peligros de la identificación. Las estrategias discursivas por lo tanto no agotan ni disipan —como podría sugerirse— las potencialidades de las imágenes y la fascinación que estas ejercen; al contrario: las estimulan extrañamente. Si bien las palabras se presentan como el medio privilegiado para conocerlas, en tanto las inscriben en una continuidad cultural que reduce su quantum de ambigüedad, volviéndolas asimilables e instrumentalizables a los fines críticos, finalmente la experiencia específica que dimana de ellas es irreductible a un determinado horizonte de hechos históricos, intertextos artísticos y verosímiles teóricos, al punto que podríamos preguntarnos si el carácter hipnótico de las imágenes no es sino el resultado de la resistencia al concepto que busca hacerlas hablar, si la discordancia entre el plano visual y auditivo no hace sino enfatizar extrañamente nuestra atención sobre la imagen. Es lo que comprendemos de forma oscura como producto de la

⁴⁶³ La divergencia fundamental de Robbe-Grillet con aquellos en relación al tratamiento del erotismo se vuelve más tangible cuando uno lo compara por ejemplo con *Ein Bild* de Farocki. El cortometraje del alemán se adentra en el backstage de una sesión de fotos de una modelo para Playboy y registra a distancia los distintos procedimientos técnicos utilizados para generar la imagen que luego será objeto de consumo. En este sentido, el film se dedica a explorar las múltiples mediaciones que se ocultan detrás de lo que se nos presenta luego como natural, revelando las condiciones de fabricación de la imagen-mercancía (y haciéndolo en los exactos mismos términos que utilizará años más tarde en *Stilleben* para mostrar cómo se acondiciona detalladamente en los estudios un pedazo de queso para su posterior conversión en imagen publicitaria). De todos modos, es significativo en este punto que Farocki nunca nos muestre el resultado final de la producción de la *playmate* (ni siquiera la foto preliminar), que nos la niegue inclusive luego de que señaló el artificio (la música de cuerdas disonante no quiere que olvidemos cuál es la intención política del film; el hecho de que la modelo diga que la pose que le asignan los hombres es incomoda parece incluso guionado por el alemán), como si temiera que, en algún punto a pesar de todos los motivos anti-ilusionistas, persista en nosotros aquel momento cínico y fascinante del “sé que es una manipulación y aun así...”. H. Farocki, *Ein Bild*, Cortometraje, Alemania, Harun Farocki Filmproduktion, SFB, 1983.

lógica de los propios films: la seducción que ejercen los valores plástico-pictóricos terminan por ser parcialmente refractarios a los intentos de aprehensión racional; o mejor aún: en pleno éxtasis, su explicación deja de importar. La palabra, que otrora se arrogaba un poder sobre la imagen, de pronto confiesa su relativa indigencia ante ella.

La preeminencia del carácter pre-reflexivo y pre-gramatical de las cosas, gestos y sucesos que habitan en los films, esto es, la bella apariencia, superficial y objetual que se nos da inmediatamente a los sentidos antes de cualquier atribución de significación –aunque eso, claro, también está previsto dentro de la lógica de la puesta en escena– no hace sino perturbar el mundo de las convenciones narrativas o de los procedimientos intelectuales del montaje⁴⁶⁴. Es lo que señalaba Robbe-Grillet a propósito de *Marienbad*: el espectador que consiga sustraerse, al menos momentáneamente, a los intentos de racionalizar la trama, decodificar los símbolos o producir interpretaciones, y se deje llevar

par les extraordinaires images qu'il aura devant lui, par la voix des acteurs, par les bruits, par la musique, par le rythme du montage, par la passion des héros à ce spectateur-là le film semblera le plus facile qu'il jamais vu : un film qui ne s'adresse qu'à sa sensibilité, qu'à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir. L'histoire racontée lui apparaîtra comme la plus réaliste, la plus vraie, celle qui correspond le mieux à sa vie affective quotidienne⁴⁶⁵.

El arte más sofisticado se toca de pronto, luego de una vuelta completa, con el más primitivo. Lejos de la serie de operaciones y supuestos intelectuales necesarios para disfrutar del arte elevado, el predominio de lo visible por sobre lo narrativo, de los instantes sensibles al interior del encuadre por sobre las relaciones lógicas que se desarrollan entre las imágenes,

⁴⁶⁴ M, Pezzella, *La estética del cine*, Madrid, Antonio Machado libros, 2004 [1996], p50.

⁴⁶⁵ "Por las extraordinarias imágenes proyectadas ante sus ojos, por la voz de los actores, por los ruidos, por la música, por el ritmo del montaje, por la pasión de los protagonistas...; en tal caso el film parecerá el más fácil que jamás haya visto: un film que se dirige únicamente a su sensibilidad, a su facultad de contemplar, de escuchar, de sentir y de emocionarse. La historia narrada le parecerá la más realista, la más verdadera, la que mejor corresponde a su vida afectiva cotidiana". A, Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, op. cit., pp21-21; *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., pp17-18

deberían conducirnos a acrecentar, no a mermar la intensidad de nuestras experiencias. De allí que uno podría decir que más allá de las constantes distancias que buscan desbaratar la ilusión realista, hay en los films de Robbe-Grillet una belleza en los objetos, las locaciones, las mujeres, en la composición plástica del plano que demandan una participación casi física. Quizá un cierto pudor teórico es lo que ha impedido asumir hasta qué punto esa atracción elemental y estúpida es la causante de una fascinación que la sofisticación de los procedimientos vendría luego solo a legitimar culturalmente. Aun así, es la palabra, a pesar de todo, con su dinámica reticente o expansiva, monótona o proliferante, la que marca el ritmo del montaje y nos conduce a alejarnos o sumergirnos en la ficción. Ese podría ser precisamente el tema de *L'Immortelle*: todas las mediaciones discursivas –desde las que buscan ofrecer una explicación a las que solo parecen sembrar la confusión– contribuyen a crear la sensación de extranjería ante dicho mundo, pero esto no hace sino reforzar nuestra identificación libidinal con el personaje, fascinarnos e inquietarnos con él⁴⁶⁶. La atmosfera de misterio del film, el hecho de la que presencia de L se nos ofrezca de forma discontinua, que su disponibilidad seductora conviva con su posterior frialdad, que de la dicha ante su presencia pasemos al desconcierto por su ausencia, alimenta nuestra suspicacia (¿qué se esconde detrás de sus evasivas? ¿es una prostituta? ¿forma parte de un complot? ¿lo está llevado lentamente a una trampa?), pero sobre todo nuestro *deseo*. El hecho de ignorar todo sobre la identidad de L, el ser cautivos de sus orquestaciones y no poder restituir una interioridad psicológica que explique la motivación detrás de sus gestos, tiene como consecuencia la interrupción y sabotaje violento de toda labor hermenéutica, como si cada una de las escenas entre ellos compartida adquiriera una cierta autonomía, empujándonos a entregarnos al puro placer sensible de la imagen. N y L en el muelle; N y L en la mezquita; N y L en el mercado; N y L en la playa; N y L en las ruinas; N y L en el show de la danza del vientre; N y L en la habitación... Quizás por eso el *encantamiento* robbegrilleteano es contrario al *suspense* de Hitchcock: si este construye de forma lenta, paciente y progresiva una situación que termina explotando por su propio peso acumulado, por la tensión

⁴⁶⁶ La paradoja –como bien lo notó Morrisette– es que el estilo de actuación de Doniol-Valcroze, rígido y sin expresión, parece bloquear toda proyección imaginaria del espectador y sin embargo “his ‘emptiness’ (...) becomes the hole or space in his psyche into which we fit” [su ‘vacío’ (...) se convierte en el agujero o espacio en su psique en el que nos metemos]. B. Morrisette, “Last Year at Istanbul”, *Film Quarterly*, Vol.20, N°2, 1967, p41.

insuportable que el relato dilató, aquel aligera las conexiones sensorio-motrices, liquida la lógica de causa y consecuencia, haciendo de cada escena un acontecimiento en sí mismo. En última instancia, Robbe-Grillet nos ubica en una posición estructuralmente ambigua: asistimos a un discurso que se desliza a través de una dinámica de ofrecimientos y escamoteos, como si este avanzara sobre el exterior a través de ondas sucesivas que van cubriéndolo todo, neutralizando franjas cada vez mayores de significado (la tendencia de toda obra a fijar enfáticamente un modo de ser a las cosas) y que parecieran tener el fin de mantenernos extrañamente cautivos, con una rara mezcla de deseo e inquietud. El encantamiento nos conduce por lo tanto a una zona decididamente peligrosa: desde el momento en el que nuestras capacidades hermenéuticas son apartadas por innecesarias, nos entregamos con una relativa pasividad a la seducción superficial de las imágenes, pero por eso mismo un drama subterráneo es proyectado de un modo intermitente e intenso en nosotros. No por nada Robbe-Grillet definió oblicuamente el *encantamiento* como el fenómeno del sentido que cambia, que hace vacilar y temblar todo tras de sí⁴⁶⁷.

Larvatus prodeo

Si –como confiesa Robbe-Grillet– la cuestión de la comprensión intelectual es, finalmente, menos importante que la participación sensual directa que tenemos con los textos⁴⁶⁸, se vuelve imperioso por lo tanto adentrarse en la dialéctica contenida en la narración, en el doblez que opera secretamente en las estructuras audiovisuales de sus films. En este sentido la palabra, utilizada para señalar constantemente el artificio, retiene no obstante algo de la lógica del fabulador o el seductor, al punto que podríamos afirmar que este las emplea–y aquí intuimos un problema central que ya estaba operando en todos los films anteriores– no para ponernos a distancia como parecíamos intuirlo, sino para *acercarnos peligrosamente*: acto de persuasión que nos embelesa, incomoda y conduce hacia verdaderas zonas inexploradas. La impugnación por medio de las estrategias discursivas no se realiza por lo tanto con la finalidad última de anular las historias, suspender la ilusión realista y ponerle fin a la emoción que una cierta vanguardia ascética promulga, sino que por el contrario todos esos nobles

⁴⁶⁷ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p547.

⁴⁶⁸ A, Robbe-Grillet; A, Fragola; R, Smith, *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, op. cit., p25.

procedimientos parecen estar al servicio de redefinir una noción de experiencia en la que aquellos elementos que definían las bases del realismo se vean desfigurados, desviados de su aparente organicidad, llevados hasta un límite en el que su sentido se vuelva irreconocible. Aunque en esencia equivoco, ya que parece concederle a determinadas formas fílmicas un cierto carácter normativo, el concepto de “cine disnarrativo” que aquel postula para superar la dicotomía entre el cine narrativo y no-narrativo, tiene no obstante el raro mérito de querer enfatizar todos aquellos momentos en los que se introduce un *mal funcionamiento* en la continuidad de la narración, al punto que se vuelve visible, por un lado, el complejo artificio que sostiene el relato clásico y por el otro, las pepitas en bruto de realidad extrañamente tangibles como efecto de ello⁴⁶⁹. Los críticos, a pesar de ser sensibles a las perturbaciones misteriosas contenidas en el relato y la emoción que se deriva de él, han terminado por excusar la obra de su todavía dependencia narrativa, redimir inclusive sus momentos pueriles-fascinantes y justificar sus comentarios críticos –como agudamente lo percibió Anzieu en relación a las primeras novelas de aquel– “en función del primer sentimiento experimentado, el de la monotonía del relato, de la desinvestidura de la realidad, de la intrascendencia de los acontecimientos”⁴⁷⁰. Pero la consecuencia del primado de la desmitificación ideológica por sobre la seducción de la narración los lleva a desconocer la extraña economía en la que esta viene a insertarse; más aún: por el hecho mismo de desconfiar y expulsar tal afecto como un resto atávico del espectador común que han sido, es que ignoran la verdadera naturaleza del momento crítico que tenazmente defienden: encubrir y dejar que circule libremente el mal que en última instancia querrían conjurar.

Allí donde la crítica modernista se detiene es donde la lectura feminista de Higgins se mete con el objetivo de revelar la duplicidad misteriosa de *Marienbad*. Ella parte de una inversión significativa en el modo de leer el film: dejar de verlo como la simple historia de una “persuasión” –como lo señalaron Robbe-Grillet y Resnais– para comenzar a pensarlo sin rodeos como el de una violación y su posterior ocultamiento. La hipótesis puede parecer a priori extraña o infundada, ya que no coincide con la impresión general que deja el film: si

⁴⁶⁹ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p151.

⁴⁷⁰ D, Anzieu, *El cuerpo de la obra*, México DF, Siglo XXI, 1993 [1981], p287.

el motivo de la persuasión o seducción se vuelve verosímil es porque la palabra no parece perseguir la realización inmediata e imperativa de un deseo, sino que plantea un juego de puras apariencias, una danza de avances y resistencias, de hipótesis y contra-hipótesis, un juego frívolo y sofisticado, melodramático y abstracto, onírico y misterioso, y cuyo final, amén de su carácter irresuelto, parece más cerca de afirmar el *happy end* que de señalar las consecuencias negativas que le esperan a quien se entrega ciegamente al flujo del discurso. Algo de ello sostiene Robbe-Grillet cuando afirma –para refutar irónicamente las lecturas comprometidas que rechazan el film por su aura decadente y su formalismo exangüe⁴⁷¹– el contenido veladamente político del film: el hombre no hace otra cosa que romper a través de su palabra el hechizo que parece pesar sobre ese mundo cerrado y autosuficiente, ofreciéndole a la bella prisionera lo imposible, esto es, un pasado, un porvenir y una libertad allí donde el tiempo, la acción y la emoción dieran la impresión de haberse abolido⁴⁷². Planteado en estos términos el film hace causa común con posiciones progresistas, recuperable tanto para una lectura marxista que vea en los habitantes inmóviles del hotel la alienación de una clase burguesa sustraída de las preocupaciones reales de la vida (y que la emparentaría quizás con *El ángel exterminador* estrenada solo un año después), como para una lectura feminista que perciba en el drama de la mujer censurada en su voluntad, inmovilizada y disputada por los dos hombres los signos de la sistémica opresión patriarcal. Sin embargo, uno puede dejar de percibir que todas estas interpretaciones de Robbe-Grillet no son más que una coartada estratégica para volver asimilable el film allí donde por sus características formales pareciera generar rechazo. En este sentido, el epitexto no hace sino introducir deliberadamente el *mal-entendido*: el film que efectivamente vemos se confunde con el que teóricamente deberíamos ver. No solo porque *Marienbad* está poblado de pequeños indicios de violencia (ruido de vidrios, zapatos rotos, salones de tiro, gestos de terror, fotos extorsivas, desconocidos que entran de improviso a habitaciones, etc) que lo enrarecen, sino porque la famosa persuasión del hombre termina por ser, a pesar de sus

⁴⁷¹ Robbe-Grillet recuerda risueñamente cuando en *Le Temps Modernes* un crítico sostuvo que "À l'heure où l'on jette les Algériens à la Seine, j'ai honte d'avoir consacré tant de place à parler d'un film qui semble mettre tout le contexte historique entre parenthèses..." ["En un momento en que los argelinos son arrojados al Sena, me avergüenza haber dedicado tanto espacio a hablar de una película que parece poner todo el contexto histórico entre paréntesis..."] A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p261.

⁴⁷² A, Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p13.

modos elegantes y sobrios, más incierta y comprometedora de lo que uno cree percibir inicialmente.

Higgins, anticipándose a las posibles críticas, parte de la siguiente hipótesis: el hecho de que no se represente la violación de forma explícita acrecienta el conflicto del film y lo inscribe en una trama paradójicamente realista, ya que tal como ocurre en la realidad extracinematográfica, el crimen en sí no deja marcas concretas sobre el cuerpo, lo que vuelve difícil probar culpabilidades y obliga por lo tanto a tener que desplazar el problema de su verificabilidad al interior del proceso discursivo. Por eso “the entire film can be seen as an alibi: not as reference to a hidden past truth, but as the creation of a story in the present”⁴⁷³. En este sentido ella sugiere que habría que leer todo el extenso discurso de X sino como el intento de abstraer la violación en el plano de lo diegético, reescribirla discursivamente bajo la fachada de una historia pretérita y a su vez producirla en tiempo presente en el acto mismo de recordarla; pero por ello mismo la narración y el montaje audiovisual (descrito por la crítica, desde la que lo recusó a lo que lo elogió, como un elemento central, pero sobre todo como el principal causante de la “disonancia cognitiva en el espectador”⁴⁷⁴) termina por ser ambigüamente solidario con el motivo del borramiento de la violación y quizás con la amplificación perversa de un extendido imaginario masculino que liga sexo a violencia. No obstante, desde el momento en que solo podemos hipotetizar sobre el acto de violencia, ya que este no es nunca representado directamente, ya que nunca sabemos a ciencia cierta qué es lo que pasó el año pasado en Marienbad (o Karlstadt, o Friedrichsbad, o Baden-Salsa), y solo podemos reconstruirlo a partir de ciertos indicios materiales que se ofrecen de manera dispersa, esa hipótesis parece perderse en el vasto número de interpretaciones disimiles que la película habilita. Es lo que sostiene Robbe-Grillet cuando afirma explícitamente que es irrelevante proponer una clave (ya sea psicoanalítica, fantástica o mítica) para suturar el enigma, ya que lo único que existe es lo que vemos materialmente, lo que está ocurriendo delante de la pantalla y que por lo tanto todo intento de ir más allá del significante termina

⁴⁷³ “Toda la película puede verse como una coartada: no como una referencia a una verdad pasada oculta, sino como la creación de una historia en el presente”. L. Higgins, “Screen/Memory: Rape and Its Alibis in *Last Year at Marienbad*” en L. Higgins; B. Silver (ed) *Rape and Representation*, New York, Columbia Press, 1991, p308.

⁴⁷⁴ I. Sanchez Moreno, Perdidos en Marienbad. Una interpretación psicológica del film “El año pasado en Marienbad”, *FILMHISTORIA*, Vol. 31, N°1, 2021, p92.

por ser una mera proyección subjetiva del espectador. Pero tal renuencia enfática a la interpretación es –según Higgins– ciertamente sospechosa, como si en algún punto Robbe-Grillet, al alentar a quedarse más acá del significado y privilegiar la dimensión puramente sensible del film, trabajara en el ocultamiento deliberado de algo que no está dicho pero se intuye entre líneas. Higgins ve por lo tanto en los comentarios epitextuales en torno a la historia de seducción, que la crítica repite sin más, precisamente una coartada suspicaz con la que los autores (Robbe-Grillet sobre todo, ya que Resnais parece mantenerse en una relativa ingenuidad sobre todo el asunto o seguir tímidamente las interpretaciones de aquel) hacen silencio sobre la violencia latente a lo largo del film, resignificándola complicemente, diluyendo por ende la responsabilidad del agresor y volviéndola en el límite psíquicamente tolerable en la víctima. Sin embargo, tales afirmaciones extra-cinematográficas coyunturales serían irrelevantes, una interpretación entre otras, si no tuvieran su correlato formal a lo largo del propio film: las técnicas utilizadas para invisibilizar la violencia sobre la mujer en el mundo fáctico son equivalentes a las que se utilizan al interior de la ficción para volverlas ilegibles para el espectador (y por ende su develamiento crítico en uno podría servir para conjurarlo posteriormente en el otro). En este punto preciso el ensayo de Higgins se vuelve sugestivo: ella hace foco particularmente en el episodio enigmático en torno a la interpretación de la estatua del jardín, ya que allí se nos ofrece una duplicación interior que revela el *ethos* oculto de todo el film, no solo porque funciona como una meta-reflexión abstracta sobre el cambio de paradigma hermenéutico del posmodernismo (sintetizado a la perfección por Sontag en “Contra la interpretación” teniendo precisamente en mente a *Marienbad*⁴⁷⁵), sino también porque se exhiben los modos en los que el propio film busca ser visto y pensado, enfatizando qué lecturas se privilegian y cuáles se recusan:

VOIX DE X : *Pour dire quelque chose, j’ai parlé de la statue. Je vous ai raconté que l’homme voulait empêcher la jeune femme de s’avancer plus loin : il avait aperçu quelque chose – un danger sûrement – et il arrêta d’un geste sa compagne. Vous m’avez répondu que c’était elle, plutôt, qui semblait avoir vu quelque chose – mais une chose, au contraire, merveilleuse – devant eux, qu’elle désigne de sa main tendue (...)*

⁴⁷⁵ S, Sontag, *Contra la interpretación*, op. cit., p19

*Ensuite, vous m'avez demandé le nom des personnages. J'ai répondu que ça n'avait pas d'importance. – Vous n'étiez pas de cet avis, et vous vous êtes mise à leur donner des noms, un peu au hasard je crois... Pyrrhus et Andromaque, Hélène et Agamemnon... Alors j'ai dit que c'était vous et moi, aussi bien... (Un silence.) ou n'importe qui*⁴⁷⁶



Figura 1. Las estatuas de *L'Année dernière à Marienbad*.

El antagonismo entre X y A, que una lectura distraída puede saltarse sin más, se vuelve reveladora si se advierte lo que parece estar en juego: allí donde X lee en los gestos de la estatua masculina el señalamiento de una *prohibición*, de un límite que la mujer no debe traspasar, para A la estatua femenina ha visto *algo* ubicado más allá que merece la pena ir a ver a pesar de todo. Es como si el propio film alegorizara un secreto peligroso que el hombre se esfuerza en *proteger* y que la mujer quisiera de pronto *descifrar* a toda costa. Por eso cuando luego A propone nombres concretos para identificar a las estatuas, X rechaza su interpretación por considerarla arbitraria o porque parece clausurar el juego exegético;

⁴⁷⁶ "Voz de X: Para decir algo, hablé de la estatua. Le conté que el hombre quería impedir a la joven que siguiera avanzando: había percibido algo un peligro, seguramente, —y con una seña detenía a su compañera. Usted contestó que era más bien ella quien parecía haber visto algo — pero algo, por el contrario, maravilloso — delante suyo, algo que señalaba con su mano extendida (...) Después usted me preguntó el nombre de los personajes. Le contesté que no tenía importancia. —Usted no compartía esta opinión, un poco al azar, creo...Pirro y Andrómaca, Helena y Agamenón...Entonces yo dije que igual podíamos ser usted y yo... (un silencio), o quienquiera que fuese". A, Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, op. cit., p84; *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p71.

pero, como bien señala Higgins, “her suggestions are not chosen ‘at random’, as X testifies; each of the couples is a case of abduction and rape”⁴⁷⁷. La resistencia a la interpretación y la postulación de una polisemia potencialmente infinita (que Higgins caracteriza como unos de los elementos centrales de la estética posmodernista que *Marienbad* ayuda a construir) colabora así con las estrategias de ocultamiento de la violación, por lo que la supuesta indeterminación de las imágenes, lejos de ser neutral y permitir la libertad interpretativa, comienza a cobrar la forma de una coartada sombría que multiplica los niveles de realidad a los fines de impedir reconocer la facticidad de los hechos. En este punto habría que pensar si el discurso hipnótico, contradictorio, irónico de X y el montaje asistemático que supuestamente señalan el embuste e interrumpen todo flujo identificatorio no terminan, paradójicamente, por impedir que el espectador constele los elementos en una narrativa coherente, en una lógica causal y un verosímil psicológico que le permita descifrar el enigma. Dicho de otra manera: las técnicas modernas que venían utópicamente a liberar al espectador de las capturas cómplices del arte realista, parecen terminar –a razón de su lógica de hermetismo y belleza– por oscurecer el contenido ideológicamente reprochable; como si fuera en última instancia la propia distancia formal sofisticada la que bloqueara el reconocimiento al espectador y lo volviera insensible al sufrimiento desplegado ante sí. Uno podría imaginar quizás otro film que relatara la misma historia pero montada a la manera lineal de un drama o thriller psicológico: allí la violación elidida terminaría, a razón de la acumulación de signos en una dirección, probablemente por volverse evidente y suscitar como consecuencia una serie de emociones fuertes, incómodas incluso, pero al final relativamente tranquilizadoras para nuestra conciencia, en tanto la puesta en escena llevaría a definir claramente una posición moral ante el hecho; pero, en tal caso contrafáctico, el encanto misterioso que caracteriza a un film como *Marienbad* estaría arruinado. Es por ello que Higgins sostiene –siguiendo a la teoría del poder narrativo de Chambers– que la idea del film como un relato en torno a la persuasión puede ser finalmente pertinente, pero solo a precio de reemplazar la seducción amorosa sugerida en el plano del contenido por la propia fuerza enunciativa de la narración, por la capacidad de producir envolvimiento, por la suspensión problemática de la intelección que acontece en la sumersión fascinada⁴⁷⁸. No

⁴⁷⁷ “Sus sugerencias no son elegidas “al azar”, como testifica X; cada una de las parejas es un caso de secuestro y violación”. L. Higgins, “Screen/Memory: Rape and Its Alibis in Last Year at Marienbad”, *op. cit.*, p312.

⁴⁷⁸ L. Higgins, “Screen/Memory: Rape and Its Alibis in Last Year at Marienbad”, *op. cit.*, p315.

por nada Jefferson Kline plantea que el film, por sus propias características, se convierte en “a remarkable commentary on the relationship of these psychological traps to the act of film viewing itself”⁴⁷⁹.

En este punto la cuestión del posicionamiento del film con respecto al contenido representado –la imposibilidad de decidir si el montaje encubre la violación o se erige precisamente en un comentario sobre aquel encubrimiento– lo vuelven inclusive más apasionante. Interpelada por la ideología ambivalente de la *mise-en-scène* Higgins se interroga en esa dirección: “I want to conclude by asking whether, by ostentatiously pointing to what is absent and by its visible revisions, *Marienbad* can be called a liberating film, even a feminist film. I don't think so. The film's positioning of the spectator is consistently complicitous with X's narrative perspective”⁴⁸⁰. A pesar de la duda inicial, ella sostiene que el film, al adoptar el punto de vista masculino, no solo relativiza la violación convirtiéndola en un simple “malestar” que estaría más cerca de un drama histórico que de un crimen violento, sino que silencia finalmente la posibilidad de oír la versión femenina de la historia. Por lo tanto, el film lejos de desmitificar críticamente o de elevar a consciencia los problemas existentes en la realidad extra-cinematográfica solo vendría a meramente reproducirlos. Así planteado su lectura revelaría el inconsciente patriarcal que estructura secretamente el film, la imaginación misógina inconfesa de sus autores y el rol pasivo atribuido al espectador. Sin embargo, ¿no es el propio texto el que ofrece las propias herramientas que ella utiliza para producir la crítica, el que hace hablar a sus personajes de manipulación, fuerza y encubrimiento, el que deliberadamente escenifica sus propios mecanismos de auto-impugnación, el que juega con los horizontes hermenéuticos del espectador precisamente por alejarnos y acercarnos a la vez, el que –como sostiene Derrida– representando un “comportamiento hiperbólicamente falocéntrico” no hace sino describir, exponer y

⁴⁷⁹ “Un comentario notable sobre la relación de estas trampas psicológicas con el acto mismo de ver una película”. T. Jefferson Kline, *Unraveling French Cinema*, op. cit., p99.

⁴⁸⁰ “Quiero concluir preguntando si, por señalar ostentosamente lo que está ausente y por sus revisiones visibles, *Marienbad* puede llamarse una película liberadora, incluso una película feminista. No lo creo. El posicionamiento del espectador en la película es consistentemente cómplice de la perspectiva narrativa de X”. L. Higgins, “Screen/Memory: Rape and Its Alibis in Last Year at Marienbad”, op. cit., p318

exhibir aquello que en apariencia lo inculpa⁴⁸¹? Algo de ello deja leerse cuando al comienzo del film –antes mismo de que se nos presente a los dos personajes– un grupo de anónimos en el hotel recuerda una historia que remeda sospechosamente a la que el propio texto nos va a narrar a continuación:

UN HOMME, puis UN AUTRE HOMME (La première phrase est dite *off* sur la fin du plan précédant le premier groupe) : *Vous ne connaissez pas l'histoire ?* (Changement de plan, apparition du premier causeur et de ses trois auditeurs : A, M et un comparse.) *On ne parlait que de ça, l'année dernière. Frank lui avait fait croire qu'il était un ami de son père et qu'il venait pour la surveiller. C'était une surveillance plutôt bizarre, bien entendu. Elle s'en est rendu compte un peu tard : le soir où il a voulu pénétrer* (L'image a glissé et l'on ne voit déjà plus le groupe ni le personnage qui parle et dont on continue d'entendre la voix.) *dans sa chambre, comme par hasard, et sous un prétexte d'ailleurs absurde : il prétendait lui donner des explications sur les tableaux anciens qui se trouvaient chez elle... Il n'y avait pas un seul tableau dans la chambre ! Mais elle n'y a* (Le glissement de l'image s'étant poursuivi, on voit maintenant le second groupe et le nouveau causeur, dont la voix semble se raccorder à la phrase de l'autre.) *pas pensé, tout d'abord*⁴⁸².

Al narrar un caso anterior acontecido hace un año en torno a la historia de un engaño, el resultado de una vil manipulación, el lento y progresivo trabajo de un hombre para granjearse la confianza de una mujer y sorprenderla luego en su habitación, el propio film genera las condiciones, no para pensar que este ignora la economía discursiva maliciosa en la que se

⁴⁸¹ J, Derrida, "Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida", *op. cit.*, p136.

⁴⁸² "UN HOMBRE luego OTRO HOMBRE. (La primera frase es en voz en off al terminar el plano que antecede a la aparición del primer grupo): *¿No sabe usted esa historia?* (Cambio de plano, aparición del primer hombre que habla y de sus tres interlocutores: A, M y un comparsa.) *El año pasado no se hablaba de otra cosa. Frank le había hecho creer que era amigo de su padre y que venía para vigilarla. Era una vigilancia, extraña, desde luego. Se dio cuenta un poco tarde: una noche en que él quiso entrar* (La cámara se ha deslizado y ahora ya no vemos ni el grupo ni el personaje que habla, aunque oímos su voz.) *en su habitación, y con un pretexto, por lo demás, absurdo: pretendía explicarle los cuadros antiguos que allí, según él, se encontraban... ¡No había un solo cuadro en la habitación! Pero ella no cayó* (La cámara ha seguido deslizándose y ahora vemos el segundo grupo y el otro hombre que habla, cuyas palabras parecen enlazar con la frase del anterior) *en la cuenta, al principio*". A, Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, *op. cit.*, p52; *L'Année dernière à Marienbad*, *op. cit.*, p43.

adentra, sino para señalar desde el comienzo su existencia problemática. Nos encontramos, mal que le pase a Higgins, en las antípodas del supuesto gesto patriarcal inconsciente. No obstante, el razonamiento que inscribe así la crítica deconstructiva en el propio film cae en el mismo vicio, pero invirtiendo el valor, de aquella que ve en él pura y simple ideología: recuperar y positivizar lo que da sino como pura ambigüedad. Quizás por eso mismo, por anticipar con precisión lo que vendrá, por jugar de forma ladina con la creencia del espectador, comenzamos a sospechar inevitablemente un cierto carácter irónico en su uso: solamente quien está demasiado advertido teóricamente de las posibles derivas críticas de su recepción puede estar en condiciones de anticiparlas y ponerse a resguardo ante ellas, haciéndolas trabajar –en el límite– a su favor. Los de Robbe-Grillet parecieran volverse así verdaderos textos *pharmakon*: son a la vez su mejor remedio y su mejor veneno.

La situación se complejiza si, por ejemplo, se analiza al film y el cine-roman como un *único y gran dispositivo* (tal como lo hace Kogonada en su video-ensayo sobre los montajes alternativos de De Sica y Selznick en torno a *Estación Termini*⁴⁸³), si se piensa en los pasajes, similitudes, diferencias y contagios que se establecen entre ambos, iluminándose de pronto las preocupaciones estéticas singulares de Resnais y Robbe-Grillet como resultado de las decisiones que cada uno toma ante los problemas que se presentan ante un mismo material. Si bien –como afirma Rosenbaum– ambos pertenecen a la misma generación, comparten un universo de referencias comunes y sus búsquedas estéticas parecen ser afines, puede sin embargo atribuirse a cada uno sensibilidades distintas (simbolizadas en la propia actitud de los personajes del film: mientras el sadismo de Robbe-Grillet lo emparenta al agresivo X, Resnais parece identificarse con la escéptica, y un poco masoquista, figura de A⁴⁸⁴) que los llevan a decisiones formales claramente antagónicas. En este sentido puede pensarse toda la transposición de Resnais sobre el guion de Robbe-Grillet como un trabajo dedicado a atenuar y suavizar las aristas punzantes, peligrosas, asociales del otro. De hecho, la escena de la violación en este último (que el primero prefiere blanquear y purificar, al punto de

⁴⁸³ Kogonada, “What Is Neorealism?”, videoensayo, *Sight & Sound*, 2013. Disponible en <http://kogonada.com/portfolio/what-is-neorealism>

⁴⁸⁴ J. Rosenbaum, “The Greatest Film Ever Made?”, *Chicago Reader*, 2008. Disponible en <https://chicagoreader.com/film/the-greatest-film-ever-made/>

literalmente llevar la imagen hacia una iluminación blanca que impide ver) pareciera a ponerle freno a la tan mentada ambigüedad, positivizar de forma concluyente la violencia e interrumpir el juego diseminante de las conjeturas. Sin embargo, el cine-roman considerado autónomamente no deja que olvidemos que su dominio no es estrictamente el de lo real, sino el de lo imaginario, lo que permite hacer de esa imagen brutal una pura posibilidad entre otras, una fantasía o una pesadilla, un *role play* perverso o el efecto de la auto-opacidad del deseo, que sobrevuela los fantasmas de ambos personajes, y que abre en definitiva la historia a un horizonte mucho más indefinido, y por lo tanto interesante, que lo que Higgins unívocamente postula. No obstante, el mérito de la lectura de esta es precisamente volver verosímil aquello que antes solo se mencionaba de forma anecdótica en la crítica modernista, darle un marco conceptual que permita volver tangible en nuestras conciencias lo que antes solo se aludía tímidamente y permitir atribuir por lo tanto responsabilidades éticas que pongan en suspenso el otrora esteticismo inane. Aunque luego de su artículo se vuelva difícil afirmar la ambigüedad de *Marienbad*, ya que inclusive la negación discursiva de la violación parece confirmar indirectamente la validez de su hipótesis, dar cuenta de la estructura manipuladora de X (“VOIX DE X : *Non, non, non ! (Avec violence :)... C’est faux !... (Plus calme :) Ce n’était pas de force... Souvenez-vous*”⁴⁸⁵), la consecuencia involuntaria de su lectura es que la visibilización de la problemática, que debería supuestamente ponerle un freno a un tipo de práctica patológica, no hace sino incrementar la rareza del film, sustraerlo del mero juego posmoderno de los significantes y restituirle un aura extrañamente *maldita*. En este punto, la omisión significativa que Resnais hace de la escena de la violación, puede leerse como el intento de morigerar, en el nivel de la trama, la influencia nociva de la estética de Robbe-Grillet, como si aquel quisiera evitar que este se convierta, por lo idiosincrático y absorbente de su imaginario, en una presencia amenazante para la propia autoría del film⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ “VOZ DE X: ¡No, no, no! (Con violencia:)... ¡Eso falso!... (Más tranquilo:) *No fue por la fuerza...*”. A. Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, op. cit., p180; *L’Année dernière à Marienbad*, op. cit., p157.

⁴⁸⁶ Jefferson Kline sostiene que donde se más se percibe la apropiación y resignificación autoral de Resnais es en la inserción del título *Rosmer* en la cartelera teatral al comienzo del film allí donde Robbe-Grillet solo había dejado una referencia vacía (“Enfin une affiche de spectacle (encadrée également) pour une pièce de théâtre portant un titre étranger, sans signification, et le reste étant illisible, sauf peut-être un en-tête en plus gros caractères : *Ce soir, unique représentation de...*” [“por último, un cartel (igualmente enmarcado), que anuncia una obra teatral de título extranjero, sin ningún significado, y el resto del cual permanece ilegible, salvo, tal vez, un encabezamiento con letras más grandes: *Esta noche, única representación de...*”]. La breve alusión a la obra de Ibsen podría subvertir —a razón de la temática vagamente feminista de aquella, no solo por presentar una mujer emancipada sino porque es esta al final la que termina por imponer secretamente su lógica al hombre, la que lo conduce a su propia ruina— el guion heterosexista de Robbe-Grillet desde adentro, poniendo a la mujer

¿Pero alcanza el borramiento de dicha escena para transformar radicalmente el guion, para que Resnais pueda atribuírselo sin más, para que pueda leérselo –como hace por ejemplo Deleuze cuando divide las zonas de influencia de cada uno de los autores—⁴⁸⁷ como un film sobre el funcionamiento de la memoria, para que pueda integrarse armónicamente en su obra junto con los elegantes films políticos que filmó antes y después de *Marienbad*⁴⁸⁸? No solo pareciera que no, sino que, al contrario, su alegorización sutil vía el montaje, que parece realizarse para evitar a su vez al espectador las consecuencias de un shock demasiado fuerte, no hace sino enrarecer todo el asunto, porque finalmente el film conserva la mayor parte de los gestos, palabras y escenas que terminan por conducirnos a la violación, pero... sustrayéndola misteriosamente. Mirar por lo tanto el film estando advertido de la supresión de dicha escena es como mirar un film que uno sabe censurado por un régimen autoritario: miramos adivinando donde podría estar la escena prohibida, dotando de un aura turbia y equívoca a cada una de las situaciones. Paradójicamente es como si Resnais hubiera realizado de forma involuntaria, con la omisión de la famosa violación, de manera más precisa el deseo perverso de Robbe-Grillet de volver indecible el caso violación: el contenido circula de modo velado sin ser explícita y moralmente rechazado en su recepción. Siguiendo esta línea de razonamiento es que Anzieu sostiene que si el lector termina irritado, persuadido que no hay nada que comprender, entonces el narrador ganó: “el lector no vio nada de lo que aquel quería ocultarle, al mismo tiempo que desplegaba los movimientos necesarios para la reconstrucción del drama que fue mantenido en secreto”⁴⁸⁹. De allí que cuando Robbe-Grillet afirma que “Il reste possible que *Marienbad* ne soit pas du tout le

masoquista en dominio de la situación. La mera idea de que ambos autores puedan buscar sabotearse mutuamente y enviarse indirectas maliciosas a través de la propia puesta en escena nos fascina al punto que podemos inclusive poner en suspenso la pertinencia real de esas hipótesis. T. Jefferson Kline, “Double projection”, *Artforum*, 2008, Disponible en <https://www.artforum.com/film/t-jefferson-kline-on-the-films-of-alain-robbe-grillet-20742>. A. Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad*, op. cit., p 32; *L'Année dernière à Marienbad*, op. cit., p26.

⁴⁸⁷ G. Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, op. cit., pp141-144

⁴⁸⁸ Es preciso recordar que Resnais, tras realizar *Hiroshima mon amour*, quería no solo volver a trabajar con mujeres (se rumoreaba una posible colaboración con De Beauvoir o Sagan), sino hacer un film sobre Argelia. En comparación con aquellos proyectos, un film como *Marienbad* pareciera, desde aquel punto de vista, un impasse o retroceso.

⁴⁸⁹ D. Anzieu, *El cuerpo de la obra* op. cit., pp289-290.

mime film pour Resnais et pour moi”⁴⁹⁰ uno puede sospechar que lo está en juego no es otra cosa que esto.

En una entrevista de la época Robbe-Grillet sostiene una frase enigmática, tomada de *Le Degré zéro de l'écriture*, con alcances más radicales que lo que podía sugerir aquel contexto o de lo que podía deducirse del propio Barthes: “Vous connaissez la fameuse phrase : « *Larvatus prodeo* » Je m’avance masqué, mais en montrant mon masque”⁴⁹¹. El enmascaramiento de la narración, el distanciamiento pseudo-brechtiano vuelto sobre sí mismo se convierte así en un juego peligroso, en el que lector cómplice acaba por convertirse en víctima, precisamente por desconfiar con suficiencia, por asumirse por encima del embuste, por no jugar el juego de la narración. De allí que puede pensarse la estructura del film como un doble movimiento: este esconde un secreto, pero se regodea abiertamente en él, ostentándolo al punto de que nos ofrece signos parciales para que podamos reconocerlo; o mejor: como si aquel quisiera, no que lo aprehendamos, sino que lo intuyamos, que no podamos decidir sobre su realidad efectiva, que convivamos con su indefinición; pero en el proceso mismo de aquella vacilación, el contenido termina por comunicarse en nosotros sensiblemente. Es interesante en este punto notar lo que separa a Robbe-Grillet de otros escritores convencionalmente llamado malditos con los que podría asociárselo: por ejemplo a partir del análisis del uso deliberado que Genet hace en sus ficciones de personajes inmorales, situaciones abyectas y reflexiones sobre la felicidad en la desgracia, uno puede colegir que esto lo lleva a reivindicar de forma inequívoca el mal, afirmar virtudes contrarias a los de la sociedad, oponerse despreciativamente a lectores que no pertenecen a su propio *milieu* (“revelando a los burgueses entristecidos que a cada momento rozan su vida cotidiana encantadores asesinos [...] si escribo este libro es para honrar sus crímenes”⁴⁹²), pero al hacerlo, invirtiendo meramente los valores de aquello que lo excluye, termina –tal como afirma Bataille– por transformar toda su aventura en una nueva moral, es decir un

⁴⁹⁰ "Sigue siendo posible que *Marienbad* no sea en absoluto la misma película para Resnais y para mí". A, Robbe-Grillet en J, Rivette; A, Labarthe, "Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet", *Cahiers du cinéma*, XXI (123), 1961, p14.

⁴⁹¹ "Conoces la famosa frase: ‘*Larvatus prodeo*’. Avanzo enmascarado, pero mostrando mi máscara". A, Robbe-Grillet en J, Rivette; A, Labarthe, "Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet", *op. cit.*, p18.

⁴⁹² J, Genet, *Nuestra señora de las flores*, México DF, Juan Pablos Editor, 1973 [1948], pp9-10.

nuevo y alternativo Bien⁴⁹³; por el contrario, el procedimiento de Robbe-Grillet es otro: parece enunciar un contenido que sabe de antemano moralmente incorrecto, pero lejos de asumirlo como tal, trata de camuflarlo irónicamente, para lograr la anuencia parcial del espectador y reírse a sus espaldas. Su posición deviene así infinitamente más perversa⁴⁹⁴. Hay por ello mismo un placer en el engaño, en el producir discursos que finjan su propia condición, ya que parece sostener exteriormente hipótesis bien pensantes que aseguren su circulación y que les permitan entregarse a oscuras pasiones privadas en el seno mismo de lo público. De allí quizás el rechazo vehemente o la extraña fascinación que se apodera del lector/espectador cuando consigue ir más allá del mero análisis formal y comprende el afecto que mueve el procedimiento: la certeza de haber entrado en intimidad con la intimidad farsante, impúdica, sádica del otro.

La habitación secreta de las fantasías

El enmascaramiento, que antes funcionaba al nivel abstracto del procedimiento, se vuelve literal (o mejor: se corporiza) un par de años después cuando Robbe-Grillet escribe un breve y misterioso relato llamado “Le chambre secrète”. Allí se nos describe inicialmente una escena inmóvil, una especie de éfrasis sobre una mujer desnuda, tendida en medio de un charco de sangre en una habitación, templo o prisión solitaria y en el fondo un hombre envuelto en una capa alejándose hacia el fuera de campo de la imagen, una vez realizado el acto que intuimos de su perversa autoría. La escena sin embargo gana una extrañeza suplementaria cuando la descripción estática comienza a desplegarse parsimoniosamente, cuando la pseudo-pintura parece cobrar vida ante nuestros ojos, representando, por el movimiento mismo de la escritura, el proceso secuencial y minucioso de un asesinato ritual. A pesar de que el relato parece evocar un aura enigmática (lo *secreto* de la habitación), no hay sin embargo –como bien sostiene Williams– ningún enigma real en la historia, causa

⁴⁹³ G, Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., pp176-185. En el mismo sentido Eribon sostiene que la obra de Genet es “una especie de homenaje que el vicio le hace a la virtud, la heterodoxia supuestamente más heterodoxa a la ortodoxia supuestamente más ortodoxa”. D, Eribon, *Teorías de la literatura*, Buenos Aires, Waldhuter, 2017 [2015], p83.

⁴⁹⁴ El propio Genet de hecho parece confesar lo que se gana y se pierde en la elección de uno u otro procedimiento: “aunque mi gesto pierde nobleza al realizarse en secreto, aumenta mi voluptuosidad”. *Nuestra señora de las flores*, op cit., p14.

aparente para el crimen o contexto más amplio que venga a explicar su oscura existencia. En este sentido, [t]he unconventional move that Robbe-Grillet makes is in making the climax the murder itself⁴⁹⁵: si tradicionalmente el punto culmine de todo relato criminal es aquel en el que el misterio parece por fin revelarse, en el que detective y asesino se enfrentan en una batalla definitiva por la verdad, aquí por el contrario el relato gira en torno a la delectación gozosa del acto sádico, más acá o más allá de cualquier justificación psicológica, de cualquier narrativa que la moralice o procedimiento estético que la ennoblezca. De allí la relación estrecha con la pintura: menos el desenvolvimiento de una historia, el análisis de una situación o la descripción de un carácter que la captura de un instante significativo, intensamente material y moralmente ambiguo que deja campo libre a la imaginación. La dedicatoria inicial a Moreau no es por lo tanto casual: viene a producir por asociación un cierto efecto fantástico y sombrío, en el que la imagen, lejos de recrear un espectáculo natural, pareciera querer captar –tal como afirma Arbex– una “cosa mentale”, transportando o haciendo soñar al espectador con otro mundo⁴⁹⁶. A la usanza de *L'Apparition*, el cuadro nos describe por lo tanto un templo antiguo de límites inciertos, con grandes columnas, envuelto en volutas de humo ascendiendo lenta y sinuosamente al techo, decorado con motivos orientales y artificialmente iluminado; en suma: un clima ominoso propicio para llevar a cabo una especie de sacrificio sagrado. La atmosfera decadente del espacio se vuelve en este punto correlativa con el propio devenir inmoral de la historia, ligando estrechamente la imaginación exotista con el punto de vista esquivo del asesino y el espacio autosuficiente de la habitación con la libertad de una escritura que inventa inmanentemente sus propias leyes. En este sentido, el señalamiento de los propios medios de la representación, la puesta en movimiento de las premisas de partida, las descripciones que van progresivamente de la precisión a la indefinición, de los detalles realistas a los inverosímiles, pasando por los lógicamente incompatibles, no hacen sino señalar la artificialidad flagrante que tienden a distanciarnos de la materia representada. Aun así, por objetivo e impersonal que sea, el narrador parece adivinar, con un dejo morboso e innegable de identificación libidinal, la

⁴⁹⁵ “El movimiento poco convencional que hace Robbe-Grillet es hacer que el clímax sea el propio asesinato”. C. Williams, “Alain Robbe-Grillet's parody of modernist aesthetics through the kinetics of Violence”, *Atenea*, Vol. 24, N°1, 2004, p101.

⁴⁹⁶ M, Arbex, *Alain Robbe-Grillet e a pintura. Jogos especulares*, op. cit., p77.

exaltación violenta en la actitud aparentemente impasible en el rostro del asesino⁴⁹⁷. Así planteado todo el *ethos* del relato podría cifrarse en el hecho de que el asesino sea representando en el instante del crimen en un gesto físicamente imposible y subjetivamente ambiguo que remeda al del propio narrador (y quizás la del propio lector)⁴⁹⁸: inclinado sobre la mujer para contemplar con satisfacción el producto de su trabajo macabro y a su vez dándole la espalda, vuelto hacia la huida; o lo que es decir lo mismo: un gesto simultaneo que expresa la excitación ante un impulso criminal inconfesable y la aprensión ante lo realizado que lo llevan a borrarse culposamente de la escena. El erotismo sádico, tantas veces sugerido, se vuelve finalmente explícito a través de una imagen que no parece buscar nada más allá del gesto que la materializa: el relato, al hacer abstracción de toda causa o consecuencia de la acción, se temporaliza deviniendo el registro del nacimiento, desarrollo y cumplimiento de una imagen singular que la historia de la pintura se abstuvo enfáticamente en representar: el momento culmine de la muerte⁴⁹⁹. “Le chambre secrète” se vuelve así el prototipo de todos los relatos venideros: la bella cautiva inmovilizada, suplicada, sacrificada a través de formas cada vez más sofisticadas, bizarras, monstruosas y arbitrarias.

Siguiendo a Piglia podría decirse que una obra se vuelve idiosincrática en el momento en el que define un espacio propio para pensar cómo se narra la experiencia⁵⁰⁰. Espacio mítico del que parece emerger toda la obra, ya que no solo establece las relaciones entre el adentro y el afuera de la ficción, sino que inventa a su vez las condiciones de producción y recepción para sí (la biblioteca en Borges, la recámara en Proust, la zona en Saer, la ruta en Kerouac, los pasillos en Kafka, el teatro en Rivette, el bar en Hong-Sang-Soo, Fontainhas en Costa). La «habitación secreta» conduce en este sentido a Robbe-Grillet a experimentar con posibilidades textuales nuevas, en tanto parece predisponerlo a decir aquella imagen que lo obsesiona y a liberarlo de ciertas exigencias de verosimilitud; sin embargo, al pasar del relato breve a la novela, el espacio extramoral de las fantasías encuentra toda una serie de límites

⁴⁹⁷ A, Robbe-Grillet, *Instantanées*, op. cit., p106

⁴⁹⁸ R, Bogue, “A Generative Phantasy: Robbe-Grillet's ‘La chambre secrète’”, *South Atlantic Review*, Vol. 46, N°4, 1981, p11.

⁴⁹⁹ Sobre los límites éticos de la representación de la muerte (tanto en la antigüedad como en la modernidad) ver G, Lessing, *Laocoonte*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1985.

⁵⁰⁰ R, Piglia, *Las tres vanguardias*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019, p188.

y obstáculos, ya que aquel instante soberano tiene que vérselas con las consecuencias derivadas de la extensión: el desarrollo de la fábula, la coherencia cronotópica y la unidad psicológica del narrador-personaje⁵⁰¹. Es por ello que podría decirse que el problema es siempre el mismo (¿cómo vuelvo estéticamente relevante y socialmente plausible mi fantasma individual asocial?) y que cada texto no es otra cosa que una conjetura, no filosófica, no sociológica, no psicológica, sino estética para resolverlo. La obra no es por lo tanto una unidad armoniosa ni una serie de estilemas inmutables, sino el eterno recomenzar de un interrogante que se entrelaza con ciertos impulsos originarios del autor, que lo obligan a ponerse a prueba, testear sus límites, establecer un campo de posibilidades y ensayar formas de responder activamente a esas fuerzas desconocidas. El comienzo memorable de *La Maison de rendez-vous* ("La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ses images ne cessent de m'assaillir..."⁵⁰²) parece plantear por lo tanto no solo un motivo (ya no su interés por las mujeres, sino por su carne: la lógica fetichista deviene programática) a partir del cual se va desplegar la escritura, sino que define a su vez toda una topología porosa, ambivalente, llena de pasajes entre el sueño y la vigilia, lo imaginario y lo real, lo privado y lo público. Así, los problemas ético-políticos dejan su huella –indirecta, lateral, potencial– en los estéticos.

Si algo sorprende, fascina e irrita de los textos de Robbe-Grillet es que, a diferencia de Sade o Bataille, no hay ninguna razón de peso, al menos al interior de la ficción, que venga a justificar las escenas recurrentes de sexo y violencia. No hay ningún Dios que haya que refutar ni ninguna experiencia sagrada que afirmar, solo formas que se inmovilizan, desplazan y metamorfosean bajo la mirada del lector. La fórmula en la cual Scarpetta sostiene que la clásica "représentation de la perversion" se troca en una "perversion de la représentation" da cuenta de forma precisa del problema⁵⁰³: más que una simple ilustración

⁵⁰¹ ¿No es ese precisamente el problema de Barthes en *La preparación de la novela*: cómo hacer para pasar del haiku (la imagen captada en su leve fluir) a la novela, del instante a la lógica de la duración? R. Barthes, *La preparación de la novela*, México DF, Siglo XXI, p91

⁵⁰² "La carne de mujer ha tenido siempre indudablemente, gran preferencia en mis sueños. Incluso en estado de vigilia, su presencia no cesa de asediarme". A. Robbe-Grillet, *La casa de citas*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p9; *La Maison de rendez-vous*, París, Minuit, 1965, p11

⁵⁰³ G. Scarpetta, "Représentation de la perversion et perversion de la représentation" en *Critique*, N° 651-652, 2001, p638.

sobre unas formas precisas de sexualidad perversa, lo que encontramos en sus textos es una continua interrogación estética acerca de los modos de representar ciertos fetiches, figuras y situaciones. De allí que cuando Robbe-Grillet afirma sobre Sade que “la passion la plus excessive y est toujours organisatrice, méthodique, immédiatement accompagnée de règlements minutieux et d’une sévère mise en scène, à tel point qu’il est impossible de séparer ces contraintes de la matière érotique à quoi elles imposent leur ordre”⁵⁰⁴ se hace difícil no pensar que está definiendo, indirectamente, la poética propia. No hay erotismo posible sin puesta en escena, sin distancia, sin trabajo de la imaginación: no por nada toda *La Maison* parece organizada a partir de una serie de sainetes o grupos escultóricos eróticos que Lady Ava dispone para amenizar los cocktail party de su mansión hongkonesa y que no parecieran tener como objetivo producir revelación o aprendizaje alguno⁵⁰⁵.

La fille qui joue le rôle de la victime tient les bras écartés de part et d’autre du corps, en se collant à la paroi comme si elle voulait s’y incorporer afin d’échapper à la bête ; de toute évidence, une mise en scène réaliste commanderait plutôt de lui faire se servir de ses mains pour se protéger. De même, quand elle se retourne face contre la pierre, toujours sous le prétexte de la terreur irréflechie qu’elle est censée éprouver (et que peut-être elle éprouve réellement, ce soir, puisqu’il s’agit d’une débutante), levant alors les bras davantage, coudes fléchis et mains ramenées vers les cheveux, ce mode de défense n’est explicable que par un souci d’ordre esthétique, visant à introduire quelque variété dans le point de vue de la salle. Les projecteurs, dont les faisceaux demeurent braqués sur la tête du chien, éclairent surtout la région – hanche, épaule ou poitrine – dont il est en train de s’occuper. Mais chaque fois que la servante, qui dirige l’opération en maintenant la laisse à demi tendue, juge qu’un stade particulièrement décoratif du déshabillage est atteint – à cause de nouvelles surfaces livrées au regard, ou de déchirures réussies par hasard dans les étoffes – elle tire sur la tresse de cuir en

⁵⁰⁴ "La pasión más desmesurada es siempre organizadora, metódica, inmediatamente acompañada de reglamentos meticulosos y de una severa puesta en escena, hasta el punto de que es imposible separar estos condicionamientos del material erótico sobre el que imponen su orden". A, Robbe-Grillet, "L'ordre et son double", *Le voyageur*, op. cit., p97.

⁵⁰⁵ Aprendizaje que por ejemplo sí ocurre, al menos parcialmente o al menos sugerido, en una novela contemporánea y estilísticamente similar (sobre todo por el modo en el que trabaja a partir de las ruinas de la antigua ortodoxia objetivista) como *Farabeuf* de Elizondo en el que la imagen fotográfica del suplicio chino, insistentemente asediada a lo largo del relato, parece prometer a cada momento un saber trascendente en el que está figurado el destino de la pareja. S, Elizondo, *Farabeuf*, México DF, FCE, 2009 [1965].

murmurant un bref « Ici ! » qui siffle comme un coup de fouet ; l'animal se retire en arrière, comme à regret, et rentre dans l'ombre, cependant que la lumière, restée sur la captive, s'élargit pour faire admirer celle-ci dans son ensemble, soit de face, soit de dos, suivant le côté qu'elle présente à ce moment-là au public⁵⁰⁶

El fragmento no solo ilustra la lógica sadomasoquista omnipresente de este universo, sino la dinámica gélidamente teatral con la cual se construye. El hecho de que en los retablos eróticos el verosímil realista de la pornografía retroceda progresivamente ante la configuración estética o que a su vez no pueda saberse con precisión donde termina la representación y comienza la realidad efectiva da una pauta del funcionamiento del relato. De allí que donde la pornografía trabaja con la utopía de mostrarlo todo, de ir cada vez más lejos en sus intentos de hacer del cuerpo una superficie extensa completamente visible en todos sus orificios y fluidos, posiciones y combinaciones, reteniendo la atención del lector de tal modo que su yo se diluya por completa en las imágenes, volviéndose uno mismo con ellas; los relatos de Robbe-Grillet por el contrario juegan todo el tiempo con los límites siempre variables del placer y el dolor, de la investidura y la desublimación de la posición libidinal del lector/espectador. En este sentido, tomando aquella escena de *La Maison* como un modelo en miniatura de la obra, una doble actitud puede colegirse de este erotismo: somos seducidos por los diversos modos en los que se juega con la alusión, la sugerencia y el fragmento material (los motivos de la insinuación de la piel, la desgarradura, la resistencia, la humillación pública), pero a la vez somos atrapados por un modo específico de

⁵⁰⁶ “La muchacha que interpreta el papel de víctima tiene los brazos abiertos a ambos lados del cuerpo, pegándose al muro como si quisiera que este la engullera para huir del animal; evidentemente, una escenificación más realista requeriría más bien que se sirviera de las manos para protegerse. Y también, cuando se vuelve de cara a la piedra, siempre so pretexto del terror instintivo que se supone siente (y que tal vez sienta realmente, esta noche, puesto que se trata de una principiante), levantando entonces más los brazos, con los codos doblados y llevándose las manos al cabello, tal tipo de defensa solo es explicable por una preocupación de orden estético, encaminada a introducir cierta variación en el punto de vista de la sala. Los reflectores, cuyos haces siguen concentrando a la cabeza del perro, iluminan sobre todo la zona —cadera, hombro o pecho— de que está en ese momento cebándose. Pero siempre que la sirvienta, que dirige la operación manteniendo medio tensa la correa, juzga llegada una etapa particularmente decorativa del desvestimiento —por nuevas superficies que se ofrecen a la vista o desgarrones por casualidad en los tejidos—, da un tirón de la correa de cuero farfullando un breve «¡Aquí!», silbante como un latigazo; el animal entonces se echa atrás, como a regañadientes, volviendo así a las sombras, mientras que la luz, concentrada en la cautiva, se amplía para hacer admirar a ésta en su totalidad, ya sea de frente, ya de espalda, según el lado que presente a tal momento al público”. A, Robbe-Grillet, *La casa de citas*, op. cit., pp30-31; *La Maison de rendez-vous*, op. cit., pp44-45.

textualización que sabotea sádicamente aquellos fundamentos miméticos e identificatorios (el “Ici!” y la luz repentina expresamente anti-catártica). Hay por lo tanto un momento de verdad cuando Fletcher señala críticamente que esta nueva forma “failed to please either the pornography addict or the art-cinema enthusiast”⁵⁰⁷: si por un lado la utilización de una retórica fría, la incertidumbre sobre el estatuto de lo representado y la postergación indefinida del clímax genera un ambiente de nerviosismo e irresolución que aliena al voraz lector del porno, por el otro el académico lector de vanguardia (que ha pasado previamente por Sade, Sacher-Masoch, Lawrence o Wittig y sabe que aquellas imaginaciones pornográficas están siempre conectadas con experiencias extremas de otro orden) siente de pronto como tal retahíla de tópicos dudosos y gratuitos no parecen conducir hacia algún fin que redima los desnudos. No hay, por lo tanto, como pretende Meneghelli⁵⁰⁸, un intento subyacente de ennoblecer las imágenes, como tampoco obviamente de censurarlas; sino que el objetivo pareciera ser explorar, a través de los medios del arte más avanzado, más allá de toda sanción moral o elogio abstracto de la transgresión, el complejo entramado de relaciones entre el sujeto y las fantasías que lo rodean. No obstante, uno no puede derivar esa idea sin más de aquello que el texto meramente dice: es por el contrario la teatralización de los códigos y los estereotipos culturales (como los carteles publicitarios en las calles en *Projet pour une révolution à New York* que parecen interpelar nuestros deseos) los que tienen ahora el poder de transmutar la antigua relación reflexiva hacia un nuevo significado experiencial que el lector tiene que aprender a reconocer en sí a partir de la dinámica de aquellas mediaciones. Ni moralización ni regodeo en lo explícito: Robbe-Grillet asume aquella pseudo-alienación que habita en los tópicos de la sociedad de masas, pero se adentra en ellos para probar la textura, forma y consistencia de la que están hechos nuestros sueños más pueriles.

Uno percibe de pronto que ya no pareciera existir algo así como un afuera que sirva de referencia para discernir lo que separa a cada momento la fantasía de la realidad: las mujeres

⁵⁰⁷ “No logra complacer ni al adicto a la pornografía ni al aficionado al cine arty”. J. Fletcher, *Alain Robbe-Grillet*, Nueva York, Methuen, 1983, p63.

⁵⁰⁸ D. Meneghelli, “Le texte et son ombre ou le lecteur supplicié dans *Projet pour une révolution à New-York*”, *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, N° 6, 2011, p173.

torturadas devienen maniqués, un grupo escultórico cobra vida, el momento culmine de una novela resulta ser una imagen banal de revista, un grito de máximo dolor resulta ser una grabación, la muerte de un personaje femenino en una representación se convierte en la muerte real de una actriz, etc. Es por lo tanto el propio principio formal de la narración el que da la pauta del nuevo paradigma anti-hermenéutico: en lugar de encadenar escenas conduciéndolas hacia un momento de tensión en el que todos los elementos precedentes explotan liberando una dosis considerable de energía, ofreciéndonos como resultado una imagen aislable, utilizable y parafraseable; aquí la fábula no es más que la excusa para ambientar una serie de instantes que se cristalizan, diluyen y metamorfosean en otros⁵⁰⁹. La consecuencia inevitable que esto acarrea consigo parecería ser una cierta ausencia de tensión (“*tout ça, c’est la même chose*. Manneret prend d’abord Johnson pour son fils, il le prend pour Georges Marchat, ou Marchant, il le prend pour monsieur Tchang, il le prend pour Sir Ralph, il le prend pour le roi Boris⁵¹⁰”) que amenaza con hacer deslizar todo el conjunto hacia la irrelevancia, o conducirlo a una cierta abstracción y superficialidad, en tanto el status incierto de la representación termina por volverlo extraño a todo sistema de valores, ideologías o conjunto de saberes nobles que redima las imágenes. Sin embargo, uno podría decir que ese es precisamente el efecto buscado: si para la lectura humanista lo superficial es sinónimo de algo frívolo, irrelevante e insustancial, “[p]our les écrivains du Nouveau Roman, c’est bien autre chose : le refus précisément de croire au monde des « essences », aux profondeurs cachées, à l’indicible, à l’ineffable, et la volonté de s’en tenir aux lignes, aux

⁵⁰⁹ “L’anecdote –sostiene a propósito Robbe-Grillet– semble basée sur la suppression de toute idée de temporalité” [« La anécdota parece basarse en la supresión de cualquier idea de temporalidad”]. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p124. Uno podría pensar así que clímax del relato es precisamente la muerte de Manneret tal como lo anuncia uno de los pequeños dramas («L’Assassinat d’Édouard Manneret») que se representan en la Villa Azul, sin embargo el hecho de que el propio Manneret muera tres veces distintas y de formas contradictorias problematiza no solo el estatuto del personaje –tal como analiza Ricardou– sino las relaciones entre los fragmentos y la totalidad de la historia, como si el relato trabajara conscientemente, no en desalentar, sino directamente en desechar tal modo de lectura causal, psicológica y veloz que Barthes asoció convencionalmente con el placer. Sin embargo, nadie ha hecho más que Robbe-Grillet para enfatizar el carácter sensible de la lectura: interrumpida toda lectura en profundidad, cada elemento deviene una superficie de placer. J, Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, op. cit., pp235-240.

⁵¹⁰ “*Todo eso, es lo mismo*. Manneret confunde al principio a Johnson por su hijo, lo toma por su hijo, lo toma por Georges Marchat, o Marchand, lo toma por el señor Chang, lo toma por Sir Ralph, lo toma por el rey Boris”. A, Robbe-Grillet, *La casa de citas*, op. cit., p139; *La Maison de Rendez-vous*, op. cit., p210 [el subrayado es propio].

formes visibles, aux faits mesurables, aux phénomènes"⁵¹¹. En el límite, movido por el carácter terrorista e irónico del razonamiento, pareciera que todo ocurre en Robbe-Grillet al margen de lo representado, como si este nos instara a ir más allá de la mera figuración y leer el erotismo a partir del carácter plástico-rítmico de la descripción o el montaje, esto es, por los valores estéticos puestos en la construcción. Quizás en estos términos estéticos, y no en aquellos otros pseudo-psicoanalizantes con los que se suele abordar su obra tardía, es que habría que leer el rechazo enfático de Robbe-Grillet a mostrar frontalmente la penetración genital: si bien puede rastrearse en su obra unos pocos encuentros directos, es como si este intuyera que al grado cero de la sexualidad solo podría corresponderle —a razón de su monotonía fundamental, su sensación siempre idéntica a sí misma, su mecánica animal, su teleología implícita— una forma trivialmente realista⁵¹². En algún punto, el trabajo con la puesta en escena no tiene otro sentido que ir más allá de esto: la superación imaginaria de aquel momento natural a través de un juego retórico y existencial sin comienzo ni final, dirección o regla general más que el que cada momento el texto inventa para sí. La dinámica del erotismo (una cierta relación entre los cuerpos y el marco, contexto o situación en el que están inscriptos) no hace sino mostrar finalmente que nunca hubo de hecho algo así como una transparencia o naturalidad de la sexualidad, sino puros signos que seducen o repelen, generan rodeos o atajos, complicadas escenificaciones o ataques directos. De allí que el sadismo de los personajes se entronque íntimamente con el procedimiento anti-realista de la escritura: la descripción proliferante que interrumpe la narración se hace una y la misma cosa con la perversa inmovilización a las mujeres⁵¹³. La asociación implícita entre *l'art pour l'art* y masturbación quizás nunca fue tan justificada.

⁵¹¹ “Para los escritores del Nouveau Roman, es otra cosa: el rechazo a creer en el mundo de las ‘esencias’, en las profundidades ocultas, en lo indecible, en lo inefable, y el deseo de atenerse a las líneas, a las formas visibles, a los hechos mensurables, a los fenómenos”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p115.

⁵¹² De hecho, las pocas veces en la que se sugiere una penetración los medios utilizados son deliberadamente alegóricos y humorísticos: el montaje paralelo entre el forcejeo de los amantes y el tren ingresando al túnel en *Trans-Europ-Express* o Violette embadurnándose gozamente con un líquido viscoso que remeda al semen luego de encontrarse con Duchemin en *L'Eden et après*.

⁵¹³ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., pp120-122. O para decirlo con Deleuze: “las inmovilizaciones, las petrificaciones, las repeticiones serán la prueba constante de una disolución general de la imagen acción”. G, Deleuze, *La imagen-tiempo 2*, op. cit., p141.

La belleza de las mujeres encuentra una extraña continuidad con aquella lógica formalista que ve a la narración como un conjunto de líneas, formas geométricas, texturas y contornos: la carne firme, tersa, blanca, libre de cualquier tipo de desgaste, mancha o pliegue se integra sin más al sistema de superficies brillantes de la retórica plana y los espacios pictóricos. No por nada nunca estamos del todo seguros si esos cuerpos no son más bien los de un autómatas, un maniquí o una foto de revista. Hay por tanto algo relativamente inorgánico, artificial e ilusorio en las figuras frágiles y a la vez imperecederas de esas ninfas. Podríamos decir en este sentido, siguiendo a Bataille, que el valor erótico de los cuerpos está vinculado sobre todo a una cierta delicadeza que los alejan en sentido contrario de la animalidad, la pesadez natural, la pilosidad y el ejercicio de la fuerza de los miembros. La belleza se convierte en una irrealidad de las formas, en la victoria del espíritu sobre las bajezas de la prosaica realidad material. Sin embargo, la imagen de la mujer bella y deseable “sería insulsa –no provocaría el deseo– si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto”⁵¹⁴. El misterio del erotismo se cifra especialmente allí: el deseo voluptuoso ante aquellos cuerpos delicados no hace sino restituir la desnudez bajo los vestidos, la imperfección de la carne, la brutalidad del animal, la fealdad del acto sexual. El carácter fascinante del procedimiento de Robbe-Grillet podría radicar por lo tanto en la emoción turbadora que acontece ante el riesgo de que la perfección inmaculada de la víctima sea transformada, ultrajada, destruida. Casi que podría adjudicársele carácter de axioma: la intensidad de la experiencia es directamente proporcional a la profanación de la belleza. Es el efecto general que producen los dos libros en colaboración realizados con Hamilton: si por un lado las delicadas, diáfanas, arias ninfas de este parecen flotar a través de una atmosfera de bruma, un mundo acolchonado y ajeno a los peligros del afuera, por el otro el texto irónico de aquel parece llevar todo hacia el erotismo, la locura y la pesadilla, convirtiendo a aquellas vírgenes en partes de un harén⁵¹⁵.

⁵¹⁴ G, Bataille, El erotismo, op. cit.,

⁵¹⁵ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L'enchantement*, op. cit., p162

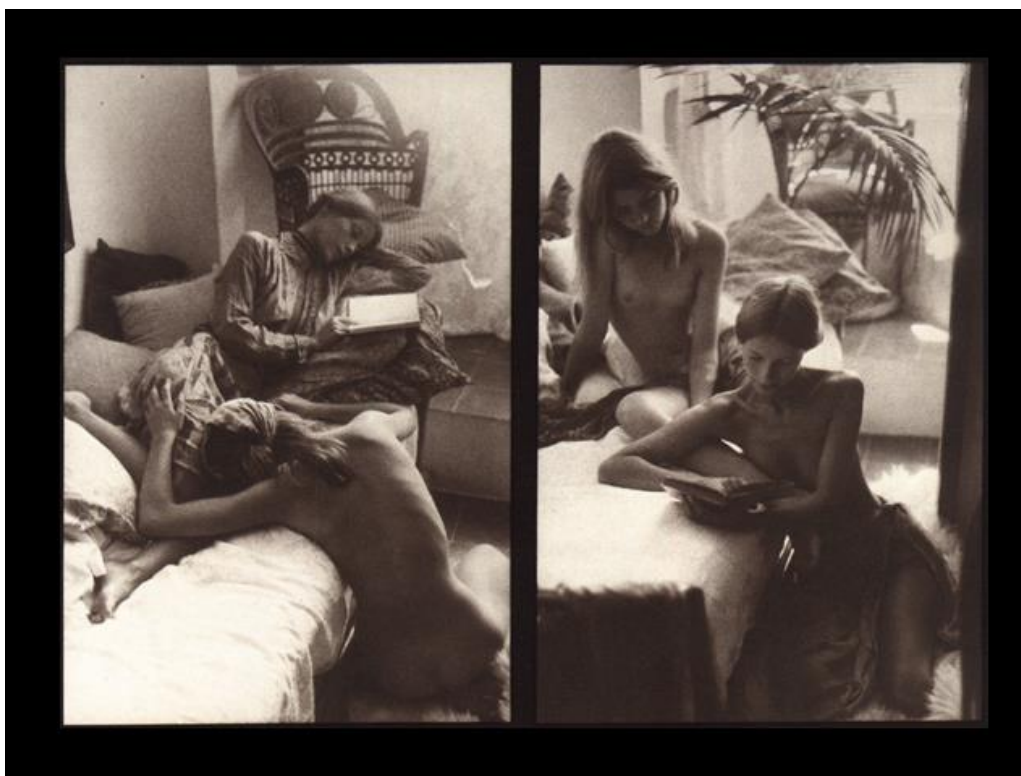


Figura 2. Inocencia y pedofilia en *Les demoiselles d'Hamilton*

Pero justamente si aquellas bellezas se presentan como demasiado perfectas (perdiéndose por lo tanto el momento de tensión contenido en lo *impuro*) es en parte es porque son indestructibles: la tersura de porcelana de sus cutis es el correlato de la imposibilidad de mancillarlas. De allí que Meneghelli afirma que "[l]es pratiques sadiques ne laissent pas de traces sur les victimes qui les subissent et toutes les blessures finissent par se refermer sans même avoir besoin qu'on ne leur applique les onguents miraculeux du Marquis de Sade"⁵¹⁶. Las jovencitas son tratadas por lo tanto como maniquíes, como puros objetos sexuales, desprovistas de conciencia, motivaciones o prerrogativas sobre sus destinos, puestas allí meramente para cumplir las fantasías de sus partenaires masculinos. En este sentido, la elección consciente de chicas lindas y vacías como protagonistas principales de sus películas ha sido objeto de críticas desde posiciones feministas, en tanto esta decisión parece aliarse

⁵¹⁶ "Las prácticas sádicas no dejan ninguna huella en las víctimas que las sufren y todas las heridas acaban cerrándose sin necesidad siquiera de que se les apliquen los ungüentos milagrosos del Marqués de Sade". D. Meneghelli, "'Le texte et son ombre ou le lecteur supplicié dans Projet pour une révolution à New-York", *op. cit.*, p180.

convencionalmente a una lógica falocéntrica que no hace sino reforzar los estereotipos extracineamatográficos existentes, igualándose en el límite con un sistema de producción como el hollywoodense justamente por reforzar aquellas formas hegemónicas e idealizantes de belleza. La justificación teórica de Robbe-Grillet por las chicas lindas no deja ser polémica y tener su gracia (el hecho mismo de emprender una justificación lo tiene), no solo porque señala la arbitrariedad que implica asociar la elección de tal o cual cuerpo con una posición emancipadora, sino porque sobre todo son “les films intégrés au système socio-culturel en place, ceux qui traitent les grands problèmes moraux, choisissent de préférence les visages marqués, les corps peu glorieux, les stigmates de la fatigue et de la maladie”⁵¹⁷. De allí proviene su desprecio a aquel cine solemne y humanista al estilo del Bergman tardío (sobre todo aquel de *Gritos y susurros* o *Sonata otoñal*) en el que la arruga deviene símbolo del paso del tiempo, la acumulación de la experiencia, la vanidad del placer que huye, el decurso de la realidad histórica, o lo que es decir lo mismo, la edificación de toda una mitología de la profundidad que busca ennoblecer cada uno de los personajes, gestos y acciones. Es la razón de por qué puesto a elegir prefiere la *Histoire d'O* de Crepax por sobre el propio texto de Réage: ya que allí donde la novela de esta se vuelve, a pesar de sus múltiples y originales martirios, una verosímil “histoire d’ame”, una “psychologie des profondeurs” y un “sentiment tragique de la vie”, el comic de aquel reemplaza los signos progresivos del deterioro de la heroína por firmes líneas que delimitan netamente las superficies de los cuerpos, sustrayéndolos de todo pasado, haciéndolos abstractos, duros e inmarcesibles, transformando con ello toda la historia: ya no el devenir de un amor que conduce lentamente, a pesar de los elogios que parecía prodigarle a ese estilo de vida, a la ruina a sus personajes, sino una víctima a la que el proceso no ha desgastado en lo más mínimo y que podría continuar por lo tanto sus juegos eróticos infinitamente⁵¹⁸. Toda una estética de *la superficie bella y fría* parece así erigirse.

⁵¹⁷ "Las películas que se integran en el sistema sociocultural existente, las que tratan temas morales importantes, prefieren mostrar rostros marcados, cuerpos sin glamour, el estigma del cansancio y la enfermedad". A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p434.

⁵¹⁸ "Una historia del alma", "una psicología de las profundidades", "un sentimiento trágico de la vida". A. Robbe-Grillet, *Angélique ou L'enchantement*, op. cit., p164.



Figura 3. Crepax reinterpreta el sadomasoquismo de Réage.

Si tal transvaloración de las superficies se vuelve relevante es porque, en algún punto, la consistencia de los cuerpos y la resistencia que estos ejercen generan precisas condiciones de recepción para con los textos: si de pronto sabemos que los cuerpos pueden sufrir todos los suplicios del mundo sin que estos sean marcados o heridos, terminamos por tomar distancia de la ficción. Sin embargo “distancia” se dice de muchas maneras: como un elogio de la ficción pura, como una posición crítica de la aparente inmediatez acrítica de la

violencia, pero también como un signo de la inclinación pronunciada hacia la indiferencia⁵¹⁹. Dicha simultaneidad en la experiencia de lectura se vuelve evidente al comparar el tratamiento que Simon y Robbe-Grillet le dispensan al tema de la vejez. En este sentido, si bien ambos trabajan a partir de la descripción, el fraccionamiento del movimiento y la exploración de las riquezas del mundo sensible, sus diferencias –antes inadvertidas– se vuelven visibles al observar los modos en los que, uno en *L'Herbe* y el otro en *La Maison*, tienen de pensar la representación de una anciana y el rol que le atribuyen, ya no solo al interior de la ficción, sino en sus respectivas poéticas⁵²⁰:

la cara apergaminada cada vez más enjuta, tomando día tras día ese aspecto majestuoso fuera del tiempo de las cosas que se afinan, se depuran, se momifican, perdiendo progresivamente su carácter de cosa vulnerable, de carne frágil y suave para convertirse en una especie de cartón, una impasible máscara de cartón representando su doble rol, como aquellas máscaras que en la antigüedad se usaban no solamente para llevar lejos las voces de los actores, sino para darles esa impersonalidad, esa inhumanidad abstracta, que encarnaba no a los hombres y a las mujeres dominadas por las pasiones o la fatalidad, sino a la pasión y a la fatalidad misma, en los ritos inmutables de la muerte, el inmutable e irreversible camino hacia la muerte, que constituye la trama misma de toda la tragedia, de la vida toda⁵²¹.

⁵¹⁹ " Mais, justement, les marges différentielles ne seraient-elles pas vouées à rétrécir de plus en plus ? Tous ces lieux extraits du répertoire du roman noir, policier, des expériences sado-sexuelles, ne finiraient-ils pas par trop se ressembler, jusqu'à la monotonie?" ["¿Pero, precisamente, no estarían los márgenes diferenciales condenados a reducirse cada vez más? Todos estos lugares comunes tomados del repertorio de novelas negras, novelas policiacas, experiencias sado-sexuales, ¿no terminarían siendo demasiado similares, hasta el punto de ser monótonos?"]. R. Barilli, "Les trois séries du roman chez Robbe-Grillet : réelle, imaginaire, complexe" en *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle, op. cit.*, p111.

⁵²⁰ Así como el concepto de grupo puede volverse productivo porque permite apreciar transformaciones en las prácticas de escritura que relativizan y trascienden la romántica idea del genio individual, a la vez puede terminar por ser metodológicamente engañoso en tanto disimula las diferencias estéticas entre los distintos escritores (lo que Ricardou denomina la "ilusión de club"). En este sentido la progresión posterior de las obras de cada uno de los *nouveaux romanciers* tornó evidente las particularidades irreductibles que se escondían bajo la mirada homogeneizante más atenta a busca recurrencias epocales que a las rarezas específicas de las obras. J. Ricardou, *Le nouveau roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble, op. cit.*, p26.

⁵²¹ C, Simon, *La hierba*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1961 [1958], p21.

Si la estética simoniana parece constituirse a partir de un trabajo con la flexibilidad de las caras y los cuerpos, la descomposición generalizada producida por las enfermedades y el envejecimiento, las marcas indelebles que la Historia inclemente deja sobre el individuo sobrepasado e impotente; Robbe-Grillet por su parte hace de la decadencia de la estrella un motivo de irrisión, ya que si por un lado el envejecimiento inverosímil de Lady Ava (“Lorsqu’elle a terminé et qu’elle laisse apercevoir à nouveau sa figure, elle est métamorphosée : de femme sans âge et trop fardée, elle est devenue une vieille femme”⁵²²) relativiza la aparente seriedad del asunto, por otro al comparar a la anciana con las múltiples fotos o estatuas de juventud de ella misma que adornan su habitación y finalmente optar por estas por sobre aquella, ya que las representaciones de juventud parecen transmitir más sensación de vida que lo que la mujer en sí puede hacerlo, no hace sino poner en duda las supuestas jerarquías de las ontologías. No por nada el acompañante de Lady Ava que narra la escena sostiene que

[l]a vaste pièce est rendue plus impressionnante encore par l’absence de tout personnage vivant, alors que j’ai l’habitude de la voir pleine de monde, d’agitation, de bruit ; il n’y a plus cette nuit qu’une innombrable femme muette et immobile, inaccessible, qui multiplie ses poses apprêtées, grandiloquentes, exagérément dramatiques, et qui m’entoure de tous les côtés, Eve, Eva, Eva Bergmann, Lady Ava, Lady Ava, Lady Ava⁵²³.

El gesto de verse rodeado por las imágenes y repetir maquinalmente los nombres de la mujer no solo denota la fascinación que se apodera del personaje, sino que también implica la transformación por la cual Eve (“vida” o “viviente” según se lee en su etimología) se va progresivamente transformando en el decadente personaje actual. En este sentido uno podría

⁵²² "Cuando acaba y puede versele la cara nuevamente, se ha operado en ella una metamorfosis: de mujer sin edad, exageradamente pintada, ha pasado a ser una mujer anciana". A, Robbe-Grillet, *La casa de citas*, op. cit., p69; *La Maison de Rendez-vous*, op. cit., pp102-103.

⁵²³ "No hay nadie en la enorme dependencia, que resulta así todavía más impresionante, acostumbrado como estoy a verla yo repleta de gente, de agitación, de ruido; no hay esta noche nada más que una mujer innumerable, muda e inmóvil, inaccesible, que multiplica sus posturas afectadas, grandilocuentes, exageradamente dramáticas y que me envuelven por doquier, Eve, Eva, Eva Bergmann, Lady Ava, Lady Ava, Lady Ava". A, Robbe-Grillet, *La casa de citas*, op. cit., pp 122-123; *La Maison de Rendez-vous*, op. cit., p185.

pensar que la diferencia es que allí donde Simon quiere captar la dinámica del inframovimiento vegetal (enfaticado por el epígrafe de Pasternak: “Nadie hace la historia; la historia no se ve, tal como no se ve crecer la hierba”), Robbe-Grillet convierte lo vegetal en una forma mineral, en una escultura monumental. Si seguimos esta línea de lectura, no parece casual que Simon haya sido el único autor del *nouveau roman* en ganar un Nobel: el prestigio de la fealdad humanista, el tiempo de la agonía, la tragicidad de la Historia y la ontología del cambio termina por imponerse a la falta de seriedad de las sensuales y banales *cover-girls* del otro. Sin embargo, son estas –y no aquellos cuerpos con sus signos de deterioro, sujetos a los vaivenes de la contingencia– los que conectan con algunos de los fenómenos más novedosos y complejos de la modernidad pos-sesentayochista: la publicidad, la pornografía, el comic, el cine, las artes plásticas, el pop-art. En este punto cuando Vedda afirma –con palabras que Robbe-Grillet no desaprobaba– que “el nivel de la superficie es incomparablemente más movido e inestable que aquel estrato profundo cuya dinámica designó Marx, con palabras de Hegel, como *la calma de la esencia*”⁵²⁴, se nos vuelve evidente que aquellas chicas lindas estereotipadas que aparecen en sus textos parecen volverse una forma más propicia (a razón de los deseos y asociaciones que despiertan) para interrogar la ambigüedad del presente. En este sentido, Mansuy se pregunta por aquellas figuras y sostiene a propósito en uno de los coloquios de Cerisy que Robbe-Grillet describe progresivamente cada vez más representaciones, escenificaciones, cuadros, retratos, estatuas que objetos tangibles y que esto funciona como una estrategia defensiva, como un modo de desplazar la violencia de sus ficciones hacia un terreno en cual se vuelve posible morigerar sus efectos o consecuencias⁵²⁵. No obstante, Ricardou le responde que eso no siempre es así, de hecho en *Projet* la situación es inversa: el objeto inanimado (la pintura de una puerta) deviene animado (una mujer) precisamente para ser torturado. Así la descripción de una imagen pictórica permite por lo tanto posibilidades textuales nuevas, transformando completamente el status del objeto ficticio y los modos de afección que de ellas se derivan⁵²⁶. En este sentido podría decirse que desde el ingreso al cine, pero también a partir de las cada vez más recurrentes referencias a la pintura, en Robbe-Grillet no solo se extrema el

⁵²⁴ M, Vedda, *Cazadores de ocaso*, Buenos Aires, Cuarenta Rios, 2021, p28.

⁵²⁵ M, Mansuy, "L'imagination dans le Nouveau roman" en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*, op. cit., pp82-83.

⁵²⁶ J, Ricardou en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*, op. cit., pp100-101.

cuestionamiento del referente, sino que sobre todo se produce una interrogación radical sobre el estatuto de la materia (materia imaginaria *bien sûr*), que repercute no solo en las estructuras perceptuales del lector, sino también en la ética implícita de la obra. Es la razón quizá de que sus películas sean en comparación más sensuales y menos violentas que sus novelas: el cuerpo del actor ofrece una resistencia mucho mayor, no solo porque le pone límites objetivos a las torturas disparatadas e infinitas, sino porque a su vez la iconocidad de la imagen involucra al espectador de un modo que la palabra escrita no podría nunca alcanzar. Sin embargo, desde que la descripción parece fijar lo viviente en el instante de máxima placer y dolor, en el gesto de placer o estupor, las escenas presentan los hechos, con tal precisión que uno no puede dejar de sentirlos vívidamente a pesar de las múltiples mediaciones. Mansuy señala a propósito con inquietud que las distintas torturas devienen tan reales “qu’on ne peut s’empêcher de les ressentir dans sa chair”⁵²⁷ y aun así desde el momento que se intuye que esas víctimas se transformarán luego en maniquíes (y el dolor por lo tanto va a ser anestesiado, en tanto acaba por fijarse en una materia inerte) uno no hace sino asegurarse en su posición de espectador. La neutralización del dolor se troca así en la insensibilidad en la recepción: es el camino que lleva hacia la frialdad burguesa⁵²⁸. No resulta casual en este sentido que una cierta atmosfera decadente, enfermiza o maldita comience a respirarse inadvertidamente en estas ficciones, no solo porque la panoplia de temas se vuelve cada vez más turbia (drogas, prostitución, pedofilia, necrofilia, antropofagia, zoofilia, vampirismo), sino porque a su vez las puestas en escena, si no pretenden caer en la naturalización o la repetición, deben reanudarse con una intensidad siempre nueva:

L’autre danger, l’autre mort, c’est l’habitude, la disparition du surgissement créateur : accoutumance de la victime à la douleur ou au plaisir, lassitude du bourreau à les dispenser, académisation des formes écrites ; la contrainte des corps, comme l’architecture imposée aux phrases, doit toujours aller plus loin, se situer au-delà de

⁵²⁷ “No puedes evitar sentirlos en tu carne”. M, Mansuy, *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui. 1. Problèmes généraux, op. cit.*, p94

⁵²⁸ S, Schwarzbock, *Los monstruos más fríos*, Buenos Aires, Mardulce, 2017, pp137-40.

l'attente : être plus irrégulière et plus violente, inconfortable, révoltante, inadmissible.

Sitôt admise l'exaction, il faut en inventer de nouvelles⁵²⁹.

Desde los suplicios con fines científicos-revolucionarios del Doctor Morgan en *Projet* a los castigos correctivos del padre a su hija-alumna en *Un roman sentimental*, pasando por los juegos sadomasoquistas entre los estudiantes en el café en *L'Eden et Après* a los experimentos de los pintores con los cuerpos de sus modelos en *Topologie de un cite fantome*, todo parece jugarse finalmente en cuán lejos puede llevarse las estrategias de tortura, qué límites éticos se da el texto a sí mismo a cada momento, hasta qué punto podemos resistir su contemplación sin llegar a la repulsión, el aburrimiento o el menosprecio bajo la coartada de que son una mera representación dentro de otra mayor. Sin embargo, estos problemas parecerían estar prefigurados por el texto mismo: si en las novelas de Sade las orgías devienen inverosímiles a causa del carácter irrepresentable de ciertas posturas, disposiciones o escenas que sobrepasan a cada momento los límites físicos, en Robbe-Grillet todo se juega en el límite borroso entre la escena erótica y su representación, como si el problema emanara de la tensión presente no en la posición de los amantes, sino en la propia textualización (“l’organisation elle-même finit par apparaître comme un élément plus important de l’activité érotique que la matière charnelle qu’il s’agit en principe d’organiser”⁵³⁰). En este sentido, las imágenes de violencia sexual devienen simultáneamente tan complicadas y exageradas que pueden llegar de forma involuntaria hasta lo risible. Pero aquellos excesos –que para algunos pueden llevarlo a perder incluso todo aspecto subversivo a su obra: la risa cómplice deviene de pronto risa *hacia* la obra– no hace más que complicar las cosas, en tanto la tensión de lo serio y lo lúdico, muchas veces deliberadamente buscada, no parecen nunca resolverse o estabilizarse, sino afirmarse en su coexistencia problemática. En este sentido, si bien los estereotipos más ridículos ponen parcialmente en entredicho la violencia (los animales que desnudan a las mujeres, las faldas

⁵²⁹ "El otro peligro, la otra muerte, es la costumbre, la desaparición de la emergencia creativa: la habituación de la víctima al dolor o al placer, el cansancio del verdugo al dispensarlos, la academización de las formas escritas; la coacción de los cuerpos, como la arquitectura impuesta a las sentencias, debe ir siempre más allá, ir más allá de lo esperado: ser más irregular y más violento, incómodo, repugnante, inadmisibles. En cuanto se admite la exacción, hay que inventar otras nuevas". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op.cit., p102.

⁵³⁰ "La propia organización acaba por aparecer como un elemento más importante de la actividad erótica que la materia carnal que se trata en principio de organizar". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op.cit, p99.

extremadamente cortas, los diálogos forzados *à la* soft-porn, las actuaciones anti-naturalistas, el montaje que repite figuras, la música que contradice la escena, etc), la distancia humorística, salpicada aquí o allá, refuerza incómodamente la turbación que ya estaba contenida en la recepción de la propia imagen, en tanto se termina por tratar con ligereza y superficialidad temas tabús como la violación, el incesto o la pedofilia⁵³¹.

Robbe-Grillet exhibe e interroga así a través de esa puesta a distancia la frontera inestable, problemática, encubridora entre la realidad y las fantasías. En algún punto cuando críticos tan distintos como Morrisette o Milat afirman respectivamente que *La Maison* es el equivalente de aquella “house of fiction” de las mil ventanas diferentes de James, o que esta puede ser considerada como el teatro de todos los voyeurismos, espacio al que se asiste luego de un descenso hacia una zona de oscuridad en la que puede llevarse a cabo todos los excesos imaginables o que este teatrillo remeda la lógica misma de las formaciones del inconsciente, cada uno no hace sino decir lo mismo⁵³²: que la otrora habitación secreta, extendiéndose a lo largo de toda la narración, deviene por lo tanto un espectáculo abierto a todo público; un espacio en el que todos los fetiches pueden devenir objeto de representación, materializarse al margen de lo seductores, ridículos o abyectos que sean, salteándose parcialmente toda instancia de censura superyoica. Pero por ello mismo el imaginario de Robbe-Grillet adquiere una tónica morbosa e inhumana, no solo porque el placer es alcanzado únicamente mediante elaboradas y frías escenificaciones en las que se ejerce violencia sobre una víctima inocente (la dulzura, el consentimiento y el amor parecieran ser ajenos a este universo inmoral⁵³³) sino porque finalmente ese sadismo es ambigualmente habilitado por un mundo que no solo no lo reprueba, sino que parece alentarlos irónicamente. No es casual por lo tanto que muchas de las más extrañas escenas de suplicios y torturas de sus relatos acontezcan en grandes mansiones, subterráneos, laberintos, cárceles, santuarios o habitaciones misteriosas:

⁵³¹ F, Demangeot, *L'imaginaire érotique d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p137.

⁵³² B, Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, op. cit., p241; C, Milat citado en F, Demangeot, *L'imaginaire érotique d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p109.

⁵³³ La hipótesis de Dhaenens, a pesar de su ortodoxo marco teórico goldmanniano, es productiva en este sentido: la aventura circular y fragmentaria de Lauren y Manneret en *La Maison*, entre la prostituta y el cliente que tiene que conseguir una semana de dinero para comprarla y sacarla de su condición, no habla de otra cosa que de la imposibilidad del amor en la era de las relaciones cosificadas y su reemplazo por el sadismo. J, Dhaenens, *La Maison de rendez-vous. Por une philologie sociologique*, París, Archives de Lettres Modernes, N°113, 1970.

de Sade a Mirbeau, pasando por Huysmans y Roussel⁵³⁴, el tópico de los espacios cerrados, autorregulados y alejados de la civilización se vuelve alegoría de la propia autonomía del texto, ya que allí las imágenes parecen fluir libremente, todos los deseos –por extremos y asociales que sean– se disponen para su elaboración incondicionada, en tanto la ausencia de barreras morales no solo las protege volviéndolos virtualmente legítimos sino, en el límite, inclusive estéticamente disfrutables. No obstante, la defensa de un espacio fortificado y refractario a la lógica del exterior termina por producir un efecto de claustrofobia. Cuando Carolina en *Le Jeu avec le feu* abre la ventana de su habitación en la casa para señoritas (que en realidad es una casa de citas, a la que su padre, que en realidad es su amante, la ha enviado para resguardarla de un secuestro, que en realidad ya se ha producido, mientras negocia el rescate con un policía, que en realidad es un criminal complotado con la propia Carolina) lo que encuentra no es otra cosa que una pared. El efecto es gracioso pero a la vez siniestro: casi como si el propio film señalara la inexistencia o la imposibilidad de un afuera y nos invitara a perdernos por habitaciones que parecen remedar un muestrario o catálogo de parafilias. Sin embargo, debido a las características de tal construcción podemos sentirnos – como de hecho la propia protagonista comienza a sentir– verdaderamente asfixiados: de la soberanía a la gratuidad hay nada más que un paso. Ante la falta de un punto de apoyo, ante la ausencia de un principio de realidad que opere como marco normativo, la experiencia degenera: "[s]ans transcendance où rattacher des valeurs absolues, les personnages de Robbe-Grillet se meuvent dans un univers amoral, réduit eux préoccupations individuelles exemptes de toute éthique. En effet, aucune morale sociale ne vient se substituer à la morale rélevée"⁵³⁵. El afuera que funciona normalmente como resistencia parecer perder consistencia de a poco, liberando por una parte el comportamiento reprimido de sus ataduras, permitiendo al sujeto entrar en otro tipo de relaciones con el exterior: si bien la distancia nos lleva a reflexionar críticamente sobre imágenes que en nuestra vida diurna rechazaríamos,

⁵³⁴ Valgan las palabras del divino Marqués como síntesis de todas aquellas posiciones: "Se verá con qué cuidado habían elegido un retiro apartado y solitario, como si el silencio, el alejamiento y la tranquilidad fuesen los vehículos poderosos del libertinaje", pero para ello es necesario "tapiar todas las puertas por las que se penetraba al interior y encerrarse absolutamente en el lugar como en una ciudadela asediada, sin dejar la mínima salida ni el enemigo ni al desertor". Sade, DAF, *Las 120 jornadas de Sodoma*, op. cit., pp49-54.

⁵³⁵ "Sin una trascendencia a la que atribuir valores absolutos, los personajes de Robbe-Grillet se mueven en un universo amoral, reducido a preocupaciones individuales libres de toda ética. En efecto, ninguna moral social sustituye a la moral desplazada". J. Alter, "L'Humanisme d'alain Robbe-Grillet", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, Vol.12, N°4, 1965, p211.

de forma simultánea estas parecen reactivar ciertas fantasías inconscientes que nos obligan a reconsiderar nuestra posición en tanto lectores o espectadores. No obstante, por otro lado, si no se pone en juego la moral o una cierta consciencia de la prohibición se corre el riesgo de que el texto se convierta una exhibición de atrocidades (nótese la relativa indiferencia o naturalización del horror que nos embarga rápidamente por ejemplo en novelas o films ultramodernistas como *Eden, Eden, Eden* de Guyotat o *Memórias de um Estrangulador de Loiras* de Bressane) en el que todo nos impresiona, pero nada nos toca realmente, por considerar lo representado lejano o inverosímil. Es la razón para que muchos lectores, como confiesa Fletcher, sientan repugnancia ante un imaginario misógino que parece haber perdido toda anclaje con una dimensión política real y concreta⁵³⁶.

En este sentido preciso podemos afirmar junto con Adorno que precisamente “cuanta más pura es la forma, cuanta más alta la autonomía de las obras, tanto más crueles son”⁵³⁷. La crueldad no se mide solo en el contenido de lo representado, sino en la forma misma de la imaginación: las obras de arte modernas se sublevan ante un principio de realidad cada vez más omnipresente que demanda la *adaptación* a exigencias heterónomas y lo hacen reaccionado (no siempre de forma sutil, sino la mayoría de las veces de forma ingenuamente automática) en un sentido diametralmente opuesto. El arte tantea de este modo el elemento asocial rechazado por el sano sentido común, lo incorpora formalmente y lo blasona en nombre de valores morales nuevos. Algo de ello sostiene Henkels cuando dice que “the ‘nouveaux romanciers’ use allusions to deviant sexual behavior to symbolize their vision of man as lost, walled off and alone in a labarynthine tangle of deadend streets”⁵³⁸. Sin embargo, el tono crítico de aquella formulación, dicha aun implícitamente desde el interior de la moral dominante, pierde algo importante a pesar de rozar lo verdadero: los escritores del *nouveau roman* presentan no solo una renovación de la formas novelescas, sino que a su vez parecen impulsar una renovación antropológica tan radical como en su momento lo fue el romanticismo o el surrealismo, en tanto parece afirmarse, a través del propio movimiento

⁵³⁶ J, Fletcher, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p84.

⁵³⁷ TW, Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, p73.

⁵³⁸ “Los ‘nouveaux romanciers’ utilizan alusiones al comportamiento sexual desviado para simbolizar su visión del hombre perdido, amurallado y solo en una maraña laberíntica de calles sin salida” R, Henkels, "Perversion and the Nouveau Roman", *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 26, 1979, p102.

de las ficciones, un modelo de subjetividad antagónico a aquel existencialista o estructural que le fue estrictamente contemporáneo. En última instancia, experimentación formal y experimentación política parecen ir de la mano: si un cierto modernismo estético o un marxismo economicista no hace sino cambiar respectivamente las técnicas artísticas o las relaciones de producción, pero dejando intocado un núcleo imperturbable de lo humano (del cual derivan finalmente sus invariantes históricas), Robbe-Grillet por su parte persigue incansablemente una “révolution générale du sens”⁵³⁹ que, lejos de reducirse a una serie de posiciones teórico-políticas identificables, busca hacer de la otrora restringida subjetividad estética contenida en sus textos (una que a cada momento puede moverse con fluidez, participando activamente, tomando distancia, reconfigurando las piezas y jugando con lo exterior sin ignorar, pero tampoco sin asumir del todo las consecuencias de sus actos) un modelo de subjetividad general. La paradoja es que lo hace valiéndose de ficciones cada vez más abstractas y decididamente amorales, cuyo contenido no solo es ideológicamente abstruso, sino que a veces parece ir en sentido contrario a los caminos de la emancipación.

⁵³⁹ "Revolución general del sentido". A, Robbe-Grillet en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*, op. cit., p173.

Capítulo 4. Por una socialización de los fantasmas

Agresividad neutralizada

El erotismo se convierte en los textos de Robbe-Grillet en una dialéctica de superficies brillantes y profundidades problemáticas. Una dimensión simbólica que invita a ser recorrida a razón de su bella apariencia y una dimensión imaginaria que nos inclina a ir más allá de la textura retórica de las obras. Pero entre ambas posiciones la identidad es imposible, ya que si por un lado “[t]extually anti-representational themes would nullify, we presume, any attempt on the reader’s part to link those narratives and depicting females to conventionally social or psychological frames”, por el otro el contenido referencial socialmente reprensible obliga a poner en suspenso, por más mediado que esté, la fortificación del texto sobre sí mismo, para pensar cómo la estructura formal se conecta con los predicamentos del afuera⁵⁴⁰. Las imágenes de sado-erotismo son tratadas con una distancia que parece ponerlas a resguardo de posibles consecuencias éticas, sin embargo su inquietante omnipresencia no hace sino contradecir la aparente objetividad e impersonalidad del procedimiento reflexivo. Si, como veíamos, los discursos teóricos de Robbe-Grillet tienen consecuencias directas en el modo en el que es leído, al punto de que pareciera digitar y manipular las críticas a conveniencia para iluminar ciertos sectores de los textos y oscurecer deliberadamente otros, las lecturas feministas en torno a su obra que comienzan a realizarse desde la década del setenta introducen modificaciones sustanciales en esta: al permanecer a distancia de sus teorías seductoras, se permiten introducir la sospecha y la objeción, obligándolo a una serie de movimientos formales y tácticos, en la que lo estético y lo estratégico se entrelazan. Lo que parece volverse el eje de la discusión por lo tanto es el rol cada vez más ambiguo que adopta la autorreferencialidad de los relatos y los discursos epitextuales del propio autor, porque si bien este no deja de producir teorías que envuelven a la obra, que señalan cuáles serían los modos más pertinentes de responder a las extrañezas de los textos y cuáles los que conducen establecer una relación reactiva con ellos, a la vez no deja de afirmar que el texto

⁵⁴⁰ “Los temas textualmente antirrepresentativos anularían, suponemos, cualquier intento por parte del lector de vincular esas narraciones y representaciones femeninas a marcos convencionalmente sociales o psicológicos” LR, Roland, *Women in Robbe-Grillet*, Nueva York, Peter Lang, 1993, p3.

debe mantenerse por sí mismo como una entidad con una lógica propia que nada deba al funcionamiento de los discursos extra-textuales. En este sentido es la afirmación de un paradigma inmanente de lectura y la abstracción de justificaciones políticas lo que parece volver disonante la multiplicación progresiva de jovencitas desnudas y crímenes sádicos; pero precisamente de la dependencia de todo tipo de coartadas morales o políticas es de lo que Robbe-Grillet quisiera desprender a su obra. No por nada éste critica que en la cultura contemporánea “[le] sexe n’y est admis que s’il a le label de la revendication politique, de l’engagement révolutionnaire en bonne et due forme, sous la houlette des inséparables duettistes Marx et Freud. Quant à la chair elle-même, si elle n’est pas sanctifiée par la lutte des classes, elle reste soumise à une sorte de sourire condescendant”⁵⁴¹. Si la frase resulta sugestiva no es solo porque señala cierta estructura puritana inconsciente de la cultura progresista, sino porque insiste con fervor militante acerca de la necesidad de afirmar el placer, ya sea estético o erótico (y en algún punto ambos parecen volverse indistinguibles), al margen de cualquier ponderación exterior que lo vuelva socialmente productivo. Quizás en pocos lugares queda tan explícito esta relación paradójica entre arte y cultura, forma y política, imagen y concepto como cuando Robbe-Grillet habla sobre pintura:

Revenons à la platitude chez Lichtenstein. Il dit : « Voilà, il me semble que la profondeur optique, comme la profondeur de sentiment, c’est un reliquat du passé qui ne correspond plus à rien, c’est une forme morte. Moi, je suis fasciné par ces images plates qui sont celles des bandes dessinées. » Très bien. Mais quand on lui demande ensuite : « Est-ce que vous donnez à votre peinture le caractère d’une contestation de la société ? » il répond : « Bien sûr que je conteste la société ; ce que je veux montrer, c’est que les gens ne participent plus vraiment à leur vie... Il y a la guerre au Viêt-nam, les Américains ne ressentent pas les morts, ils les ressentent exactement comme si c’étaient des images de bandes dessinées. » Qu’est-ce que cela veut dire ? Qu’une fois que la peinture de Lichtenstein aura réformé les Américains, ils auront récupéré la profondeur, et qu’on pourra de nouveau peindre comme Rembrandt ?... Cela n’aurait aucun intérêt.

⁵⁴¹ “El sexo solo se admite si tiene la etiqueta de la reivindicación política o el compromiso revolucionario acorde a las forma, bajo la dirección de los inseparables duetos Marx y Freud. En cuanto a la propia carne, si no es santificada por la lucha de clases, queda sujeta a una especie de sonrisa condescendiente” A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p430.

Je pense que Lichtenstein est un très grand inventeur plastique, mais qu'il ne se rend pas compte de l'importance de ce qu'il fait⁵⁴²

Si la literatura, por su propio medio lingüístico, es fácilmente retraducible a conceptos (para decirlo en términos de De Man: lo retórico es absorbido todo el tiempo en la gramática⁵⁴³), la pintura, a razón de la mudez de las imágenes, permanece siempre más acá del discurso. Es lo que precisamente Robbe-Grillet quisiera: que la escritura devenga toda ella imagen. Por eso le parece imperdonable que Lichtenstein –uno de los artistas que más ha hecho para disolver todos los viejos mitos de la profundidad– recapitule y restituya un sentido crítico (esto es: hacer significar las imágenes en una dirección con un fin político determinado) sobre aquellas superficies bellas e indeterminadas. El verdadero artista moderno es así el que se ha liberado de las obligaciones referenciales y las necesidades de comunicar un mensaje⁵⁴⁴. Pero por ello mismo tiene algo de maldito, no a causa de lo escandaloso de sus temas o de lo polémico de sus actitudes, sino porque se ha negado a participar del juego de los discursos. El carácter plano de las imágenes debe resistir de este modo a su recuperación, exigiendo para ellas una existencia autónoma, en la que estas sean disfrutadas o padecidas por su mera apariencia estética, no por los fines ulteriores que persigan. De allí que la obra de arte perfecta –parece decirnos Robbe-Grillet– sea aquella que exhibe mayor potencia de resistencia a los valores, cuya forma la vuelve intraducible a preceptos cognitivos, morales o políticos, que no se deja recuperar por los discursos con los que la cultura intenta relacionarse con ella y que tiene como objetivo último volverla comunicable o asimilable. A riesgo de caer en el cinismo o el anti-intelectualismo, uno está tentado todo el tiempo de afirmar que, por ejemplo, ninguna de las inteligentes páginas de Foucault sobre el uso del

⁵⁴² “Volvamos al tópico de Lichtenstein. Él dice: ‘Me parece que la profundidad óptica, como la profundidad de los sentimientos, es una reliquia del pasado que ya no corresponde a nada, es una forma muerta. A mí me fascinan estas imágenes planas que son las de los cómics’. Eso está bien. Pero cuando se le pregunta: ‘¿Da a su pintura el carácter de una protesta contra la sociedad?’, responde: ‘Por supuesto que protesto contra la sociedad; lo que quiero mostrar es que la gente ya no participa realmente en sus vidas... Hay una guerra en Vietnam, los americanos no sienten a los muertos, los sienten exactamente como si fueran dibujos de cómic’. ¿Qué significa esto? ¿Que una vez que la pintura de Lichtenstein haya reformado a los estadounidenses, éstos habrán recuperado la profundidad, y que podremos volver a pintar como Rembrandt? Eso no tendría sentido. Creo que Lichtenstein es un gran inventor plástico, pero que no se da cuenta de la importancia de lo que hace’. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p372.

⁵⁴³ P, De Man, *La resistencia a la teoría*, op. cit., pp28-30

⁵⁴⁴ B, Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet: The body of the text*, op. cit., p25.

lenguaje en Roussel consigue igualar, aunque sea un momento, la emoción estúpida que iguala *Impressions d'Afrique* a los relatos del *Decamerón* o las invenciones de Verne: la experiencia estética rousseliana permanece irreductible a su traducción intelectual. A pesar de ello uno no puede dejar de notar como en los textos de Robbe-Grillet una serie de figuras adquieren progresivamente un carácter obsesivo e inquietante que nos lleva a desconfiar del aparente desapego del autor, volviendo cada vez más difícil desentenderse de los múltiples efectos de su imaginario idiosincrático. La consecuencia derivada del propio exceso formal es que esas imágenes sensuales o crueles comienzan a ser percibidas como el reverso de los grandes temas humanistas anteriormente repudiados, como si detrás de las famosas superficies se abriera paso ahora una nueva profundidad, una nueva serie de valores, conscientes o no, que la obra destilara silenciosamente. Aun en su supuesta mudez, las imágenes gesticulan.

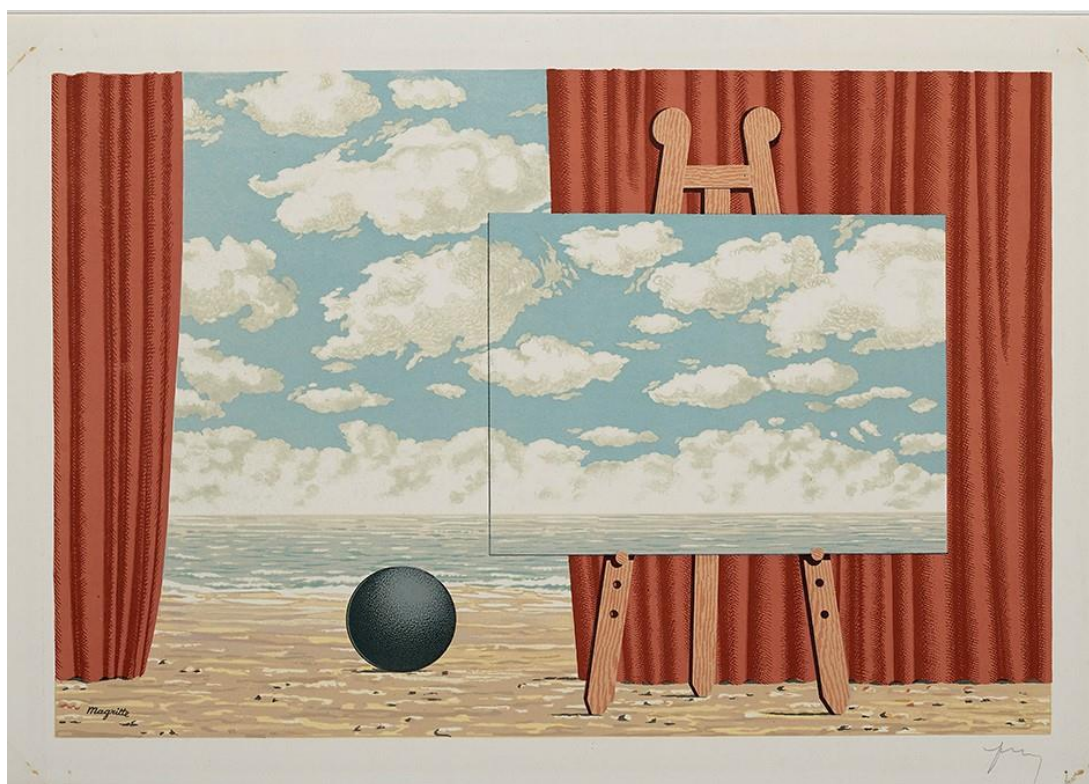


Figura 4. *La belle captive* de Magritte.

En este sentido no parece casual, siguiendo el razonamiento y la comparación con pintores, el acercamiento de Robbe-Grillet a Magritte. Si bien el “picto-roman”⁵⁴⁵ que el primero hizo a partir de los cuadros del segundo viene a enfatizar la relación, la estética surrealista del belga permite explicitar algunos problemas latentes en las novelas y películas del francés. La afinidad entre ambos no se justifica solo por la tensión entre palabras e imágenes⁵⁴⁶, sino por el modo de trabajar los materiales artísticos, sobre todo porque en los cuadros de Magritte lo bello natural (el mar, el campo, el cielo) ha sido rebajado a residuo cultural, material fetichizado que permite, precisamente a raíz de su alta codificación, explorar diversos artificios pictóricos y juegos ópticos, volviendo sus pinturas una reflexión implícita sobre el umbral que separa y une al lienzo de la naturaleza⁵⁴⁷. La serie *La belle captive* no representa en este sentido una jovencita sino un decorado natural vuelto indistinguible de los medios para representarlos y sin embargo estos, que deberían desaparecer para que aquellas figuras cobren relevancia, se vuelven en algún punto la *cosa* misma del cuadro. A su manera Robbe-Grillet quisiera que las mujeres ocuparan en sus textos un lugar análogo al que la naturaleza tiene en Magritte: pura convencionalidad a los fines del señalamiento del artificio, para que las jerarquías entre las figuras y el fondo finalmente se inviertan, y sea la escritura o el montaje el que ocupe un lugar central, al margen de lo representado. No obstante, la pregnancia de esos tópicos (altamente expresivos, a diferencia de Magritte) desestabiliza el marco, lo problematiza y, por qué no, lo enfatiza, pero de un modo contrario al previsto, ya que no hace sino desdoblar los códigos, desenmascarar los puntos de vista y desnudar todas las instancias de enunciación. La máxima abstracción de las formas se comunica así subterráneamente con un contenido latente e idiosincrático que restituye una subjetividad allí donde solo se percibía una mera voz impersonal que buscaba desaparecer en el sonido: de pronto el punto de vista masculino y las consecuencias de su mirada se tornan imposibles de ignorar⁵⁴⁸. En este sentido, la equiparación del cuerpo femenino con el material artístico,

⁵⁴⁵ F, Jost, “Le picto-roman”, *Revue d’esthétique*, N°4, 1976 ; B, Stoltz, “The elusive heroine: an intertextual essay” en A, Robbe-Grillet; R, Magritte, *La belle captive. a novel*, Berkeley, University of California Press, 1995 [1975].

⁵⁴⁶ M, Foucault, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981 [1973].

⁵⁴⁷ El propio Magritte así lo afirma: “Nada me inspira. Ni los pájaros, ni los árboles ni las montañas. Ya hay demasiadas obras acerca de la Tierra, es inútil hacer más. Solo la inspiración me inspira”. L, de Heusch, *Magritte ou La Leçon de choses*, Cortometraje, Bélgica, RTBF, 1960.

⁵⁴⁸ Es, por ejemplo, la hipótesis de Hill cuando sostiene que “the signified is not eliminated or undermined; rather its effects a massive resurgence within the written or painted text as a voyeuristic fantasy, distanced from the audience only to re-emerge as a phantom-like presence” [“el significado no es eliminado o socavado, sino

tal como por ejemplo ocurre en *Topologie*, se vuelve central: la narración vuelta la inscripción de una serie de líneas, formas y aventuras que pasan sobre el cuerpo femenino, un cuerpo representado, afantasmado, ritualizado, deformado, agredido, profanado por medios retóricos siempre nuevos. Pero precisamente este tipo de reducciones formalistas de la diferencia sexual a mero signo pasivo es lo que permiten por ejemplo a Pollock describir la Historia del arte como un derrotero de las distintas paradojas y ansiedades de la masculinidad, objetivada en las configuraciones de la mujer como un mero significante dentro de los sistemas de representación de aquellos (“[e]sto es tan pertinente en el arte figurativo como en las obras que alegan investigar la naturaleza o el vacío cósmico”⁵⁴⁹). Sin embargo, el propio Robbe-Grillet ha advertido que no es por detrás de ese imaginario perverso donde él sitúa —como si fuera un resto inconsciente del que desconociera sus causas o sus consecuencias— sino que es por delante, exhibiéndolo conscientemente a plena luz para ponerlo en juego⁵⁵⁰. En esta línea habría que leer el siguiente diálogo de *Projet pour une révolution à New York*:

D'ailleurs le serrurier est plus à l'aise, étant donné sa position, pour contempler le corps dévêtu de la victime, sa chair ambrée, son pubis charnu, et la cruelle opération qu'on était en train de lui faire subir, dont je vais parler maintenant.

Est-ce vraiment bien utile ? N'avez-vous pas tendance à trop insister, comme je l'ai signalé déjà, sur l'aspect érotique des scènes rapportées ?

- Tout dépend de ce que vous entendez par le mot « trop ». J'estime au contraire, pour ma part, les choses étant ce qu'elles sont, être resté plutôt correct (...)

- Ici encore je vous arrête. Vous employez à plusieurs reprises, dans votre narration, des expressions comme cella-là « petits seins naissants », « fesses charmantes », « cruelle opération », « pubis charnu », « splendidecréature rousse », « éclatante plénitude », et même une fois : « courbes voluptueuses des hanches ». Est-ce que vous ne croyez pas que vous exagérez ?

- De quel point de vue serait-ce exagéré?

que sus efectos son un resurgimiento masivo dentro del texto escrito o pintado como una fantasía voyeurista, distanciada del público solo para resurgir como una presencia fantasmal”]. L. Hill, “Robbe-Grillet: formalism and its discontents”, *Paragraph*, Vol. 3, 1984, p18.

⁵⁴⁹ G, Pollock, *Visión y diferencia*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 [1988], p282

⁵⁵⁰ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p120.

- Du point de vue lexicologique.
- Vous prétendez que ce sont des incorrections ?
- Non, pas du tout !
- Des erreurs matérielles ?
- La question n'est pas là.
- Alors des mensonges ?
- Encore moins !
- Dans ce cas, j'avoue ne pas voir ce que vous voulez dire. Je fais mon rapport, un point c'est tout. Le texte est correct, et rien n'est laissé au hasard, il faut le prendre tel qu'il est⁵⁵¹

El hecho de que al interior de *Projet* el narrador sea interrumpido en el fluir de su testimonio sobre las derivas de la revolución político-erótico-estética por una voz externa que interpela su discurso, demanda explicaciones y enjuicia levemente el contenido es signo indudable de que la obra *se sabe* internamente como algo más que una esfera autocontenida, revelando autoconscientemente así que ciertas exigencias éticas pueden llegar a amenazar desde el exterior al texto, poner en tensión su contenido y tomar distancia de la construcción. En este sentido, al invertir el orden del interrogatorio (si antes son las mujeres las que reciben las

⁵⁵¹ "Por otra parte, dada su posición, está el cerrajero en mejores condiciones para contemplar el cuerpo desnudo de la víctima, su carne ambarina, y la cruel operación a que la están sometiendo y de la que voy hablar ahora. —¿Es realmente útil? ¿No tiende usted a insistir excesivamente, como he indicado ya, en el aspecto erótico ¿e las escenas relatadas? —Depende de lo que entienda por la palabra «excesivamente». Por mi parte, y siendo como son las cosas, creo haber sido más bien correcto. Observe, por ejemplo, que me he abstenido de referir detalladamente la violación colectiva de la niña capturada en el metro expreso gracias a la complicidad de Ben Said, o la extirpación complicada practicada en la persona de la irlandesa Joan Robeson, cuando, sobre cada uno de estos hechos capitales (que tendrán sin importancia considerable más tarde), podía organizar muy fácilmente varios párrafos de gran precisión. Añadiré que ni siquiera he dicho lo que le hicieron a la recién casada, ni he descrito el suplicio —a pesar de su mucho interés, desde el punto de vista sexual, debido a la imaginación que demostró el narrador en aquellas circunstancias— de las doce niñas de primera comunión sustraídas a última hora de la verdadera ceremonia. Me parece que tenía derecho a decir al menos cómo acabaron todas crucificadas de un modo distinto: la más joven expuesta de espaldas, con la cabeza hacia abajo, clavada por las plantas de los pies y las palmas de las manos a un poste en forma de Y, con... —Vuelvo a interrumpirle. En su narración emplea muchas veces expresiones como éstas: ‘pechitos nacientes’, ‘encantadoras nalgas’, ‘cruel operación’, ‘pubis carnoso’, ‘esplendida criatura pelirroja’ y hasta una vez: ‘curvas voluptuosas de las caderas’. ¿De veras no le parece que exagera? —¿En qué sentido le parece eso exagerado? —Desde el punto de vista lexicológico. —¿Pretende que son incorrecciones? —No, ni mucho menos. —¿Errores materiales? —No se trata de eso. —¿Mentiras, entonces? —Menos aún. —En este caso confieso que no veo lo que quiere decir. Yo hago mi informe y nada más. El texto es correcto y sin cabos sueltos: hay que aceptarlo tal como es”. A, Robbe-Grillet, Proyecto para una revolución a New York, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp153-155; *Projet pour une révolution à New York, op. cit.*, pp187-189

preguntas de los revolucionarios, ahora son estos los enviados al banquillo de los acusados) e incluir las preguntas acerca de la obsesión del narrador con el erotismo, el propio texto se hace eco de las posibles sospechas de sus lectores en torno a su “verdadera” naturaleza. No obstante, al evadir las demandas de prudencia sobre las imágenes, el texto no solo les dice irónicamente que esta lectura no es más que una proyección realizada por ellos mismos, ya que atribuyen excesiva importancia a ciertos pasajes, desentendiéndose del resto del relato, sino que olvidan sobre todo que este texto curioso que tienen entre manos no es más que un informe desprovisto de pasión que solo se contenta con registrar objetivamente los hechos⁵⁵². Uno podría decir por lo tanto que mediante esta escena la novela señala cuáles son las propias herramientas de auto-comprensión que privilegia y cuáles son las que rechaza; pero el acuse de recibo ya señala un momento de debilidad y a la vez de reconocimiento, como si la exposición deliberada de ciertas imágenes asociales no pudiera realizarse sin entrar en diálogo con sus efectos extra-textuales reales. La paradoja es que esta inclusión meta-textual sobre el problema de la lectura es introducida cuando todavía no parecen realmente estar dadas las condiciones para notarlo críticamente. Siete años tuvieron que pasar para que alguien (el hecho de que sea una mujer no es casual⁵⁵³) se anime a superar el cerco formalista en torno a la novela y consiga atender a las incomodidades ante ella, los efectos subjetivos de la lectura sin que eso implique recaer en una aproximación contenidista o psicológica. El texto se anticipa por lo tanto a las críticas que puedan adjudicársele, interiorizándolas como un momento más en la obra, al servicio de garantizar su perdurabilidad: precisamente esa consciencia demasiado advertida sobre el propio sexismo –inexistente en los textos explícitamente falocéntricos– se convierte en una estrategia defensiva de aquello que se le acusa, en tanto distancia al texto críticamente de sí mismo, señala todos aquellos puntos donde la ficción se mantiene de este lado de lo explícito, volviéndolo así una auto-reflexión

⁵⁵² Suleiman reconstruye con precisión, en la introducción de su artículo, el horizonte de expectativas del texto al momento de la llegada de su propia intervención. SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge-Londres, Harvard University Pres, 1990, p41.

⁵⁵³ El texto de Suleiman aludido es de 1977; en este sentido la autora acierta cuando aclara que cuando habla que la crítica formalista evitó las fantasías sádicas no está sugiriendo que nadie había visto hasta el momento tal contenido, sino que los críticos le habían restado importancia, considerándolo una mera rareza [“quirk”] de Robbe-Grillet o racionalizándolo de diferentes maneras. “In psychoanalytic terms, the phenomenon is that of negation: the presence of sado-erotic material is acknowledge, but its importance and significance in the text are denied” [“En términos psicoanalíticos, el fenómeno es el de la negación: se reconoce la presencia de material sado-erótico, pero se niega su importancia y significado en el texto”]. SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit., p219.

sobre su propio contenido. El texto quiere por lo tanto que seamos testigos de su estrategia: neutraliza estratégicamente así su propia agresividad y la desplaza hacia el lector en forma de una pregunta envenenada. Al margen de la ironía del procedimiento, Robbe-Grillet revela así, mediante el señalamiento de la prohibición, una alta conciencia moral que lo diferencia de autores como Artaud, Lamborghini u Oshima en los que uno puede adivinar, por la radicalidad de sus imágenes, la presencia de una moral alternativa que desconoce la ley. Sin embargo, eso no inhibe para nada la exploración de los excesos, sino que parece obligarlo en última instancia a rodeos cada vez más intrincados para su abordaje. Toda la obra (no solo novelas y películas, sino también sus ensayos e intervenciones públicas) puede leerse por lo tanto como una ecuación o juego de fuerzas en la que hay que medir a cada momento el *quantum* de inclinaciones destructivas y autodefensivas, el modo en el que estas se administran, negocian, derrochan, acumulan, camuflan y resignan, como si cada texto fuera a su vez una respuesta a determinadas afectos individuales percibidos como malditos porque su intensidad pareciera directamente proporcional al descrédito social que ocasionan y a otros antitéticos en los que se reconocen las demandas comunitarias de justicia, aunque estos tengan como efecto la inevitable represión de todo aquello que vuelve singular al individuo.

El programa de Robbe-Grillet podría por lo tanto describirse así: toda su obra pretende desalentar ciertos códigos de lectura a través de los cuales estamos acostumbrados a recibir una novela y a producir su significado; sin embargo, estos códigos están todavía vigentes en los lectores y lo están, no por un resabio anacrónico que se habría apoderado de nosotros, sino porque atraviesan de forma fundamental *toda* lectura. Robbe-Grillet lejos está de desconocer esto, pero su intento implica ir más allá de la identificación, recusándola en nombre de una lectura estético-formalista, no porque descrea de una en detrimento de la otra, sino porque solo así podrían volverse sensibles detalles que de otro modo pasarían desapercibidos o se perderían en un segundo plano. Pero por eso mismo, al poner en suspenso la dimensión del significado es que puede hacer circular imágenes disonantes sin que eso lo comprometa con posiciones conservadores (un anatema para él, como bien señala Roland⁵⁵⁴). Finalmente, uno no puede dejar de intuir que, bajo la argumentación insidiosa y siempre

⁵⁵⁴ L, Roland, *Women in Robbe-Grillet*, op. cit., p126.

emocionante de sus ensayos, yace el intento estratégico de impedir que el lector penetre realmente en la materialidad del texto, que se adentre en el contenido referencial, restándole así presencia y pesadez a los cuerpos infinitamente vejados de sus relatos. Todo el procedimiento pareciera estar al servicio entonces de que toda incomodidad ética realmente experimentada se diluya o que permanezca en la consciencia pero de una forma culposa, como si fuera un resabio de un modo de lectura filisteo y carente de musa que el lector debería aprender a desprenderse. Pero precisamente –añade Roland– toda su maquinaria narrativa sirve claramente a ese propósito: hacer menos explosivos temas que potencialmente lo son, interponiendo entre las imágenes y el lector estrategias que a la vez predisponen a volver aceptable aquello que el autor valora secretamente⁵⁵⁵.

No resulta casual en este sentido que Robbe-Grillet afirme burlonamente que, lejos de lo que muchos de sus críticos parecen pensar, sus textos impugnan el comportamiento masculino y optan decididamente por el bando de las mujeres. Algo de ello parece sostener en el ensayo “Order and Disorder in Film and Fiction” cuando afirma que sus relatos “always contain those characters who organize order, and those characters who organize disorder”⁵⁵⁶. Siguiendo su razonamiento podríamos pensar que en sus primeras novelas, aun en su vaciamiento, el personaje continúa estructurando el desarrollo de la acción, en tanto el *telos* del relato todavía depende de su destino, ya que es él quien, frente a la amenaza de la desconocido u oculto, construye un discurso objetivo que busca calmar la angustia frente aquello percibido. Estos personajes serían por lo tanto la encarnación del status quo y sus gestos sádicos cada vez más arbitrarios el intento de mantener –advertidos sobre su finitud inminente– su posición de poder. Pero si ese personaje obsesivo es invariablemente un hombre blanco heterosexual, por el contrario, los organizadores del desorden son habitualmente los hombres de color, los niños y, sobre todo, las mujeres: desde la pequeña Jacqueline que intranquiliza a los habitantes de la isla con su sexualidad exacerbada en *Le Voyeur* a la misteriosa A... de *La jalousie*, prototipo de la mujer bovariana, que parece subvertir con su comportamiento los intentos de dominio de sus partenaires masculinos.

⁵⁵⁵ LR, Roland, *Women in Robbe-Grillet*, op. cit., p120.

⁵⁵⁶ “Siempre contienen personajes que organizan el orden, y los personajes que organizan el desorden”. A, Robbe-Grillet, “Order and Disorder in Film and Fiction”, op. cit., p8.

Esta hipótesis feminista a contrapelo parece alcanzar su clímax en la Alice de *Glissement progressif du plaisir*, ya que esta adolescente inocente y rebelde inspirada según Robbe-Grillet en *La sorcière* de Michelet (o mejor: el ensayo de Barthes sobre Michelet⁵⁵⁷) parece desafiar, a través de sus fantasías verbales y sus razonamientos malignos, todas las instituciones represivas (la policía, el juez, el sacerdote) que buscan llamarla al orden. Así, la joven sospechada de un crimen parece deslizar todo el tiempo las significaciones, impidiendo que las cosas se coagulen en una explicación global y coherente, manteniendo el conjunto de la narración en un estado de constante movilidad⁵⁵⁸. Por ello mismo Robbe-Grillet se pregunta sorprendido cómo puede ser que alguien crea realmente que, frente a esta vivaz e insumisa adolescente, inteligente, graciosa y soberana, podría él identificarse o ser partidario de los miserables representantes de la autoridad⁵⁵⁹. Sin embargo, uno no puede dejar de sospechar el momento irónico contenido en aquellas hipótesis (en las que Robbe-Grillet revela, sin explicitarlo, como casi cualquiera cosa puede devenir un argumento de izquierda), o quizás cínico de su posición: la máscara de las buenas intenciones permite satisfacer los deseos a la vez que los esconden de su sanción social, ya que precisamente “les tortionnaires aiment afficher leur propre perversité derriere un deguisement”⁵⁶⁰. El imaginario sadomasoquista se vuelve así no solo una cuestión representada (como ocurre en las novelas de De Berg), sino que a su vez una cuestión relativa a la propia enunciación, esto es, a la indecibilidad de las posiciones de poder (la imposibilidad de afirmar con certeza tanto el valor que adquieren los roles aparentemente activos o pasivos de los personajes, como los usos que se hacen de la palabra o la acción, ya sea que estén al servicio del sometimiento o la liberación de las jerarquías tradicionales) que se instala al interior de la técnica misma.

Socialización de los fantasmas

Si los problemas artísticos son para Robbe-Grillet finalmente problemas topológicos, es decir problemas técnicos acerca de los pasajes, las restricciones, las reversibilidades entre

⁵⁵⁷ R, Barthes, “La sorcière”, *Ensayos críticos*, op. cit., pp135-149

⁵⁵⁸ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L'enchantement*, op. cit., p207.

⁵⁵⁹ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L'enchantement*, op. cit., p208.

⁵⁶⁰ “A los torturadores les gusta mostrar su propia perversidad detrás de un disfraz”. F, Demangeot, *L'imaginaire érotique d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p29.

el adentro y el afuera de la ficción, difícilmente sus textos pueden ser pensados –a pesar de su rechazo enfático a toda ética del compromiso y a la atribución de funciones políticas inherentes para lo estético– bajo un paradigma como *l'art pour l'art* demasiado idealista, demasiado desencantado y demasiado poco atento a los problemas terrestres como para molestarse en camuflar aquellos elementos que podrían alejarlo de la moral convencional⁵⁶¹. Aunque quizás lo que su obra espectaculariza es el trasfondo oscuro y violento, generalmente inconfesado, que latía bajo los sonetos y pinturas de los otrora campeones de la forma pura. Es por ello quizás que Robbe-Grillet recusa con severidad esa lectura unilateral formalista que Ricardou ayudó a edificar en torno suyo, señalando que una novela no se reduce a un mero juego de palabras como este parece hacer de sí (la lectura de *Projet* como el movimiento de la cadena anagramática que originándose en “rouge” va metamorfoseándose luego hacia “rogue”, “orgue”, “organe”, “orgasme”, etc⁵⁶²), sino que por el contrario, a pesar de lo que dice la vulgata robbegrilleteana, el sentido es extremadamente importante⁵⁶³. Esto se vuelve evidente cuando Robbe-Grillet, recordando sus charlas con Ricardou en Cersiy, sostenía que este

prétendait faire un livre sur rien, écrit uniquement à partir des lettres de son propre nom. C'était une entreprise évidemment intéressante, et je lui demandais de quoi il allait nourrir ce livre, s'il allait complètement oublier l'expérience vécue, le monde qu'il connaissait. Il me répondait que oui, absolument, il partirait des lettres de son nom et s'en tiendrait uniquement à elles. Je lui ai alors répondu : « Je ne crois pas que tu pourrais le faire, je ne crois pas que ce soit possible, et en plus, je ne crois pas que ce soit intéressant. » Car s'il n'y avait pas de monde, il n'y aurait pas d'art. Penser que l'art peut exister sans monde est une hypothèse de travail passionnante. Parmi ces planètes qu'on va bientôt choisir comme lieu de week-end, pas de mon vivant mais bientôt quand même, peut-être va-t-on en trouver une où il n'y a jamais eu aucun être vivant, mais où un art considérable se serait développé : cela me paraît impossible, ou en tout cas largement improbable, du moins dans la définition actuelle de ce qu'on peut appeler l'art.

⁵⁶¹ Seguimos aquí la caracterización que hace Bénichou del esteticismo francés del siglo XIX. P, Bénichou, *La escuela del desencanto*, México DF, FCE, 2017 [1992]

⁵⁶² J, Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, op. cit., pp211-226.

⁵⁶³ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p444.

Donc, il faut qu'il y ait un monde, et il y a un monde, et c'est parce qu'il y a un monde qu'il y a de l'art, c'est parce qu'il y a des conflits entre le monde et moi que cet art existe. Si j'étais moi-même un objet du monde entièrement assimilé et identifié à ce monde, je n'aurais aucune raison de créer⁵⁶⁴.

La obra de arte es índice de la contradicción del sujeto con el mundo, pero a su vez ya se presenta como una solución imaginaria a esa misma contradicción, en tanto esta fantasea o reescribe los conflictos existentes a los fines de volverlos visibles (“la historia nos es inaccesible excepto en forma textual, o en otras palabras, que solo se la puede abordar por la vía de una previa (re)textualización”⁵⁶⁵) y transformarlos a través del mismo acto. De allí que todo el problema radica para Robbe-Grillet si el sentido de un texto tiende a la concentración o hacia la diseminación del sentido: ante la amenaza de que este devenga totalitario, haciendo que el texto se reduzca a la enunciación clara y asimilable de una consigna⁵⁶⁶, el trabajo de la forma es por el contrario la lucha para desviar o deslizarlo, transfigurando los materiales en modos impredecibles hacia nuevas direcciones. Por eso los tópicos, a pesar de lo que digan Ricardou o Heat, sí dicen algo acerca del mundo, no son meramente autogeneradores o reflexivos, sino que tienen un momento referencial ineludible. No por nada, a propósito de esto, Robbe-Grillet se pregunta seriamente: "Mais que représentent les thèmes générateurs d'une œuvre ? Autrement dit : comment les choisir ?"⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ "Dijo que iba a escribir un libro sobre nada, escrito solo con las letras de su propio nombre. Evidentemente, se trata de una empresa interesante, y le pregunté con qué iba a alimentar este libro, si iba a olvidar por completo la experiencia que tuvo, el mundo que conoció. Me dijo que sí, absolutamente, que empezaría por las letras de su nombre y se ceñiría a ellas. Le dije: 'No creo que puedas hacerlo, no creo que sea posible, y tampoco creo que sea interesante'. Porque si no hubiera mundo, no habría arte. Pensar que el arte puede existir sin un mundo es una hipótesis de trabajo apasionante. Entre estos planetas que pronto elegiremos como lugar para el fin de semana, no en mi vida pero pronto de todos modos, tal vez encontremos uno donde nunca ha habido ningún ser vivo, pero donde se habría desarrollado un arte considerable: eso parece para mí imposible, o en todo caso en gran medida improbable, al menos en la definición actual de lo que puede llamarse arte. Entonces, debe haber un mundo, y de hecho lo hay, y es porque hay un mundo que hay arte, y porque hay conflictos entre el mundo y yo que este arte existe. Si yo mismo fuera un objeto del mundo enteramente asimilado e identificado con este mundo, no tendría por qué crear" A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit. p127.

⁵⁶⁵ F, Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989 [1981], p66

⁵⁶⁶ "Houllebecq, lui, écrit «sur». Quand on lui demande sur quoi porte son livre *Plataforme*, il peut répondre que c'est sur le tourisme sexuel. C'est rassurant, car il y a un sujet" [Houllebecq, en cambio, escribe "sobre". Cuando se le pregunta de qué trata su libro *Plataforma*, puede responder que de turismo sexual. Esto es tranquilizador, porque hay un tema]. A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p123.

⁵⁶⁷ ¿Pero cuáles son los temas generadores de una obra? En otras palabras, ¿cómo elegirlos? A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p105.

La pregunta por el sentido o los materiales no hace sino inquietar el lugar apacible del apolítico artista moderno reacio a la vulgaridad prosaica del mundo, sino que lo obliga a pensar en su propia posición social y los efectos de sus textos, a los fines de evitar fetichizar los medios, sobrevalorar las técnicas y absolutizar su discurso “frente aquello por lo que una obra de arte en general existe”⁵⁶⁸. En este punto resulta interesante, y para nada ociosa, la reincorporación, en un contexto francés marcadamente anti-subjetivista, de algo así como una subjetividad a la hora de pensar la construcción del texto:

Il me semble difficile, quant à moi, de les prendre ailleurs que parmi le matériel mythologique qui m’entoure dans mon existence quotidienne. Lorsque je feuillette les rubriques ou la publicité d’un magazine « à la page », lorsque j’accomplis un parcours dans les couloirs du métropolitain, lorsque je longe les vitrines et les affiches qui forment la façade de toute grande ville moderne, je me trouve assailli par une multitude de signes, dont l’ensemble constitue la mythologie du monde où je vis, quelque chose comme l’inconscient collectif de la société, c’est-à-dire à la fois l’image qu’elle veut se donner d’elle-même, et le reflet des troubles qui la hantent⁵⁶⁹.

Lejos de encerrarse en un castillo fortificado en el cual pueda proteger y mantener a salvo sus fantasías, Robbe-Grillet pone en tensión al interior de los propios textos la relación no evidente entre vida privada y esfera pública, entre experiencia individual y experiencia social. De esta forma afirma elegir sus temas del imaginario popular contemporáneo, apropiándose de los discursos e imágenes de la sociedad en curso, no por un mero afán mimético o verosimilizante de la historia, sino porque estos no dejan, a razón de su ubicuidad, de interpelarnos y constituirnos íntimamente en nuestra manera de sentir, gozar y padecer. La ficción explora el entramado de relatos sociales e intenta detener ese flujo, analizando cada objeto como si fuera la cristalización contingente de distintas capas estratigráficas de

⁵⁶⁸ TW, Adorno, *Estética (1958/59)*, op. cit., p216.

⁵⁶⁹ “Me resulta difícil tomarlas de otro lugar que no sea el material mitológico que me rodea en mi existencia diaria. Cuando hojeo las columnas o los anuncios de una revista que está ‘de moda’, cuando recorro los pasillos del metro, cuando paseo por los escaparates y los carteles que forman la fachada de cualquier gran ciudad moderna, me encuentro asaltado por una multitud de signos, todos los cuales constituyen la mitología del mundo en el que vivo, algo así como el inconsciente colectivo de la sociedad, es decir, tanto la imagen que se da a sí misma y los reflejos de los problemas que la acechan”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p105.

anhelos, miedos, sueños, atascos, saberes, ideologías y utopías que laten en lo social. De allí que ya no pareciera haber algo así como una fantasía individual y privada que cada uno pueda señalar como propia: las vemos exteriorizadas en las paredes de nuestras ciudades. La ficción se vuelve así la elaboración, desplazamiento y deformación de los fantasmas sociales tal como pululan en las publicidades, los medios masivos, la pornografía, las novelas de espías, el discurso del psicoanálisis, los documentales etnográficos o los mitos griegos. Por eso no tiene razón de ser achacar a las imágenes de Robbe-Grillet su falta de originalidad: el artista moderno sacrifica su particularidad en nombre de los deseos impersonales de toda una sociedad y le dice “sí” a todo para volverse un verdadero espeleólogo de lo imaginario⁵⁷⁰. Sin embargo, la reaparición de dichos temas generadores no supone ninguna sumisión a sus códigos, sino un trabajo deliberado sobre ellos, una selección, recorte y exposición que los designa como sentido devenido, sedimentado y naturalizado, como nuevas “mitologías”⁵⁷¹. De allí que si el orden social cristalizó estas imágenes haciéndolas pasar a cada momento ante nuestros ojos como inadvertidas, evidentes e incuestionables, solo la ficción puede permitirnos verlas bajo una nueva luz que las saque de aquel fondo viscoso e indistinto. En este punto resulta interesante pensar la relación del artista moderno con las mitologías contemporáneas a partir de aquella clave exotista presente por ejemplo en *L'Immortelle*. Es que ciertamente uno se pregunta si no hay en el fondo en *Projet* una mirada exótica sobre Nueva York (el modo de representar los edificios, escaleras, subterráneos, parques, vitrinas, y carteles) una mirada extranjera que le devuelve a los locales una versión hiperbólica en la cual pueden observar con claridad lo que la familiaridad de los tópicos les sustrae. No se trata que el nuevo escritor exotista sea más realista o conozca mejor el asunto que el local sino que es precisamente la distancia con la que el texto observa las cosas lo que genera el extrañamiento. Pero si esto se produce no es porque estas imágenes estén ocultas y el extranjero venga heroicamente a correr el velo, sino que, al contrario, si hemos perdido de vista nuestros vínculos con ellas es a causa de su extrema visibilidad: somos extranjeros a nuestro deseo. Ahora bien, quizás la posición del exotista, con su distancia epistémica y su aire falsamente distraído no se ajusta precisamente al tono que estamos buscando, sobre todo porque lo que se trata no es de analizarlas con los reparos del extranjero, sino de señalar la

⁵⁷⁰ G, Genette, “Vértigo fijo”, *Figuras*, op. cit., p78.

⁵⁷¹ Nunca lo cita explícitamente, pero Robbe-Grillet sigue aquí evidentemente con fidelidad las tesis claves de *Mitologías*. R, Barthes, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999 [1957].

pregnancia, encantadora y corrosiva, de aquellos tópicos en nosotros. En este sentido, de Borges a Puig, pasando por Fellini y Pasolini, el trabajo con aquel material popular supone una serie de torsiones metodológicas y éticas –no siempre realizadas de modo consciente, sino a veces desde el más simple y llano amor al asunto mismo que se va a representar– si no se quiere perder toda la potencia en ellas contenida:

Face à ces mythes modernes, deux attitudes sont possibles : ou bien les condamner au nom des valeurs en cours (condamner l'imagerie érotique au nom du « véritable amour », ou même au nom du « vrai » érotisme, celui de la profondeur, du pathétique et de la culpabilité) ; mais cette condamnation morale n'est qu'une attitude de fuite, un refuge dans le passé⁵⁷²

No es desde las alturas morales del artista alto-modernista o el cientista social comprometido que descienden al barro de las masas alienadas para explicarles a estas sobre el modo correcto de relacionarse con las imágenes como hay que pensar el asunto. Robbe-Grillet es de hecho el primero en confesar sin pruritos que se siente atraído íntimamente por ellas (lo que lleva a preguntarse, como hace Suleiman, si este no hipostasia su propia experiencia⁵⁷³), pero por eso afirma que solo aquel que se meta verdaderamente en la cosa y trabaje de forma inmanente en ella puede precisar la serie de estados sucesivos, vertiginosos, contradictorios (del cariño al rechazo, de la fascinación culposa a su anuencia silenciosa, de la autoinspección psicológica a la teatralización de sus fantasías) que habitan en nosotros a cada momento. En este sentido, si bien Robbe-Grillet busca en varios ensayos establecer afinidades estéticas entre su obra y la de Godard, en tanto ambos se comprometen formalmente con el material cultural histórico que los rodea, el collage de este último –sostiene Assayas– mantiene un

⁵⁷² “Frente a estos mitos modernos, son posibles dos actitudes: o bien condenarlos en nombre de los valores actuales (condenar la imagería erótica en nombre del “verdadero amor”, o incluso en nombre del “verdadero” erotismo, el de la profundidad, el del patetismo y el de la culpa); pero esta condena moral es solo una actitud de huida, un refugio en el pasado”. A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p106.

⁵⁷³ “His analysis ‘naturalizes’ the thematic material of *Projet*, making appears as the necessary -and therefore ‘innocent’- consequence of certain formal operations (...) Still, a certain uneasiness pervades both the formalist and the culturalist readings of this very slippery text” [“Su análisis ‘naturaliza’ el material temático de *Proyecto*, haciéndolo aparecer como la consecuencia necesaria -y por tanto ‘inocente’- de ciertas operaciones formales (...) Sin embargo, una cierta inquietud invade tanto la lectura formalista como la culturalista de este texto muy resbaladizo”]. SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit., pp56-59.

vínculo directo con lo vivo, lo inestable y lo riesgoso en parte ajeno a la estética manierista de aquel. Robbe-Grillet parece, a diferencia de Godard, trabajar conscientemente, no con hechos culturales y políticos identificables, sino en el nivel de la *segunda naturaleza*, esto es, en los mitos y las ideologías semi-conscientes que estructuran nuestras sociedades. Pero la manera de hacerlo no es insuflarle volumen y restituyéndole la historicidad específica a los objetos, sino jugar con un “montaje narrativo de elementos vaciados de toda existencia en los que se diluye el sentido”⁵⁷⁴. El trabajo “crítico” no podría ser por lo tanto más paradójico: el aplastamiento [“mis à plat”] de las imágenes nos permite apreciar de lo que están hechos los objetos de nuestra cultura, para que así podamos disfrutarlos conscientemente sin que pese sobre ellos el miedo, el reproche o la vergüenza:

La différence, c'est que, dans mon roman, elle [el imaginario sádico] est désignée en pleine lumière et sans alibi moralisateur (...) Ces images de viols, de supplices, de femme-objet ou de sang répandu, notre société les a dans la tête ; ce que je fais, c'est les renvoyer, au grand jour, à leur platitude d'images de mode. Y a-t-il des images sadiques dans ma propre tête ? Bien sûr ! Dans la vôtre aussi⁵⁷⁵

De allí que la representación superficial de los tópicos no tiene como fin que estos cumplan un rol satírico, como si fueran o una mera caricatura puesta ahí para denunciar algún exceso o una hipostasis de otra cosa que las justificara, como podría pensarlo una conciencia progresista que admite toda clase de imágenes abyectas, siempre y cuando cumplan religiosamente una función, siendo redimidas sobre las últimas páginas o los minutos finales de las ficciones por una causa externa y noble⁵⁷⁶. Así planteado, no es –como sugiere Jean⁵⁷⁷– la revolución demente de *Projet* una crítica a los proyectos revolucionarios del siglo XX,

⁵⁷⁴ O, Assayas, “Robbe-Grillet y el manierismo”, *Presencias*, Buenos Aires, Monte Hermoso, 2019 [2009], p161.

⁵⁷⁵ “La diferencia es que, en mi novela, se designa a plena luz y sin coartada moralizante (...) Esas imágenes de violación, tortura, mujer-objeto o sangre derramada, nuestra sociedad las tiene en la cabeza; lo que hago es devolverlos, a plena luz del día, a su lugar común de imágenes de moda. ¿Hay imágenes sádicas en mi propia cabeza? Claro! en la tuya también” A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p397.

⁵⁷⁶ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., pp409-410.

⁵⁷⁷ R, Jean “Politique et ‘Nouveau Roman’ en *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui. I. Problèmes généraux*, op. cit., p363-371.

como si Robbe-Grillet dijera, a través de los excesos de los personajes, que todo destino inevitable de los que se colocan por fuera de la sociedad para intervenirla es desembocar en una u otra forma de fascismo, sino que tomando a la revolución como “mito” este revela precisamente una cierta estructura sádica latente que aquí habría encontrado una forma más transparente de sublimación; es decir, si bien las consignas que aquellos declaman no son algo que Robbe-Grillet admita o defienda públicamente, lejos de escandalizarse por su mix disonante de orgías y sacrificios, parece mostrar por el contrario, bajo la lógica interna de la ficción, hasta qué punto esas ideas no son para nada ajenas a las fantasías individuales, aun de los más auto-percibidos virtuosos. En este sentido, así como rechaza enfáticamente toda apropiación moralista de los textos, la posición del consumidor indiferente no deja de causarle a su vez un vago malestar. Es lo que se deja leer cuando señala las razones de por qué *Trans-Europ-Express* fue probablemente una de sus películas mejor recibidas críticamente: la disolución del principio de no contradicción o la proliferación de las escenas sádicas parecen volverse más accesibles o tolerables si se realizan a través de una puesta en escena en la que el humor ocupe un rol central, como si en el fondo el público, asumiendo la irrealidad o la distancia segura del procedimiento, ya no tuviera nada de qué preocuparse, descansando de forma instintiva en la aparente falta de seriedad o profundidad de la ficción para prevenirse de ser afectado por esta⁵⁷⁸. En el extremo seriedad y humor parecen paradójicamente tocarse: ambas posiciones, por distintas razones, no pueden asumir hasta qué grado esas imágenes extrañas se entrelazan con nuestra vida. El interés en las imágenes no reside por lo tanto en establecer o fijar un juicio moral sobre ellas (ya sea para condenarlos en bloque o para festejarlas en nombre de un liberalismo ingenuo) sino en meterse en la complicada dialéctica de ligereza y gravedad, placer sensible y distancia cognitiva, que se despliega en cada una de ellas. Es por eso que, frente a una cierta pasividad receptiva del consumidor, el otro modo de aproximarse a los mitos modernos consiste finalmente en apropiárselos para llevarlos más allá de sí mismos:

Ou bien alors les assumer, et, tout en les laissant à leur platitude d’images de mode, reconnaître que ces images sont autour de moi, c’est-à-dire en moi, et qu’au lieu de me

⁵⁷⁸ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p357.

boucher les yeux en me voilant la face, il me reste la possibilité de jouer avec elles. Désignées en pleine lumière comme stéréotypes, ces images ne fonctionneront plus comme des pièges, du moment qu'elles seront reprises par un discours vivant, qui reste le seul espace de ma liberté⁵⁷⁹.

Si las vanguardias artísticas de comienzos de siglo XX propusieron unir el arte y la vida, porque en la primera estaba contenida la promesa de libertad y soberanía que a la segunda le faltaba, en nuestra sociedad –dice Piglia– aquella antigua tensión “ha sido resulta por el modo en el que la cultura de masas ha trabajado esa combinación”⁵⁸⁰. Es decir, si a un tipo de experiencia narrativa le sigue un tipo específica de experiencia de los sujetos, lo que se colige de los planteos de Robbe-Grillet es que una experiencia libre, dinámica y extrema (como la que piensa cuando reflexiona sobre la relación estrechas que deberíamos tener con nuestras fantasías sexuales, aun las más sádicas) solo puede ser reconfigurada si las imágenes son insertadas en otra economía formal. Esto se vuelve evidente cuando Robbe-Grillet piensa la estructura del «juego» como un elemento que podría permitir conectar o reconfigurar los vínculos siempre problemáticos entre estética y política. La idea, que se deriva de una serie de ensayos y entrevistas, sería más o menos la siguiente: si en todo juego, un juego de cartas por ejemplo, cada pieza o jugada obtiene su valor por su relación al interior de una determinada estructura, cada partida nueva constituye por lo tanto su propio universo, su propio camino laberintico, sus propias invenciones, combinaciones y restricciones; pero así como hay juegos altamente codificados como el ajedrez que impiden la libre resignificación y deslizamiento de los valores, lo aconsejable sería pensar un juego que invente y destruya sus propias reglas en el transcurso de cada partida, aunque esto ocasione un cierto inquietud e incertidumbre en sus jugadores. La obra de arte se vuelve así no solo el juego ideal, sino el modelo en miniatura para pensar el funcionamiento mismo de la utopía social⁵⁸¹. No otra

⁵⁷⁹ "O bien aceptarlas y, dejándolas en su lugar común de imágenes de moda, reconocer que estas imágenes están a mi alrededor, es decir en mí, y que en lugar de cerrar los ojos velando mi rostro, todavía tengo la posibilidad de jugando con ellos. Designadas a plena luz como estereotipos, estas imágenes ya no funcionarán como trampas, en la medida en que sean retomadas por un discurso vivo, que sigue siendo el único espacio de mi libertad". A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p106.

⁵⁸⁰ R. Piglia, *Las tres vanguardias*, op. cit., p163

⁵⁸¹ El razonamiento de Robbe-Grillet es aquí deudor –aunque no lo mencione explícitamente– de algunas de las ideas que Deleuze plantea en torno al juego. A su vez uno puede seguir las derivas de esta hipótesis en el terreno político cuando Robbe-Grillet compara el dinamismo del comunismo chino frente al carácter estático del

cosa parece estar diciendo Robbe-Grillet cuando confiesa, a través de la pequeña Laura (el hecho de que se pueda identificar su poética implícita con la niña no es menor, ya que parece recusar la equiparación apresurada de su voz con la de los opresores), el ethos de *Projet*, y quizás de todo su proyecto:

Laura lisait tous ces livres en même temps et qu'elle en mélangeait ainsi de pièce en pièce, selon ses propres déplacements, les péripéties policières savamment calculées par l'auteur, modifiant donc sans cesse l'ordonnance de chaque volume, sautant de surcroît cent fois par jour d'un ouvrage à l'autre, ne craignant pas de revenir à plusieurs reprises sur le même passage pourtant dépourvu de tout intérêt visible, alors qu'elle délaisse au contraire totalement le chapitre essentiel qui contient le nœud d'une enquête, et donne par conséquent sa signification à l'ensemble de l'intrigue⁵⁸².

La homologación de la obra de arte con el funcionamiento del juego tiene consecuencias prácticas tanto en el nivel de la producción como en la recepción, ya que no solo implica el trabajo específico del artista con sus materiales, sino que describe idealmente la posición de un lector capaz de saltarse las prescripciones autoriales⁵⁸³. La libertad del lector para

soviético. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., pp106-107 y p218.; G, Deleuze, "Décima serie, del juego ideal", *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 2013 [1969], pp78-84.

⁵⁸² "Laura lee todos esos libros al mismo tiempo y mezcla así, a capricho de sus propios desplazamientos de habitación en habitación, las peripecias policíacas ingeniosamente calculadas por el autor, modificando sin cesar la composición de cada volumen y saltando cien veces al día de una obra a otra, sin miedo a repetir varias veces el mismo fragmento, desprovisto de interés visible, mientras desdeña, en cambio, por completo el capítulo esencial que encierra el nudo de la investigación y, por consiguiente, da su significado a la totalidad de la intriga". A, Robbe-Grillet, *Proyecto para una revolución a Nueva York*, op. cit., pp72-73; *Projet pour une révolution à New York*, op. cit., p85.

⁵⁸³ Si a mitad de los sesenta muchos de los razonamientos teóricos de Robbe-Grillet siguen el modelo en boga de la «obra abierta» planteado por Eco, promediando los años setenta esta idea es reemplazada por una «estructura» dinámica (siguiendo, otra vez, a Deleuze). Es decir, si en el primero la idea de apertura del texto aparece como un momento deliberado de la construcción, como un vacío dispuesto conscientemente para ser completado en la recepción, instando al lector a participar activamente, aunque eso redunde luego en un margen de maniobra limitado y paradójicamente programado por el autor (el famoso modelo de lectura de *Rayuela* de Cortázar), en el segundo el texto es pensada como si "«existieraient des séries parallèles, où il y aurait des manques et du trop et où tout ça bougerait, se déplacerait sans arrêt possible à la recherche d'un sens, car cette instantanéité et cette fragmentation ne sont pas supportables»" ["«existieran series paralelas, donde habría lagunas y excesos, y donde todo se transformaría, se desplazaría sin una detención posible en busca de un sentido, porque esta instantaneidad y fragmentación no son soportables»"]. El vacío, la complementariedad y el movimiento se vuelven así estructurales. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p270. No obstante, esa libertad, viniendo de Robbe-Grillet, es paradójica. En este sentido, la crítica anglosajona ha explotado con cierto ingenio la raíz común entre "author" y "authoritarian" (presente también en la lengua española, aunque

producir asociaciones, permutaciones y deslizamientos lúdicos se vuelve el modelo de praxis a partir del cual se piensa toda la utopía. De allí el sentido abiertamente político atribuido al juego: jugar –afirma Robbe-Grillet– es inventar, es rechazar todo sentido ofrecido de antemano como natural y darse por lo tanto a sí mismo sus propias reglas éticas de comportamiento. Es la razón por la cual este manifiesta su simpatía por los estudiantes de Mayo del 68 cuando manifiestan de forma encantadora que “la révolution elle-même est un jeu”⁵⁸⁴. Ante la posición moral y políticamente responsable (propia del militante estratega) anclada en el principio de realidad, lo que este parece revindicar es una cierta relación entre la imaginación, el juego y la voluptuosidad. Por ello mismo, interrogado sobre su ambigua posición política, este se pregunta si “[n]e pourrait-on pas rêver plutôt d’une révolution qui se ferait sur ces schémas perpétuellement mobiles, qui ne prétendent jamais construire « la » vérité ?”. Así como en la década del cincuenta Robbe-Grillet recusaba la posición academicista que valoraba los textos a partir de principios estáticos hipostasiados sin más de la novela decimonónica, a partir de los setenta esa posición se generaliza soberanamente a todos los ámbitos sociales: ya no hay ningún principio natural o trascendente para valorar la vida, por lo que a partir de ahora todo –la novela, el cine, la moral o la sexualidad– debe reinventarse a cada momento para evitar que cualquier sentido se imponga como el único y definitivo⁵⁸⁵.

Ahora bien, Ramsey sostiene, no sin cierta razón, que “the pretended moral crusade to open the reader's eyes to the true nature of our shared sexual phantasies”⁵⁸⁶ que realiza Robbe-Grillet en sus textos y a partir del cual se construye la base de su proyecto subversivo, no es

extrañamente no demasiado explorada) para señalar el control del autor sobre los efectos de sentido que la obra genera: “Is not only against the authoritarianism of the *roman à these*, which seeks to impose a single ‘correct’ meaning on the world as on the text, but also against the coerciveness of any critical discourse once it becomes institutionalized and, in some instances, trivialized” [“No es solo contra el autoritarismo del *roman à these*, que pretende imponer un único sentido ‘correcto’ al mundo como al texto, sino también contra la coerción de cualquier discurso crítico una vez que se institucionaliza y, en algunos casos, se trivializa”. SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit., pXVI,

⁵⁸⁴ “La revolución es ella misma un juego”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p107.

⁵⁸⁵ “¿No podríamos más bien soñar con una revolución que se hiciera sobre estos patrones en perpetuo movimiento, que nunca pretenden construir ‘la’ verdad?”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p401.

⁵⁸⁶ “La pretendida cruzada moral para abrir los ojos del lector a la verdadera naturaleza de nuestras fantasías sexuales compartidas”. R, Ramsey, “Writing on the Ruins in *Les Derniers jours de Corinthe*: From Reassemblage to Reassessment in Robbe-Grillet”, *The French Review*, Vol.70, N°2, 1996, p234.

más que la pantalla para sus propias puestas en escenas confesionales, esto es, una coartada teórica para teatralizar abiertamente, no las mitologías populares, sino perversamente las suyas propias y legitimarlas socialmente en el mismo movimiento. Sin embargo, Robbe-Grillet sostiene –retomando la clásica distinción saussuriana y utilizándola creativamente– que todas esas imágenes que los críticos le reprochan como si fuera su propia palabra consciente, aquello que supuestamente él afirma de forma transparente y defiende sin más, no constituye otra cosa que su *langue*, “c’est-à-dire le matériau dont je me sers pour parler”⁵⁸⁷. Pero por eso mismo la *langue* social no se confunde con la *parole* singular: esta última es, de hecho, el opuesto de aquella, aunque viva, se mueva y se alimente en su interior. El discurso del escritor no es por lo tanto ni la condena ni la alabanza de la sociedad que le proporciona el material para su trabajo, sino que es *menos* y a la vez *más*, es “sa mise en jeu, son détournement, son retournement, sa subversion”⁵⁸⁸. Todo el problema radica entonces, tanto para la crítica feminista como para Robbe-Grillet, en medir el grado de alcance o pregnancia de aquellas fantasías y pensar hasta qué punto la obra las deconstruye o solo las repite miméticamente. Es decir, ¿son efectivamente las imágenes de sus textos “mitos sociales” que aquel toma para emprender el trabajo formal, *ready-mades* de los que se sirve, al margen de todo juicio moral, para pensar nuestra relación con los fantasmas inconscientes de la sociedad y que podrían, en última instancia, ser provechosos terapéuticamente para los lectores, o por el contrario estas no son más que imágenes subjetivas que aquel hace pasar por objetivas para distanciarse y exculparse a sí mismo, esto es, imágenes camufladas bajo la idea de un juego creativo y subversivo, mientras siguen en realidad cumpliendo en última instancia el mismo rol inmoral que cualquier otro discurso banal y misógino de la cultura hegemónica⁵⁸⁹? El discurso estético, lejos de cerrarse sobre sí mismo y pensarse al margen de sus posibles efectos, entraña así consecuencias extra-estéticas paradójicas, en tanto nos conduce a pensar modelos antagónicos de subjetivación según se toma una u otra dirección.

⁵⁸⁷ "Es decir, el material que utilizo para hablar". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p438.

⁵⁸⁸ "Su puesta en juego, su desviación, su inversión, su subversión". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p438.

⁵⁸⁹ SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit., p63.

El remedio en el mal

En un texto dedicado a restituir y fijar filológicamente las relaciones intertextuales no explicitadas de las novelas de Robbe-Grillet de los setenta con una serie de pintores, Morrisette escribe una nota al pie sobre la que vale la pena detenerse especialmente. Allí el norteamericano realiza, a contramano del tono apologético y científico del resto de su monografía, una comparación disonante entre una escena de tortura de *Souvenirs du triangle d'or* y un crimen real leído en la prensa local:

Events in real life may sometimes raise disturbing questions regarding the apparent narcissistic self-indulgence of Robbe-Grillet regarding not only pornography, but especially physical sexual violence and torture. The murder-suicides of Guyana appears remote and different enough to offer little if any analogy, but a recent newspaper report on torture and murder in El Salvador sounds disturbingly like some passages in the *Triangle d'Or*: “I opened a heavy iron door, shined in the flashlight, and what I saw froze my blood. Before me was a room of approximately one meter square, completely dark; a true dungeon with walls and ceilings covered with cockroaches’. That description is contained in a memorandum... with an unpublished international report on human rights violations committed by El Salvador government... According to the memorandum, the investigators ‘recognized it as the interrogation room described. This room had a table with electrical apparatus on top it and what was apparently a two-day mirror’” (From The Chicago Sunday Sun Times, January 28, 1979, p66). I think the word in vogue for this kind of similarity is ‘chilling’⁵⁹⁰

⁵⁹⁰ “Los acontecimientos de la vida real pueden plantear a veces preguntas inquietantes sobre la aparente autocomplacencia narcisista de Robbe-Grillet en lo que respecta no solo a la pornografía, sino especialmente a la violencia sexual física y la tortura. Los asesinatos-suicidios de Guyana parecen lo suficientemente remotos y diferentes como para ofrecer poca o ninguna analogía, pero un reciente informe periodístico sobre la tortura y el asesinato en El Salvador suena inquietantemente como algunos pasajes del *Triangle d'Or*: ‘Abrí una pesada puerta de hierro, iluminé con la linterna, y lo que vi me heló la sangre. Ante mí había una habitación de aproximadamente un metro cuadrado, completamente oscura; un verdadero calabozo con las paredes y los techos cubiertos de cucarachas’. Esa descripción figura en un memorandum... con un informe internacional inédito sobre las violaciones de los derechos humanos cometidas por el gobierno de El Salvador... Según el memorandum, los investigadores ‘reconocieron que era la sala de interrogatorios descrita. Esta sala tenía una mesa con aparatos eléctricos encima y lo que aparentemente era un espejo de dos días’ (De The Chicago Sunday Sun Times, 28 de enero de 1979, p66). Creo que la palabra en boga para este tipo de similitudes es ‘escalofriante’. B, Morrisette, *Intrtextual Assemblage in Robbe-Grillet from Topology to the Golden Triangle*, op. cit., p75.

Más allá de la mala fe o la pertinencia dudosa de la comparación, un momento incómodo de verdad parece cifrarse allí: la retórica de la violencia que une al sofisticado novelista de vanguardia con una vulgar noticia sobre un crimen obscuro nos conduce a pensar en la fina línea ideológica que separa la impugnación de la complicidad y la crítica de la participación con aquel contenido aberrante. Si bien Morrisette no saca grandes conclusiones, la similitud –estilística y escénica– entre ambos discursos nos obliga a considerar la equivocidad estética y moral de los textos de Robbe-Grillet, en tanto nos hace oscilar entre varias posiciones sin conformarnos con ninguna, ya sea que analicemos el mimetismo como un modo consciente de desentrañar los objetos de la cultura desde dentro o como un efecto involuntario que reproduce sintomáticamente una violencia estructural mayor. El mal estético, vuelto objeto de interrogación de las buenas conciencias públicas, debe confrontarse así con aquellas experiencias traumáticas a las que él mismo podría contribuir⁵⁹¹. En este punto resulta crucial "« Histoire de rats » ou La Vertu, c'est ce qui mène au crime", el ensayo que Robbe-Grillet escribe para, supuestamente, responder a algunas de las críticas a sus textos, pero que termina siendo una declaración de principios sobre cómo pensar la pornografía, sus efectos y sus límites, la relación del sujeto con lo explícito y los alcances de lo imaginario en la propia vida. La hipótesis del ensayo es clara: allí donde la posición moralista señala que la circulación de las imágenes sexuales y sádicas tiene consecuencias nocivas para el funcionamiento mismo de lo social, porque se parte del supuesto que el lector/espectador trasladará sin más a su vida la violencia cosificadora aprendida en las representaciones sexistas, empobrecedoras, desubjetivantes de las ficciones pornográficas⁵⁹²; Robbe-Grillet

⁵⁹¹ De allí que, como sostenga Schwarzbock siguiendo a Adorno, el arte actual sea inevitablemente pos-concentracionario: ya no se puede retornar a la vieja moral aristocrática y sus valores extremos sin mediarlos por las experiencias del siglo XX. La máxima adorniana (la máxima que Adorno sostiene que Hitler nos impuso) que exige que la acción y el pensamiento se conduzca de tal modo que "Auschwitz no se repita" guía también la construcción de las obras. S. Schwarzböck, *Materialismo oscuro*, Buenos Aires, Maldulce, 2021, p279; TW, Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., p334.

⁵⁹² Robbe-Grillet señala, cuando busca describir esta posición moralista, más ejemplos de censores (en "Pour que vivent les fantasmés" describe irónicamente el caso del famoso censor norteamericano que mutilaba todas las películas en las que se veían ombligos femeninos y luego se encontró en su casa, "après sa mort, la plus ahurissante collection de photographies représentant des nombrils féminins, sa seule passion" ["después de su muerte, la más asombrosa colección de fotografías de ombligos femeninos, su única pasión"]) que de teóricos. Si bien existen posiciones abolicionistas al interior del movimiento feminista, en este punto es interesante (y discutible por las mismas razones) aquellas posiciones como las de Alexandrian que, aunque en las antípodas de cualquier tipo de regulación, valora los textos eróticos menos por sus valores estéticos que por el grado de representatividad de las costumbres representadas, de allí se deriva su hipótesis –no siempre explicitada– de

afirma, por el contrario, que estas podrían tener un efecto catártico que ayude a purgar o resignificar las pasiones, volviéndolas en el extremo útiles y beneficiosas para los propios individuos. No obstante, para llegar a esta conclusión polémica, este asume un problema que la posición virtuosa niega antes mismo de comenzar a discutir: la pornografía, al margen de su moral implícita, cumple necesariamente una necesidad real a los individuos que la consumen, una necesidad que no se disiparía sin más de sus vidas si este material dejara de existir por una razón u otra.

Ce que fait le moraliste, d'ailleurs, ce n'est pas détruire les passions qu'il juge malsaines (comment le ferait-il ?), c'est seulement les enfermer dans un mur de silence et les recouvrir d'un bandeau sur les yeux : système plus pernicieux encore que celui de la condamnation judiciaire, car il débouche – c'est prouvé – sur la prolifération souterraine et l'explosion incontrôlée. Ce que fait le curieux de notre librairie, c'est au contraire tirer au grand jour les images qui se trouvent déjà, de toute façon, dans sa tête, pour les examiner à loisir, donc les démasquer, les mettre en question et apprendre à vivre en bonne entente avec elles, c'est-à-dire à les dominer. Au lieu de refouler ses pulsions dans un sombre inconscient qui lui fera un jour commettre quelque très matérielle atrocité, il apprend progressivement à les nommer, et à en jouir. En un mot, il opère sur sa propre violence ce qu'on appelle une *catharsis*⁵⁹³.

El argumento de Robbe-Grillet no podría ser más irónico, porque implica no solo una defensa de los valores terapéuticos de la pornografía, sino que a su vez señala que todo intento de sofocar esas imágenes de la consciencia no hacen sino avivarlas peligrosamente con más

que las obras más extremas incentivan la censura y generan el abroquelamiento del puritanismo; en cambio otras más amenas pueden permitir un relajamiento de la moral, ganando terreno a lo decible y posible. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p230; S, Alexandrian, *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta, 1996 [1989].
⁵⁹³ "Lo que hace el moralista, además, no es destruir las pasiones que juzga malsanas (¿cómo podría hacerlo?), sino solo encerrarlas en un muro de silencio y cubrirlas con una venda: un sistema aún más pernicioso que el de la condena judicial, porque conduce -está demostrado- a la proliferación subterránea y a la explosión incontrolada. Lo que hace el curioso de nuestra librería, por el contrario, es sacar a la luz las imágenes que de todos modos ya están en su cabeza, para examinarlas a gusto, desenmascarándolas así, cuestionándolas y aprendiendo a vivir en armonía con ellas, es decir, a dominarlas. En lugar de reprimir sus impulsos en un oscuro inconsciente que un día le hará cometer alguna atrocidad muy material, aprende poco a poco a nombrarlos, y a disfrutar de ellos. En una palabra, realiza lo que se llama una catarsis sobre su propia violencia". A., Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p142

virulencia en otro lugar indeseado. De pronto, como por un pase de magia argumentativo, el moralista se vuelve responsable de aquello mismo que buscaba precisamente conjurar; ya que si bien este pretende reprobar toda imagen que se desvíe o desafíe un cierto estado de la cultura a la que se atribuye carácter normativo (asemejándola a una naturaleza intocable)⁵⁹⁴, son precisamente aquellos que “méconnaissant leurs passions secrètes et, s’étant trouvés un beau jour dans une situation exceptionnelle, se sont vus d’un seul coup – tel Macbeth – en train de « réaliser ces étranges choses avant de les avoir mises à l’épreuve dans leur tête »”⁵⁹⁵. Los porn-shops –sostiene Robbe-Grillet– no son por lo tanto una escuela de asesinos, sino el gran teatro de nuestras pasiones: es precisamente allí donde podemos “contempler enfin à découvert notre face cachée, transformant ainsi en liberté, en jeu, en plaisir, ce qui n’était qu’aliénation et risquait de devenir crime ou folie”⁵⁹⁶. No obstante, si bien estos locales son verdaderos santuarios en los que los lectores consiguen la libertad que el afuera les niega, son aún limitados en la exploración de los distintos fantasmas sexuales y por tanto incapaces de cumplir plenamente las aspiraciones excéntricas de las almas sensibles⁵⁹⁷. Solo el arte más avanzado es capaz, en este punto, de ir más allá del mero estereotipo y darle forma a las imágenes inconscientes, nebulosas, inconfesables que viven en nosotros. El trabajo del arte –un trabajo político, aunque parezca dirigirse meramente a la vida privada de los individuos– es dar una aproximación fugaz de aquello que amenaza con ser reprimido, porque solo su puesta en escena puede –y aquí cierta vaguedad conceptual de Robbe-Grillet le da una plasticidad extraña al ensayo– a veces mitigar la violencia, otras transfigurarla sensiblemente.

⁵⁹⁴ Simultáneamente son los propios virtuosos los que en nombre de la moral –y toda moral se considera siempre a sí misma como la única verdadera, por lo tanto justificada en su accionar– son capaces de todos los excesos para evitar los efectos indeseables de lo que consideran vicios. No por nada las consecuencias de aquellas posiciones a lo largo de la historia dieron como resultados censuras, persecuciones o genocidios: de Robespierre a Stalin, pasando por Hitler al liberalismo norteamericano, los autoproclamados virtuosos fueron siempre los más decididamente sádicos. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p140.

⁵⁹⁵ “Ignorantes de sus pasiones secretas y, habiéndose encontrado un buen día en una situación excepcional, se vieron en seguida -como Macbeth- ‘haciendo esas cosas extrañas antes de haberlas puesto a prueba en sus cabezas’”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p141

⁵⁹⁶ “Para contemplar por fin nuestra cara oculta, transformando así en libertad, en juego, en placer, lo que solo era alienación y corría el riesgo de convertirse en crimen o locura”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p142

⁵⁹⁷ Si bien las tiendas dedicadas a revistas, películas y accesorios que Robbe-Grillet elogia (en 1973) siguen existiendo hoy en día, los sitios internet llevaron su lógica al paroxismo: imaginamos que las sub-clasificaciones delirantes de fetiches sexuales hiper-específicos habría fascinado a aquel.

Ahora bien, estas discusiones teóricas no están escindidos de los propios textos ficcionales. *Projet* podría leerse de hecho en esta línea como una revolución paradójica realizada a los fines de liberar aquellas imágenes de su censura superyoica: “Le crime est indispensable à la révolution, récite le docteur. Le viol, l'assassinat, l'incendie sont les trois actes métaphoriques qui libéreront les nègres, les prolétaires en loques et les travailleurs intellectuels de leur esclavage, en même temps que la bourgeoisie de ses complexes sexuels”⁵⁹⁸. Toda la paradoja de la novela puede leerse en el hecho de que el *acto* niega la existencia del *proyecto*, en tanto busca realizar en el presente lo que en el otro se da como promesa de una praxis futura. Allí donde el proyecto todo se vuelve un medio para un único y glorioso fin, el acto quiere una plenitud, por instantánea que sea, al margen de las morales que buscan justificarlo. Sin embargo, si el acto se presenta como metafórico es, no solo por un desplazamiento y transformación de la significación de este (el crimen como signo de otra cosa), sino sobre todo porque su eficacia material está puesta en discusión: sus efectos parecen realizarse menos sobre la realidad exterior que sobre la intangible y misteriosa sensibilidad del lector. En algún punto esos crímenes podrían ser identificados con aquello que el propio Robbe-Grillet hace al escribir el texto: el arte es el que produce la transformación ejerciendo una suerte de violencia sobre el lector; la revuelta por lo tanto no es otra que la de lo estético actuando sobre las respuestas automatizadas y alienadas de los sujetos. No por nada las imágenes sádicas que la célula revolucionaria proyecta buscan ir más allá de la mera satisfacción de una necesidad pulsional (la liberación de una descarga en suspenso), sino ejerciendo una influencia aun mayor, precisamente en el punto en el que sujeto tambalea: “- C'est pour un programme érotique ? - Non, pas forcément. Il y aussi la série des « Crimes individuels éducatifs » qui essaie d'opérer une catharsis générale des désirs inavoués de la société contemporaine. Tu comprends le mot « catharsis » ?”⁵⁹⁹. ¿Pero cómo podría entonces

⁵⁹⁸ “El crimen es imprescindible para la revolución -recita el doctor-. La violación, el asesinato y el incendio son las tres acciones metafóricas que harán libres a los negros, a los proletarios harapientos y a los trabajadores intelectuales, a la vez que librarán a la burguesía de sus complejos sexuales”. A, Robbe-Grillet, *Proyecto para una revolución a Nueva York*, op. cit., p129; *Projet pour une révolution à New York*, op. cit., p153.

⁵⁹⁹ “-¿Es para un programa erótico? -No forzosamente. Existe también la serie «Crímenes individuales educativos», que intenta llevar a cabo una catarsis general de los deseos inconfesables de la sociedad contemporánea. ¿Entendes la palabra «catarsis» ? A, Robbe-Grillet, *Proyecto para una revolución a Nueva York*, op. cit., p130; *Projet pour une révolution à New York*, op. cit., p154.

la catarsis –un concepto del enemigo según la estética brechtiana⁶⁰⁰– conciliarse con la puesta a distancia reflexiva y lúdica antes señalada?

La noción misma de catarsis –utilizada tanto por los personajes como por el propio Robbe-Grillet en los ensayos– supone toda una serie de problemas, sobre todo porque el concepto parece retener la idea de un estímulo que produce una reconciliación o compensación moral, en tanto la purificación de los afectos pareciera aligerar las tensiones presentes en los textos. En un giro foráneo y anacrónico a su retórica ultra-moderna, lo estético pareciera ya no cumplir un fin en sí mismo, sino que terminaría por ponerse al servicio de fines responsables, convertir la existencia inútil del arte en un bien del que podría obtenerse un provecho que podría reformar a los sujetos (las sugestivas imágenes pedófilas y los crímenes sádicos paradójicamente ahora *sirven* para algo). En este sentido podríamos decir que, siguiendo el planteo que Starobinski extrae de Rousseau, el *remedio* se extrae del mismo mal que amenaza con hacer vacilar la unidad y consistencia de la subjetividad: las imágenes del Mal puestas bajo la vigilancia de hombres excepcionales podrían ser transmutadas hacia el Bien, hacia un uso apaciguador que vuelva los vicios un medio para alcanzar la virtud y la templanza⁶⁰¹. Es decir, las imágenes no solo abandonan su soberanía estética religándose a una función cognitiva, permitiendo a los individuos entrar en contacto con ciertos aspectos inconscientes de su psiquismo, sino que a su vez parecería implicar toda una *dietética* de las imágenes, en la que estas vendrían –por un delicado intercambio– a purificar, desplazar, sublimar otras potencialmente peligrosas. Sin embargo, esta noción de catarsis entra en tensión con la renuencia de Robbe-Grillet por el “mensaje”: la imagen en la poética de este no viene a suplir ninguna insuficiencia, compensar alguna falta o aliviar no se sabe qué energía inervada, sino que existe en una extraña economía con nuestra vida afectiva.

Voilà qui pose de nouvelles questions : qu'est-ce qu'une image ? Comment cela fonctionne-t-il ? Quel rôle joue l'image dans notre civilisation ?

⁶⁰⁰ S, Schwarzböck, “Las medusas. Estética y horror”, *op. cit.*, p50.

⁶⁰¹ J, Starobinski, *Remedio en el mal*, Madrid, Machado Libros, 2000 [1989], pp186-189.

Pourquoi cet habitué d'un acte qu'il peut accomplir tous les jours, dans les conditions les meilleures, a-t-il besoin aussi d'en contempler la représentation ? Quel plaisir complémentaire y trouve-t-il ? Et comment ce plaisir va-t-il influencer sur l'autre, celui qu'il prendra ce soir avec sa jolie épouse ?⁶⁰²

La hipótesis simplista en torno a la descarga de energía congestionada o reprimida que la imagen vendría supuestamente a liberar no da cuenta de un proceso más complejo que afecta los modos en los que estas reemplazan, incentivan, fantasmean nuestra relación con lo real. Si bien la tradición asoció la catarsis con un efecto de orden moral o pedagógico, el carácter fisiológico en ella contenido no debería ser despreciado sin más como un motivo meramente medicinal, sino que está estrechamente vinculada con la *aisthesis* propia de la *techné* artística. Precisamente cuando Kuri afirma que “la razón y los efectos de la *katharsis* poética no se resuelven en el terreno de la comprensión. Aquello que definiría la propiedad o la originalidad de la *katharsis* no es, como lo indica Ricoeur, obra de la dilucidación o el esclarecimiento del terror y de la compasión”⁶⁰³ lo que tenemos que colegir es que hay algo en la experiencia estética que excede el mero reconocimiento del significado de las obras. Pero por eso mismo la imagen provoca un efecto que no deja a reducirse ni a la identificación intelectual con el sentido del drama ni a una mera excitación física como ocurre con otros fenómenos limítrofes a lo estético (lo culinario, lo pornográfico o lo deportivo). Aunque hay no obstante un momento de verdad allí, ya que ambos efectos están conectados a la propia constitución formal: una fuerza pulsional propiamente estética que desencadena las pasiones.

El hecho de que las reacciones de los personajes ante las imágenes sean incluidas y tematizadas explícitamente al interior de *Projet*, vueltas objeto de interrogación (allí habría que ir a buscar el programa revolucionario deliberadamente omitido en el resto de la novela) da cuenta de la importancia del problema. En este sentido al incluir la *educación estética*

⁶⁰² “Esto plantea nuevas preguntas: ¿Qué es una imagen? ¿Cómo funciona? ¿Qué papel juega la imagen en nuestra civilización? ¿Por qué esta persona, acostumbrada a un acto que puede realizar todos los días en las mejores condiciones, necesita también contemplar su representación? ¿Qué placer adicional encuentra en ello? ¿Y cómo influirá este placer en el otro, el que tendrá esta noche con su bella esposa?”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p143

⁶⁰³ C, Kuri, *Estética de lo pulsional*, Buenos Aires, Rosario, Letra Viva, 2015 [2011], p21.

como problema político de primer orden la novela no hace sino discutir el rol de las imágenes, sus modos de apropiación y las consecuencias éticas que se derivan de sus efectos. La catarsis entendida robbegrilleteanamente posee por lo tanto un efecto corporal que no pasa necesariamente por la pedagogía o la medicina, sino por un placer complementario que podría transformar intensivamente la existencia. A partir de esto es que podrían confrontarse dos modelos o protocolos de experiencia allí contenidos: en primer lugar puede advertirse, siguiendo a Suleiman, una influencia nociva de las imágenes que se desprende de la moral explícita que los revolucionarios afirman y que llevarían al lector, si las tomase al pie de la letra, a arrogarse unos derechos claramente anti-democráticos: las figuras masculinas de la novela no solo se excitan viendo las imágenes de la televisión, sino que se inspiran en ellas para abandonar la pasividad y cometer los crímenes sádicos ("Je vais commencer par vous violer, dit-il. Je le ferai sans doute encore par la suite au cours de l'interrogatoire, ainsi qu'il est recommandé dans nos instructions (...) Ce reportage, à la télévision, m'a un peu ému, bien que, dans notre métier, je vous prie de croire qu'on en voit d'autres"⁶⁰⁴). Así planteado, Robbe-Grillet disolvería la diferencia entre espectador y actor, legitimando en el extremo al lector el pasaje al acto hacía la realidad extra-literaria⁶⁰⁵. Si bien tal hipótesis vagamente conductista es verosímil, resulta por otro lado insatisfactoria en relación a la totalidad del texto, sobre todo porque este –como la propia Suleiman se encarga de aclarar antes y después, pero no precisamente aquí–, a la vez que invita a la inmersión fascinada, está todo el tiempo poniendo a distancia al lector, postergando la realización de los deseos. En algún punto hay algo irónico en aquel pasaje, como si fuera un cebo puesto a los fines de desviar la atención, plantado deliberadamente para que los moralistas caigan en la trampa. No obstante, podría pensarse otra experiencia que organiza secretamente todo el texto y que está anunciada desde el comienzo mismo de este: “La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois : chacun connaît son rôle par cœur (...) Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus ...

⁶⁰⁴ "Empezaré violandola -dice-. Seguramente volveré a hacerlo durante el interrogatorio, como nos está recomendado por las instrucciones (...) Me ha impresionado un poco el reportaje de la televisión". A, Robbe-Grillet, *Proyecto para una revolución a Nueva York*, op. cit., p83; *Projet pour une révolution à New York*, op. cit., p98.

⁶⁰⁵ SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit., p62.

Mais quelle scène?"⁶⁰⁶. La pregunta por la “escena”, presente desde el inicio, obliga a reconsiderar la novela y, por qué no el proyecto revolucionario, desde otro punto vista. De hecho, *Projet* no hace sino teatralizar una lección en una inmensa sala subterránea: no una exposición didáctica-ideológica de la que habría que sacar una serie de conclusiones teóricas claras y distintas, sino un ritual, una serie de movimientos rítmicos extraños acompañados por un texto, recitado a la manera de un mantra, que sumerge a la muchedumbre en un símil estado de trance:

La foule des spectateurs, face à l'hémicycle déterminé par la rangée courbe des palmiers à huile, danse d'un pied sur l'autre en martelant l'aire de terre rouge, toujours au même rythme lourd qui s'accélère cependant peu à peu de façon imperceptible. Chaque fois qu'un des pieds touche le sol, le buste s'incline en avant tandis que l'air sort des poumons en produisant un sourd ahan, qui semble accompagner quelque travail pénible de bûcheron avec sa cognée ou de laboureur avec sa houe à bras. Sans que je puisse en déceler la raison, je me mets à revoir la jeune femme sophistiquée, déguisée en infirmière, qui reçoit les prétendus malades mentaux du docteur Morgan dans la petite pièce étincelante, juste au moment où elle me frôle de ses cheveux artificiellement dorés, de sa poitrine sans doute fausse qui gonfle la blouse blanche et de son parfum violent.

Elle prolonge le contact d'une façon appuyée, provocante, inexplicable. On dirait qu'un obstacle invisible se dresse au milieu de la pièce et qu'elle doit se faufiler entre lui et moi, en ondulant des hanches dans une sorte de reptation verticale, pour franchir l'étroit passage. Et, pendant ce temps, le martèlement des pieds nus sur le sol d'argile continue avec une cadence de plus en plus rapide, accompagné d'un halètement collectif de plus en plus rauque, qui finit par couvrir le bruit des tam-tams frappés par les musiciens accroupis sur le devant de la scène, dont la rangée jointive ferme d'une ligne droite le demi-cercle des palmiers⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ "La primera escena se desarrolla con mucha rapidez. Se nota que la han ensayado ya varias veces: cada cual sabe su papel de memoria (...) Y bruscamente se reanuda la acción, sin previo aviso, y vuelve a ser la misma escena, que se desarrolla una vez más... Pero, ¿qué escena? A, Robbe-Grillet, *Proyecto para una revolución a Nueva York*, op. cit., p7; *Projet pour une révolution à New York*, op. cit., p7.

⁶⁰⁷ "Frente al hemiciclo determinado por la línea curva de palmeras, la muchedumbre de espectadores mueve alternativamente los pies, batiendo el suelo de tierra roja, siempre con el mismo ritmo pesado, que, poco a poco,

El narrador, sumergido en el ritmo, piensa y fantasea con la enfermera, como si hubiera una relación secreta entre una cosa y la otra, entre el estímulo musical y la agitación sensible. El hecho de que esto acontezca mediante la música no parece casual: el carácter aconceptual de esta no busca imitar o representar nada, sino hacer proliferar las imágenes, al punto que las vive tan intensamente en su cuerpo que parece abrirse una distancia entre él y el mundo. Que el ritmo del martilleo se vuelva cada más veloz y sea acompañado de jadeos roncós enfatiza el carácter decididamente sexual-orgásmico de todo el ritual: una emoción física en la que lo estético no está reñido con lo erótico, o en el que el desinterés intelectual va íntimamente de la mano con el interés estúpido y animal. Por eso esta imagen se contrapone claramente con el final de la lección de los militantes: la explicación del crimen perfecto –la desfloración y posterior inmolación en una hoguera de una hermosa muchachita– y su misteriosa realización posterior (la descripción meramente teórica parece de pronto volverse real, pero como nunca se nos describe cuerpo de la víctima, solo sus alaridos de dolor, dudamos de su existencia efectiva), lejos de estar positivamente connotada –como parece afirmar Suleiman– solo provoca una vaga incertidumbre y un abrupto sentimiento de terror en el narrador. Es decir, la novela pone en el centro un ritual a la usanza de uno africano que los personajes estudian y que otros luego ven en un documental televisivo, pero si en esta la violencia es efectivamente real, en el segundo pareciera ser producto de una puesta en escena. Sin embargo, la valoración de un tipo de efecto sobre otro permanece cifrada en el texto, accesible solo aquellos que penetren realmente en este, que acepten entrar en su lógica. La ceremonia, como el propio libro, requiere así la participación del espectador, hacerlo salir de

va creciendo, sin embargo, de manera imperceptible. Cada vez que uno de los pies toca el suelo, se inclina el busto hacia adelante y sale el aire de los pulmones produciendo un sordo jadeo, que parece acompañar algún trabajo fatigoso de leñador con su hacha o de labriego con su azada. Sin saber por qué motivo, me pongo a recordar la imagen de la joven sofisticada, disfrazada de enfermera, que recibe a los presuntos enfermos del doctor Morgan en la diminuta pieza resplandeciente, en el momento preciso en que me roza con su cabellera artificialmente dorada, su pechera seguramente falsa que llena la tela blanca de la blusa y su agresivo perfume. Prolonga el contacto sensible de un modo insistente, provocativo, inexplicable. Es como si en medio de la estancia se alzara un obstáculo invisible y tuviese que deslizarse entre él y yo para cruzar el angosto intervalo. Y entre tanto sigue el martilleo de los pies descalzos sobre el suelo de arcilla con un ritmo cada vez más rápido, acompañado de un jadear colectivo cada vez más ronco, que acaba ahogando el ruido de los tams-tams golpeados por los músicos que se acucillan frente a la escena en apretada hilera, cuya línea cierra el semicírculo de las palmeras”. A, Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, op. cit., pp39-40.

su posición pasiva y eso lo conduce hacia la concreción de un acto que toca, mediante medios no corporales (el aspecto metafórico, significante y musical del acto), su propio cuerpo.

Ahora bien, el valor catártico de las representaciones consiste por lo tanto en efectuar a plena luz lo que antes parecía realizarse solamente a oscuras, ya que el perverso inconsciente no quiere se le muestre y desarme sus propios fantasmas, en tanto abomina confesar cuáles son las imágenes que pasan realmente por su cabeza. En este sentido en “Pour que vivent les fantômes” Robbe-Grillet imagina ladinamente el pensamiento (la imagen fugaz) de uno de estos individuos moralmente responsables cuando son entrevistados sobre asuntos sexuales: “On demande à M. X quelles sont les qualités essentielles qu’il attend d’une jeune fille. Il répond sans hésiter : la pureté, l’innocence... tandis qu’au fond de son regard bleu passe le fantôme du viol et de la défloration. Mais chut ! il n’a rien vu et, si vous le lui appreniez, il protesterait de bonne foi. Car le fantasme est lui-même, en un sens, innocent”⁶⁰⁸. Los fantasmas no quieren ser exhibidos en la superficie; se esconden, llevan máscaras, se travisten; por eso las encuestas sociológicas dedicadas a estudiar el comportamiento sexual, por más serias que quieran ser, nunca podrán dar cuenta de la naturaleza problemática de la fantasía: el carácter racional y declarativo de aquellas son antagónico a los valores de esta. De allí que cuando estas imágenes se dan cita en films realistas y políticamente progresistas como *L’amour violé* (en el que se expone el drama de la violación de forma descarnada, sin rodeos ni manipulaciones estructurales), terminan por generar un placer inconfesable: “Une condamnation morale formelle, souvent même stipulée dans le titre, constituera pour l’amateur honteux le meilleur des paravents, à l’abri duquel il pourra consommer sans remords des atrocités « authentiques » fabriquées pour lui sur mesure, ou du moins ornées et retaillées a son intention”⁶⁰⁹. En este sentido, Robbe-Grillet no deja de señalar una paradoja: si por un lado señala con ironía maliciosa que el film de Bellon, a pesar de sus buenas

⁶⁰⁸ "Se le pregunta al Sr. X qué cualidades esenciales espera de una joven. Responde sin dudar: pureza, inocencia... mientras en el fondo de su mirada pasa el fantasma de la violación y la desfloración. Pero ¡shhh! no ha visto nada y, si se lo dijeras, protestaría de buena fe. Porque la fantasía es en sí misma, en cierto sentido, inocente". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p229.

⁶⁰⁹ "Una condena moral formal, a menudo estipulada en el título, constituirá para el aficionado vergonzoso la mejor de las pantallas, al abrigo de la cual podrá consumir sin remordimientos las atrocidades ‘auténticas’ fabricadas para él a medida, o al menos arregladas y recortadas para él". A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., p157; *Angélique ou L’Enchantement*, op. cit., p191.

intenciones feministas, acabó por circular en salas dedicadas a la pornografía a causa de lo excitante de sus imágenes, por el otro lado *Glissement progressif du plaisir* con su sugerente afiche y la omnipresencia de desnudos femeninos parecía tener todo para atraer una gran cantidad de espectadores, y así fue efectivamente, al menos durante las primeras semanas, pero al final resultó insoportable para el público: el carácter móvil e imprevisible de su estructura narrativa volvía a los desnudos literalmente *inusables* para el goce solitario⁶¹⁰. La catarsis no implica por lo tanto el realismo o el placer complaciente, al contrario, los recusa, porque consiste no en el impacto sentimental que acontece en la identificación, sino en la captación en el propio cuerpo de algo heterogéneo que nos enceguece o desenchaja. No por nada Robbe-Grillet señala que, desde la antigüedad, para que esa energía “puisse opérer pleinement, les acteurs athéniens portaient des masques stéréotypes sur le visage, a fin de détruire toute possibilité d’illusion réaliste”⁶¹¹. Sófocles y Brecht se dan al fin la mano: la familiaridad y distancia simultánea de los tópicos confronta al sujeto consigo mismo, lo interroga sobre la constitución de su propio placer.

El yo monstruoso

La diferencia específica del hombre no es la racionalidad, sino una relación particular con lo sensible, con el mundo de las imágenes, en tanto nos constituimos a través de un acto de identificación con ellas (como nos ha enseñado Lacan); sin embargo, lejos de meramente recibirlas, nos producimos a nosotros mismos en el acto de producirlas⁶¹². No otra cosa piensa Robbe-Grillet cuando –objetando aquellas posiciones reaccionarias que vociferan que el erotismo reduce al hombre al nivel de los animales no humanos– sostiene que el erotismo es lo que nos diferencia de los animales, precisamente porque entra en juego la imaginación⁶¹³. Marzano ha señalado en este punto que la pornografía despoja al individuo de su subjetividad, aliena sus deseos y fragmenta la unidad de lo humano, sustrayendo o

⁶¹⁰ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L'Enchantement*, op. cit., p190.

⁶¹¹ "Pueda operar con plenitud, los actores atenienses llevaban máscaras estereotipadas sobre el rostro, para destruir así cualquier posibilidad de ilusión realista". A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., pp163-164; *Angélique ou L'Enchantement*, op. cit., p198.

⁶¹² E, Coccia, *La vida sensible*, op. cit., p83.

⁶¹³ A, Robbe-Grillet, "What interest me is eroticism. An interview by Germaine Bree" en G, Stambolian, E, Marks (ed), *Homosexualities and French Literature*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1990, p90.

negando a la sexualidad de sus aspectos oscuros, como sí lo hace efectivamente el erotismo⁶¹⁴; pero Robbe-Grillet señala que esa distinción cualitativa entre erotismo y pornografía se trata “uniquement d’une censure élitare : l’erotisme, c’est la pornographie rachetée par les alibis culturels ou esthétiques des salons, en bref c’est la pornographie de la classe au pouvoir”⁶¹⁵. La moral contenida en el uso de los conceptos que esta hace parece ennoblecer uno en detrimento del otro, atribuyendo funciones redentoras o nocivas a imágenes que habría que evaluar, no en términos de su explicitud, sino en términos de efectividad: si funcionan o no, si excitan o no, si abren a la vida hacia una dimensión más emocionante o no. Sin embargo, uno podría preguntarse si, arrinconado por un discurso militante que demanda explicaciones pre o post-estéticas, Robbe-Grillet no utiliza, a pesar de sus propias convicciones teóricas, algunas de aquellas coartadas morales que reprocha en los otros, domesticando la intransitividad y peligrosidad de un imaginario idiosincrático que pone en riesgo su propia posición en el campo intelectual⁶¹⁶. La función de la catarsis pareciera ser por lo tanto el de volver asimilable el imaginario asocial que late en el interior del individuo, reconducido hacia un correcto funcionamiento psico-sexual que comulgue con el conjunto de la sociedad. Pero allí donde las instituciones exigen plegarse a la homogeneidad y sancionar todas las imágenes que no contribuyan al fortalecimiento de los valores (o en su defecto suavizar algunas de sus astringencias, a los fines de volverlas edificantes), Robbe-Grillet afirma por el contrario que la función política del arte es provocar pesadillas que nos perturben⁶¹⁷. Si –como sostiene Lynch– “[l]os libros de algunos moralistas, de escritores patéticos hacen que nos sintamos buenos”⁶¹⁸, uno podría pensar inversamente a Robbe-Grillet como un *moralista oscuro*: hace que nos sintamos libertinos y crueles, pero también ciertamente frívolos y estúpidos. Allí donde la industria cultural tiende a amortiguar toda la experiencia de la negatividad ofreciendo un sustituto a los fines de purificar el deseo, el arte para Robbe-Grillet es más verdadero cuanto más revela aquello

⁶¹⁴ M, Marzano, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial, 2006 [2003], p13.

⁶¹⁵ “Unicamente una censura elitista: el erotismo es la pornografía redimida por las coartadas culturales o estéticas de los salones, en definitiva es la pornografía de la clase dominante” A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p436.

⁶¹⁶ El hecho de que, por ejemplo, Robbe-Grillet argumente en *Angélique* sobre su total ausencia de sexismo en materia literaria o que pocos movimientos puedan jactarse de la igualdad intersexual que había en el Nouveau roman, dice menos sobre el grupo o el movimiento que sobre el carácter defensivo que su pensamiento parece adoptar por momentos. A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L'Enchantement*, op. cit., p161.

⁶¹⁷ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L'Enchantement*, op. cit., p154.

⁶¹⁸ E, Lynch, *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*, Barcelona, Anagrama, 1990, p82.

inconfesable de la personalidad. Es decir, la supuesta degradación causada por la imagen explícita pornográfica tiene que pensarse contrariamente, según este, como una verdadera conquista social: “le passage au socialisme n’a de sens que s’il consacre l’accession de tous à la volupté, c’est-à-dire aussi aux « excès », aux « dérèglements »”⁶¹⁹. Pero esto –que leído desde Clayton es el epitome de la estetización de la violencia y la vida falsa⁶²⁰– solo puede conseguirse con una transformación radical de la economía libidinal que no solamente acompañe las modificaciones de las relaciones de producción, sino que vaya más allá de esta. El razonamiento de Robbe-Grillet descansa por lo tanto en “la conviction selon laquelle il y a *du* sadisme en chacun de nous, le plus souvent voilé, transfiguré” y que “tout est évidemment de savoir si ce sadisme est dénié, ou au contraire accepté, regardé en face”⁶²¹. En algún sentido *Souvenir du triangle d’or* tematiza esta cuestión, volviendo el relato la pesquisa de una subjetividad incapaz de reconocerse y dar cuenta de sus actos:

L’homme est seul, dans le silence, au milieu de la cellule. Et peu à peu, comme avec prudence, je constate que c’est moi, probablement. À part cela, il n’y a rien à signaler, que les deux petites fenêtres, trop hautes et munies de fortes grilles, une chaise de bois peinte en blanc, un miroir cassé, rien d’autre. La présence de la glace, à la réflexion, est inusitée dans ce genre d’endroit (...) J’éprouve de la difficulté à me reconnaître dans l’image qui s’y encadre. On a dû me raser les cheveux, mais il y aurait déjà plusieurs jours et une ombre noire uniforme recouvre le crâne, les joues et le menton.

Je passe avec lenteur le bout de trois doigts tendus sur les traits principaux du visage proposé (...) Ce sont là mes traits, sans doute. Mais l’ensemble de la physionomie me paraît avoir perdu tout caractère, toute identité ; c’est une tête standard, une forme anonyme ; je ressemble désormais à ce portrait-robot de l’assassin paru dans les journaux, et qui me faisait tant rire⁶²²

⁶¹⁹ “La transición al socialismo solo tiene sentido si consagra el acceso de todos a la voluptuosidad, es decir, también a los ‘excesos’, a los ‘desvaríos’”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p436.

⁶²⁰ J. Clayton, “Alain Robbe-Grillet: The Aesthetics of Sado-Masochism”, *The Massachusetts Review*, Vol. 18, N°1, 1977, p119.

⁶²¹ “La convicción de que hay sadismo en todos nosotros, la mayoría de las veces velado, transfigurado”, “evidentemente se trata de saber si este sadismo es negado o, por el contrario, aceptado, mirado a la cara”. G, Scarpetta, “Representation de la perversion et perversion de la representation”, op. cit., p635.

⁶²² “El hombre está solo, en silencio, en medio de la celda. Y poco a poco, como con precaución, constato que probablemente soy yo. Aparte de eso, no hay nada que señalar, solo las dos pequeñas ventanas, demasiado altas

El pasaje de la tercera a la primera persona y el hecho de que quien allí dice “yo” no se reconozca plenamente, que no pueda identificar su rostro con el del asesino que creyó haber visto recientemente, es decir, que sea incapaz de aceptar *lo otro* que vive en él, es especialmente revelador de la tensión al interior de la propia subjetividad que sus ficciones espectacularizan. La novela puede leerse en este sentido como el intento del narrador de esconder o camuflar su identidad monstruosa, elaborando para ello distintas coartadas o reconstrucciones textuales que prueben su inocencia acerca de unos supuestos crímenes sexuales que se le imputan y que sin embargo no dejan de fascinarlo, al punto que terminan, por el carácter obsesivo y falsamente neutro con el que se exponen, por implicarlo más. Imposible no reconocer aquí –al menos bajo esta reconstrucción interesada– a *Le Voyeur* transfigurado bajo una primera persona excéntrica sobre la que no pesan las prohibiciones de antaño, sino que por el contrario la opacidad de aquel personaje misterioso ahora parece salir abiertamente a la luz: “je suis folle, pour de bon. J’ai enfin succombé aux démons lancinants de mon adolescence”⁶²³. En algún punto, el fragmento de la novela nos recuerda aquel sueño de Adorno en el que este, a la usanza de las tribulaciones de Hamlet, mata a alguien antipático y se despierta vagamente desilusionado tras percibir el carácter ilusorio de su acción. Uno podría pensar que ese arcaico impulso fantaseado, excitante y un poco culposos, es irreconciliable con el orden racional burgués y por lo tanto inmediatamente censurable, pero aun así Adorno no deja de señalar que en estas acciones espontáneas e inconscientes retrocedemos a una fase en la que la separación entre interior y exterior no era todavía del todo firme, revelándonos, aunque sea por una vía negativa, algo parecido a la libertad.

y con fuertes rejas, una silla de madera pintada de blanco, un espejo roto, nada más. La presencia del espejo, al reflejarse, es inusual en este tipo de lugares (...) Me cuesta reconocerme en la imagen allí enmarcada. Me habrán afeitado el pelo, pero fue hace varios días y una sombra negra y uniforme cubre mi cabeza, mis mejillas y mi barbilla. Paso las yemas de mis tres dedos extendidos lentamente por los principales rasgos del rostro propuesto (...) Son mis rasgos, sin duda. Pero toda la fisonomía me parece que ha perdido todo carácter, toda identidad; es una cabeza estándar, una forma anónima; ahora me parezco a aquel retrato del asesino que apareció en los periódicos y que tanto me hizo reír”. A, Robbe-Grillet, *Souvenirs du triangle d’or*, París, Minuit, 2012 [1978], pp39-40.

⁶²³ “Estoy loco, para siempre. Finalmente sucumbí a los persistentes demonios de mi adolescencia”. A, Robbe-Grillet, *Souvenirs du triangle d’or*, op. cit., p145. Jost va aún más lejos y sostiene: “Dans cette perspective, on peut dire que l’ensemble de son oeuvre accomplit un trajet : qui mène d’un crime non raconté, élimé, à un espace qui se referme toujours plus sur le narrateur, celui de la prison” [“En esta perspectiva, podemos decir que el conjunto de su obra realiza un viaje: de un crimen no contado, elidido, a un espacio que se cierra sobre el narrador, el de la prisión”]. F, Jost, “Les fantômes de Robbe-Grillet”, op. cit., p61.

Por eso luego afirma que “es posible –y quizás este es en realidad el momento diferenciador a través del cual ha sido posible algo así como los seres humanos– que algo atávico se conserve, y, sin embargo, se convierta en algo radicalmente diferente de lo que fue”⁶²⁴. La pregunta sobre cómo integrar eso que necesariamente la sociedad debe expulsar para funcionar –y que se presenta no obstante como verdadero a razón del vértigo en el que nos sumerge– se vuelve aquí acuciante, sobre todo porque, bajo las condiciones presentes, pareciera como si el individuo debería o pedir disculpas por fantasías que lo constituyen íntimamente o en última instancia gozarlas en secreto y llevar una doble vida a espaldas de la sociedad. Quizás toda la obra de Robbe-Grillet, siguiendo este impulso clandestino, no sea sino el despliegue de una única metáfora –la fortificación del Mal– a través de un medio retórico no siempre valorado en su obra: la ironía. Acierta por eso Jankélévitch cuando sostiene que hay verdades que deben ser tratadas con infinitas precauciones, mediante toda clase de eufemismos y perífrasis astutas, inoculadas en momentos oportunos, a través de modos sutiles y graduales que orienten pedagógicamente a los lectores hacia una verdad que resultaría incognoscible o insoportable según sea dicha de forma hermética o explícita⁶²⁵. De allí que entre los veinte años que separan *Le Voyeur* de *Souvenir* podamos apreciar no variaciones de tema, pero sí de intensidad y modalidad: la imagen obsesionante de la bella cautiva se mantiene, pero esta comienza progresivamente a exhibirse con menos reparos. En este sentido, a medida que la obra busca describir explícitamente la imagen-fetiché comienza a entrar en una zona de auténtica auto-desfiguración: el texto, para atenuar un efecto demasiado explícito, debe recurrir a transformaciones y permutaciones estructurales cada vez más violentas para que el misterio no termine por clarificarse o perder su encanto; pero también –detalle no menor en un contexto post-“muerte del autor”– esto acarrea la desfiguración de la propia figura de Robbe-Grillet, en tanto la persecución de aquella imagen no hace sino hacerle perder prestigio y conducirlo hacia zonas peligrosas que lo obligan a verdaderas torsiones para protegerse y re-estetizar una obra que corre el riesgo, en su devenir pornográfico, de perderse en tanto arte, de decantar hacia la brutalidad o la cursilería total⁶²⁶. En cierto sentido si la ironía es el procedimiento por excelencia para disimular exhibiendo,

⁶²⁴ TW, Adorno, *Sobre la teoría de la historia y la libertad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019 [2001], p441.

⁶²⁵ V, Jankélévitch, *La ironía*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015 [1936], pp51-52.

⁶²⁶ Sollers de hecho en sus memorias caracteriza el erotismo de Robbe-Grillet como “hortera” [tocard] y “kitsch”. P, Sollers, *Una verdadera novela*, Madrid, Página de espuma, 2007, pp99-p206.

la desfiguración es índice ya de una exposición desmedida, los efectos visibles de un desmoronamiento de los materiales, de una obra vuelta monstruosa.

En este sentido, frente a la hipótesis de Robbe-Grillet acerca de la omnipresencia del sadismo en nuestra vida, uno podría dudar si esas fantasías (pedófilas por caso), a las que aquel atribuye una cierta universalidad, pueden ser efectivamente extrapoladas a cada uno de sus lectores. De allí que, según Suleiman y Ramsey, la obra de Robbe-Grillet no busca guiarnos a través de rodeos sinuosos hacia una verdad que nos haría mejores, sino que nos desorienta sembrando toda una serie de trampas malévolas: afirma la deconstrucción lúdica de su contenido y simultáneamente naturaliza hacia afuera lo que no es más que un imaginario masculino ultra-específico; y lo hace precisamente porque la exteriorización encriptada busca volver teóricamente aceptable lo abyecto bajo la coartada de sus fines cognitivos y/o catárticos. No por nada para el feminismo radical de los setenta y ochenta Robbe-Grillet es un objeto teóricamente más peligroso que Miller: si el machismo de este es relativamente transparente, por lo tanto fácilmente desactivable⁶²⁷, la posición de aquel vuelve porosas hasta lo irreconocibles las distancias entre el Bien y el Mal. La crítica cultural, necesitada de textos con mensajes ideológicos claros –aun cuando sean perversos– que buenifiquen a sus lectores, no tolera estas oscilaciones y pone al esteta sobre el banquillo, actuando involuntariamente –para decirlo en los términos de Scarpetta– como verdaderos policías de la representación⁶²⁸: este debe confesar si aquellas imágenes son forzosamente las suyas propias y hacerse en consecuencia éticamente responsable de ellas.

Si bien el ya famoso “Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi”⁶²⁹ con el que Robbe-Grillet sorprendió al campo intelectual francés de los años ochenta puede ser leído en cierto sentido como una retractación o transformación radical de su obra (¿el adalid de la literatura

⁶²⁷ “Miller elude la amenaza de una verdadera revolución sexual (es decir, la superación por parte de la mujer de esa incapacidad mental que él le atribuye) aferrándose al postulado de que la hembra es un mero coño”. K, Millett, “6. Henry Miller”, *Política sexual*, Valencia, Cátedra, 1995 [1970], pp526.

⁶²⁸ G, Scarpetta, “Représentation de la perversion et perversion de la représentation”, *op. cit.*, p636.

⁶²⁹ “Nunca he hablado de otra cosa que de mí mismo”. A, Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve*, *op. cit.*, p9. *Le miroir qui revient*, *op. cit.*, p10.

objetiva, neutra e impersonal renunciaba a todas sus teorías terroristas para decir finalmente “yo” en el texto y sucumbir a los “viejos mitos de la profundidad”?)⁶³⁰, habría que pensarlo sin embargo como un avatar exacerbado de una misma búsqueda formal, pero también como consecuencia del dialogo constante que este establece con los críticos y los modos que tiene de redoblar la apuesta para seguir permaneciendo a la vanguardia ante las objeciones de estos. De allí que las fantasías sádicas, entrevistas en las primeras novelas, no solo ocupan a partir de ahora el centro mismo de la ficción, sino que son dichas en el marco de una primera persona que asume el origen secreto de la obra. Si bien las *romanesques* autobiográficas rompen decididamente con la práctica textualista de los setenta, estas no hacen sino insistir en una serie de *monstruos* que las impersonales obras de ficción meramente transfiguraban. De este modo Robbe-Grillet vuelve a hilar su historia para sí mismo y el lector, afirmando no solo que ese imaginario sexual puesto tan profusamente en discusión es el propio, sino confesando a su vez que este condiciona su funcionamiento genital, explicitando de este modo abiertamente su propia perversión: “seules des mises en scène (ou des imaginations) « perverses » excitent mon désir, ce qui va d’autant moins sans problèmes que je suis attiré surtout para les très jeunes filles”⁶³¹. La escritura novelesca cambia así su función, volviéndose un trabajo analítico sobre la propia subjetividad, sobre el movimiento turbulento de los deseos del escritor, explicitados ahora impudicamente bajo la mirada del lector que percibe sorprendido como la otrora deconstrucción de los tópicos se transforma de pronto en un ejercicio delirante de autoanálisis. Es decir, si en las autobiografías clásicas (según el modo en el que Lejeune las postula⁶³²) alguien escribe solo si ha comprendido previamente el sentido de su existencia para luego comunicarlo a los demás, para Robbe-Grillet lo que justifica su escritura es precisamente lo contrario: “cela ne me concerne pas, puisque si

⁶³⁰ No pocos fueron los que pensaron que este giro implicaba no solo una ruptura con su pasado (Guidette-Georis), una escisión o desvío de su obra novelesca (Frelick), sino que también significaba, de cierta manera y en términos generales, el fin de la literatura (Calle-Gruber). Más allá del momento de verdad reconocible en dichas posiciones, había que tener cierto grado de candor para no percibir que viniendo de Robbe-Grillet la escritura de una autobiografía no podía no leerse como un gesto de provocación y renovación de las formas novelescas. N, Frelick, "Hydre-miroir : Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique", *The French Review*, Vol.70, N°1, 1996; A, Guidette-Georis, "De l'anti-humanisme à l'autobiographie ou la philosophie vivante d'Alain Robbe-Grillet", *The French Review*, Vol.67, N°2, 1993; M, Calle-Gruber, "Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur Bio-Graph", *Littérature*, Vol.92, 1993.

⁶³¹ "Solo unas puestas en escena (o unas imaginaciones) «perversas» excitan mi deseo, lo que por otra parte no provoca problemas ya que sobre todo me siento atraído por las muchachas jovencísimas". A, Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve*, op. cit., p37; *Le miroir qui revient*, op. cit., p44.

⁶³² P, Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994 [1975].

j'écris, c'est parce que je ne comprends pas"⁶³³. Es ese carácter enigmático lo que une paradójicamente al "yo" ficcional de *Souvenir* con el de las auto-hetero-biografías:

Quant aux organisations des récits, dans un cas (les prétendues fiction) comme dans l'autre (les pseudo-recherches autobiographiques), je reconnais sans mal qu'elles représentent le même espoir, sous des formes diverses, de mettre en jeux les deux mêmes questions impossibles – qu'est-ce que c'est, moi ? Et qu'est-ce que je fais-là ? – qui ne sont pas des problèmes de signification, mais bel et bien des problèmes de structure. Il ne s'agit donc pas de me rassurer par de fausses cohérences figées, plaquées de l'extérieur. Je dois prendre garde au contraire de toujours ménager le mouvement, les manques, et la contingence inexplicable du vivant⁶³⁴

En última instancia esa es la línea de demarcación de la modernidad: ya sea que hablemos de novelas, ensayos o autobiografías, la enunciación no nunca es la de un sujeto competente que posee un conocimiento y busca transmitirlo de forma transparente, sino la aquel que escribe porque *no entiende* sus relaciones con el mundo. Es decir, no dejan de ser problemas técnicos, en tanto devienen una interrogación sobre los modos siempre tentativos de representarnos nuestra propia vida, teniendo en cuenta que la elección de este o aquel procedimientos tiende a deformar o estilizar, sobreactuar o banalizar el material en un sentido determinado. La autobiografía surge por lo tanto del deseo de exorcizar los fantasmas de su propia infancia ("j'écris pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menacent d'envahir ma vie éveille"⁶³⁵), esto es, de volver consciente esas primeras experiencias y, por lo tanto, descifrar una forma de sentir que la obra habría fantasmado luego a través de ciertos

⁶³³ "Eso no me preocupa, ya que si escribo es porque no entiendo". A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p158.

⁶³⁴ "En cuanto a la organización de los relatos, tanto en un caso (las pretendidas ficciones) como en el otro (las seudoinvestigaciones autobiográficas) reconozco que representan la misma esperanza, bajo formas diversas, de poner en juegos las dos mismas preguntas imposibles: ¿Qué soy yo? y ¿qué hago aquí?, que no son problemas significativos, pero sí problemas de estructura. No se trata entonces de tranquilizarme por medio de falsas coherencias estereotipadas, adheridas desde el exterior. Por el contrario, debo cuidar aprovechar siempre el movimiento, las faltas, la contingencia inexplicable del ser viviente". A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., p62; *Angélique ou L'Enchantement*, op. cit., p69.

⁶³⁵ "Escribo para destruir, describiéndolos con precisión, unos monstruos nocturnos que amenazan con invadir mis vigiliass". A, Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve*, op. cit., p15; *Le miroir qui revient*, op. cit., p17

personajes, espacios y situaciones. Robbe-Grillet confiesa por lo tanto que escribe porque unos miedos lo atormentan desde la niñez: si bien considera que tuvo una infancia feliz, recuerda que las noches lo atemorizaban hasta tal punto que se despertaba completamente cubierto de sudor. La vida consciente necesita reprimir y hacer abstracción de nuestras noches para volverse soportable, por eso la autobiografía, metiéndose en aquel elemento perturbador, interroga la flagrante no-identidad entre ambas. La escritura se vuelve por lo tanto el medio privilegiado para traer de este lado de la vida la verdad que amenaza todo el tiempo con salir a la superficie y llevar al sujeto hacia la locura.

Si anteriormente en la ficción la verdad del sádico debía ser camuflada, mantenida dentro del orden del secreto, ahora el sujeto de las autobiografías, aunque vuelva porosa la distancia entre lo verdadero y lo falso, asume desde el comienzo que lleva en sí un mentiroso, un pervertido, un sádico. Por eso, si el tópico de la “habitación secreta” era el símbolo del espacio intramental del escritor en el ejercicio pleno de su imaginación (espacio de escritura en el que un narrador se daba a sí mismo la posibilidad de investigar, manipular y escenificar a gustos todas aquellas imágenes que la vida extra-estética no podía tolerar sin más), los relatos autobiográficos nos hacen partícipes, a través de su propio gesto desmesurado, de toda una serie de dificultades que ocasionan las imágenes subjetivas cuando abandonan el tranquilo espacio del mundo privado para extenderse peligrosamente sobre el resto de los dominios de la vida, esto es, cuando las fantasías nocturnas se mezclan con los dilemas de la vigilia y amenazan con levantar la barrera que separa convenientemente unas de otras. Equivocaríamos la importancia de la trilogía por lo tanto si la leyéramos meramente como un problema individual: la liberación de la sexualidad de sus antiguas prohibiciones, la objetivación y circulación masiva de fantasías cada vez más elaboradas, obliga a repensar los límites que la cultura traza a cada momento entre lo socialmente decible e indecible⁶³⁶. En

⁶³⁶ El problema de la censura o la avanzada de la corrección política interpeló toda la vida a Robbe-Grillet, pero esto se acentuó en sus últimas entrevistas. De hecho de los años 2000 puso a la opinión pública francesa a discutir por meses luego de que sostuvo que “On n’a pas le droit d’écrire que les petites filles sont sexuellement attirantes, ni que les chambres à gaz n’ont pas existé. Le rapprochement est bien sûr boiteux : l’attrait exercé par les fillettes (comme, pour d’autres, par les petits garçons) est incontestable, alors que, dans le cas des chambres à gaz, c’est leur existence qui est avérée, pas leur inexistence. Mais interdire la formulation d’une erreur (ou d’un mensonge) est peut-être encore plus dangereux pour l’esprit que l’interdiction d’une vérité” [“No se puede escribir que las niñas son sexualmente atractivas, ni que las cámaras de gas no existieron. La

este sentido, cuando en una conferencia en Wisconsin parte del colectivo feminista interrogó ásperamente a Robbe-Grillet acerca de su tendencia a torturar mujeres en sus ficciones, este respondió irónicamente “you wouldn’t want to deprive me of my fantasies, would you?”⁶³⁷. La fantasía textual y mental, vueltas de pronto una y la misma cosa, disuelve ambiguamente la autonomía estética del texto, volviéndolo un objeto opaco al análisis, ya que el texto en su equiparación, sabiéndose intocable como solo una imagen intramental individual puede serlo, se protege desresponsabilizándose de sus consecuencias éticas, afirmando el carácter singular y no universalizable de su propia experiencia; sin embargo, la objetivación de la fantasía vuelve inevitablemente público lo privado: precisamente es la pérdida de autonomía lo que empuja al texto a asumir consecuencias que exceden la protección que genera lo ficcional, en tanto el momento “contractual” de lo autobiográfico implica al autor de una forma u otra. Si por un lado el hombre honesto –piensa Schwarzbock– “es el que oculta su perversión, el que no la exhibe, no la ostenta, el que teme que se generalice. Lo que sabe esa clase de hombre, al ser discreto, es que si se generalizara la perversión, se aniquilaría a sí mismo”⁶³⁸; por el otro el yo autobiográfico que se confiesa asume los peligros a los que se expone. El hecho de que Robbe-Grillet se queje lacónicamente en el tercer tomo de las *romanesques* –en algún punto como si ya lo esperara internamente– que fue cesanteado de la universidad de Saint Louis (en la que oficiaba de profesor invitado) por las quejas sostenidas del colectivo feminista, revela de forma bastante precisa el modo en el que la nueva textualidad, libre ya de las sublimaciones de antaño, pero indefensa ante la ausencia de protección que otorgaban los disfraces, se relaciona de forma equivoca con un mundo de la praxis que, a la vez que permite mayores libertades a la expresión de la diferencia sexual, se auto-ilustra y denuncia con dureza las injusticias del pasado⁶³⁹.

comparación es, por supuesto, errónea: la atracción de las niñas (y, para otros, de los niños) es innegable, mientras que en el caso de las cámaras de gas, lo que se demuestra es su existencia, no su inexistencia. Pero prohibir la formulación de un error (o de una mentira) es quizás más peligroso para la mente que prohibir una verdad”]. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, *op. cit.*, p589.

⁶³⁷ “No querían privarme de mis fantasías, ¿verdad?”. Citado en J, Clayton, “Alain Robbe-Grillet: The Aesthetics of Sado-Masochism”, *op cit.*, p116. Al margen: lo que vuelve a su vez encantadora a la frase es a la resonancia inesperada, solo accesible para un lector argentino, con aquella icónica de Isabel Sarli: “Canalla, ¿qué pretende usted de mí?”.

⁶³⁸ S, Schwarzbock, *Materialismo oscuro*, *op. cit.*, p165.

⁶³⁹ A, Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, *op. cit.*, p224

El yo de las autobiografías se presenta por lo tanto como un yo monstruoso: monstruoso porque pretende decirlo *todo*, pero un todo que no remite ni a la cantidad de temas confesados ni mucho menos a la sinceridad de la confesión, sino que hace referencia al riesgo personal-social-intelectual que la confesión acarrea para aquel que se confiesa⁶⁴⁰. En este sentido, Robbe-Grillet da un salto significativo que lo conduce a toda una serie de problemas inéditos: allí dónde antes se buscaba proteger las implicancias éticas de un contenido asocial, ahora directamente se lo exhibe de tal modo de volverlo indistinguible de los propios deseos⁶⁴¹. Es lo que afirma Wagner cuando sostiene que la noción de perversión solo tiene sentido en relación con las normas psicosociales, por lo que es lógico que Robbe-Grillet se interese por el impacto de las representaciones sado-eróticas en la sociedad que las contiene. Sin embargo cuando aquel sostiene que “[c]ette ouverture de perspective lui permet d’affirmer le potentiel doublement libérateur du sado-érotisme”⁶⁴², entramos en una verdadera zona polémica, porque si bien el texto de Robbe-Grillet –a pesar de sus múltiples registros ficcionales y ensayísticos– querría, mediante el uso de la primera persona, servir como modelo (¿y toda autobiografía no es, a su manera, el intento de construir un yo modélico, aunque sea para inventar una moral alternativa, perversa, criminal, etc?) de un *tipo de trabajo* sobre sí del que todos podríamos echar mano; por el otro lado, el yo monstruoso no parece prometer, a través de su pseudo-confesión, ningún indicio de emancipación o posible mejoramiento espiritual. Robbe-Grillet escribe por lo tanto, no cómo si desconociese el psicoanálisis, sino como si este fuera un nuevo sentido común integrado a la cultura: “Les phantasmes ont été pris comme générateurs; c’est-à-dire qu’ils ne fonctionnent plus comme le phantasme caché de l’œuvre pré-freudienne, mais comme le phantasme désigné de l’œuvre post-freudienne”⁶⁴³. Freud es a Robbe-Grillet, lo que Homero es a Joyce, esto es, para las *romanesques* las interpretaciones freudianas famosas devienen nuevos mitos, en tanto se vuelven de pronto la lengua franca que circula al interior de la sociedad y que, lejos de meramente describir un

⁶⁴⁰ S, Schwarzbock, "El yo monstruo", *Materialismo oscuro*, op. cit., pp273-331.

⁶⁴¹ Jost invierte, para pensar esta etapa de Robbe-Grillet, la fórmula que utilizamos antes: “alors qu’il s’avançait, non pas masqué, mais au contraire à découvert” [“mientras avanzaba, no enmascarado, sino al contrario, al descubierto”], F, Jost, "Les fantômes de Robbe-Grillet", op. cit., p66.

⁶⁴² “Esta apertura de perspectiva le permite afirmar el potencial doblemente liberador del sado-erotismo”. F, Wagner, "Le pervers et ses lecteurs. Sur le « sado-érotisme » robbe-grillétie", op. cit., p276.

⁶⁴³ “Los fantasmas han sido tomados como generadores; es decir, ya no funcionan como el fantasma oculto de la obra pre-freudiana, sino como el fantasma designado de la obra post-freudiana”. A, Robbe-Grillet en *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui. 2. Pratiques*, op. cit., p141.

cierto estado de la subjetividad, parecen, hasta cierto punto, prescribir o alentar un tipo de compartimiento: el complejo de Edipo o el narcicismo, la castración o la vagina dentada aparecen por lo tanto como tópicos que este utiliza paródicamente y que no obstante configuran su imagen, en tanto su uso excesivamente autoconsciente convive con momentos de auténticos exabruptos⁶⁴⁴. En este punto uno podría decir que no hay en las autobiografías las dosis de desprecio y crueldad hacia sí mismo que rige en todo acto de confesión sincero (al contrario, uno podría decir que nadie es más arrogante y seguro de sí que Robbe-Grillet; algo de ello sostenía Barthes cuando le afirmaba que “Toi, du moins, tu entretiens des relations heureuses avec ton imago”⁶⁴⁵), sin embargo, desde el momento en el que la materia oscura de sus fantasías se materializa, volviéndose pública (volviéndose impúdicamente tema de discusión pública⁶⁴⁶), comienza un proceso ambiguo en el cual el yo se monstruifica⁶⁴⁷.

⁶⁴⁴ Reflexionante sobre estos asuntos es que Stoltzfus da con la hermosa definición “Freudian pop art” caracterizar la obra de Robbe-Grillet. B. Stoltzfus, *Alain Robbe-Grillet: The body of the text*, op. cit., p54.

⁶⁴⁵ “Por lo menos tú mantienes una buena relación con tu *imago*”. A. Robbe-Grillet, Angélica o el Encantamiento, op. cit., p31; *Angélique ou L’Enchantement*, op. cit., p30.

⁶⁴⁶ Esta situación se exagera en el coloquio que quedó cristalizado en la compilación *Balises*: allí varios de los hermeneutas históricos de Robbe-Grillet analizan sus textos, intentando echar luz no solo a la obra, sino también a la figura del autor mismo, habilitado en algunos casos por la amistad que los unía con él.

⁶⁴⁷ Solo basta analizar el episodio fascinante de *Angélique* en el que Robbe-Grillet narra una aventura infantil en el que la emoción impersonal de lo narrado hace prácticamente trascender los límites del ego autobiográfico. Es lo que sucede frente a la última escena de la novela cuando aparece la tantas veces prometida y postergada Angélique: el mundo desconocido y maravilloso de lo femenino (lleno de humor, tensión, misterio y sexualidad) se hace cuerpo y comprendemos, más allá de los elementos ficcionales innegables, algo parecido a una verdad que ningún acto sincero podría dar:

Quand elle m’a demandé de lui caresser l’intérieur du sexe, j’ai senti le danger, mais je n’étais plus en mesure de lui refuser quoi que ce fut. La fente interdite paraissait comme l’habitude rose et nette, bien close (...) Un flot de sang s’est échappé entre les lèvres disjointes et j’ai, d’un geste vif retiré ma main, qui était rouge comme celle d’un éventreur (...) Toujours sèchement, elle m’a ordonné : « Suce ton doigt ! » (...) Angélique a repris, de sa même voix indifférente et glacée : « tu trouves que ça sent bon ? Tu ne sais pas ce que c’est ? C’est du sang maudit ! Pendant que tu le buvais, je t’ai jeté un sort. Maintenant, tu es impuissant pour toujours » [Cuando me pidió que le acariciara el interior del sexo, sentí el peligro pero no podía negarme a nada. La hendidura prohibida parecía como siempre rosada y neta, bien cerrada (...) Un flujo de sangre escapó entre los labios separados y, con un gesto vivo, retiré la mano que estaba roja como la de un destripador (...) Siempre secamente, me ordenó: ‘¡Chúpate el dedo!’ (...) Angélica volvió a hablarme con esa misma voz indiferente y fría: ‘¿Te gusta el olor? ¿No sabes que es? Es la sangre maldita. Mientras la bebías te eché una maldición. Ahora eres impotente para siempre]

Amén de lo celebratorio, lo programático, lo deliberado, lo polémico de unas intervenciones que buscan reconfigurar la figura de Robbe-Grillet dentro del campo literario, puede leerse en los intersticios de ese proyecto una cierta vacilación en su discurso, un momento en el que el yo parece tambalear, inclinándose hacia algo desconocido, inclusive para sí mismo. Como bien sostiene Giordano “los procesos autotfigurativos se enrarecen o toman direcciones imprevistas: las imágenes que debían servir como señuelo para el reconocimiento y la admiración se impregnan de una inquietante, y a veces peligrosa, ambigüedad”. En algún punto, más allá

Esto se vuelve particularmente visible cuando Robbe-Grillet recuerda anécdotas de su niñez: allí donde autores como Baudelaire, Benjamin o Aira ponen en las infancias la utopía de un mundo no mutilado por la racionalidad adulta⁶⁴⁸, el autor de las *romanesques* hace de su yo infantil, a pesar de su inocencia y asombro ante lo desconocido, un sádico en potencia. Los juguetes, que en aquellos remeda siempre la lógica enigmática del arte, aparecen por lo tanto en *Le miroir qui revient* como los primeros ejercicios eróticos deliberados del autor⁶⁴⁹. La infancia del escritor es, en este sentido, uno de los tópicos más frecuentados en las “escrituras del yo” justamente porque permite pensar las insistencias más íntimas del sujeto aun en las experiencias más lejanas, aun antes que la identidad se cristalice en una forma. Los recuerdos de infancia, lo que ellos tienen de impropio, lo que tienen de olvido y de proyección, parecen cifrar así el origen y el sentido de las imágenes novelescas adultas; es decir, si estos son utilizados como un procedimiento privilegiado para la autofiguración lo son precisamente porque se presentan en *apariencia* como un dominio no contaminado por la lógica de los egos, las intenciones y las ideologías de los adultos. Sin embargo, en la medida que estos recuerdos implican la comunicación con un mundo personal pero aún así ajeno al presente inmediato del escritor, terminan por permitir las licencias más radicales. No por nada Molloy sostiene que las referencias al mundo infantil aparecen en las escrituras autobiográficas prolépticamente para prefigurar y explicar los “logros” del adulto⁶⁵⁰. La imposibilidad de desprendernos del efecto retroactivo (que toda rememoración produce) es lo que permite hacer del recuerdo infantil una textualidad en la que en filigrana pueden leerse los contornos y modulaciones de la subjetividad adulta. Si el fantasma señala por lo tanto un modo pretendidamente originario de aprehensión del mundo y que pervive en la vida adulta objetivándose en otras imágenes, la infancia se vuelve para Robbe-Grillet un material

de que el episodio esté construido irónicamente para jugar con la impostura, con el tema de la postergación del placer y la invitación a interpretar psicoanalíticamente, uno no puede dejar de pensar que, más allá de estar advertido sobre todo esto, Robbe-Grillet dice quizás aquello que ningún yo, sobre todo si ese yo es de un hombre heterosexual, está en condiciones de afirmar públicamente: *la impotencia masculina*. Irrelevante pensar hasta qué punto esto es biográficamente cierto, lo verdadero es decirlo. A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., pp199-201; *Angélique ou L'Enchantement*, pp243-245. A, Giordano, “Autoficción: entre literatura y vida”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N°17, 2013, p4.

⁶⁴⁸ C, Surgi, “Ensayos de infancia, o un elogio del juego”, *Badebec*, Vol.11, N° 21, 2021.

⁶⁴⁹ A, Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, op. cit., pp180-81

⁶⁵⁰ S, Molloy, *Acto de presencia*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1996, p18.

generativo a investigar. Interrogar dichos materiales es, para nosotros, interrogar el modo en el que la obra se constituye como tal; no porque la vida explique la obra o la obra traduzca la vida, sino porque a través de esos materiales biográficos el escritor inventa la ficción del procedimiento que justifica, legitima, construye a la propia obra, de manera que es ella, también, la que lo inventa a él como autor. En estos términos habría que leer *Angélique*: un relato que busca dar cuenta de la novela familiar que dio lugar al artista Robbe-Grillet⁶⁵¹. Hay, por lo tanto, en los recuerdos de infancia, en las fotos, en los relatos, en las experiencias iniciales que pululan en el texto un vínculo, una matriz que permite ver la “persistence of certain metaphorical structures in his writings and in his films”⁶⁵². Los recuerdos infantiles que se leen allí distan mucho de ser homogéneos: ellos provienen de zonas diferentes de la memoria, responden a lógicas del relato distintas, sus retóricas difieren según el caso y sus resonancias afectan de modos diversos a la obra adulta, no obstante, a pesar de sus diferencias, todos estos parecen tener un elemento en común: *el origen de la sexualidad*. El énfasis dado a dichos recuerdos tempranos (tanto al descubrimiento de la desnudez femenina como a la ligazón cuasi esencial entre sexualidad y violencia) parecen tener el carácter de fijeza en la psiquis infantil del pequeño Alain: aunque los recuerdos estén alejados de toda impronta intelectual o libresca, aparecen –o son puestos a aparecer– como una etapa formativa necesaria del escritor. Hay por lo tanto en dichos fragmentos un carácter de acontecimiento del que surge toda la singularidad del sujeto: las escenas sexuales tempranas adquieren por lo tanto el status de “escena primaria o arcaica”, en tanto se manifiestan como la condición misma de un modo particular de ver y sentir el mundo⁶⁵³. La obra entera es la búsqueda incesante de esa escena primaria, pero la escena –ya conocida y repetida– aparece como el reverso de toda la obra:

⁶⁵¹ Es lo que plantea Guidette-Georis cuando sostiene que la forma autobiográfica se justifica puesto que Robbe-Grillet “montre que des fragments de son passé constituent les éléments germinaux de toute son œuvre” [“muestra que fragmentos de su pasado constituyen los elementos germinales de toda su obra”] y que “leur genèse [...] est liée d’une manière inextricable, quoique indirecte, à son enfance” [“su génesis [...] está inextricablemente ligada, aunque de modo indirecta, a su infancia”]. A, Guidette-Georis, “De l’anti-humanisme à l’autobiographie ou la philo-sophie vivante d’Alain Robbe-Grillet”, *op. cit.*, pp254-255.

⁶⁵² “Persistencia de ciertas estructuras metafóricas en sus escritos y sus films”. B, Stoltzfus, “Lacan, Robbe-Grillet and autofiction”, *The International Fiction Review*, Vol. 19, N°1, 1992, p9.

⁶⁵³ Sin embargo, como lo aclara Rosa, la escena arcaica “no es solamente un efecto a posteriori fundante de todo recuerdo, sino que es escena alucinada en la repetición que la escritura produce en esa búsqueda. Generalmente, luego de encontrada –solo se encuentra lo que ya se conoce– se revela como el dispositivo secreto del deseo de escritura”. N, Rosa, *El arte del olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004 [1990], p54.

[C]ette variante-là doit être apocryphe, imaginée par moi vers ma douzième année, époque où je commençais à savourer délibérément la jouissance solitaire, les sévices érotiques méticuleux et le crime sexuel bien tempéré. Un jour de printemps où, selon l'habitude, je revenais à pied du lycée Buffon, j'avais feuilleté à l'étalage d'un soldeur de vieux livres, sur des tréteaux qui encombraient le large trottoir du boulevard Pasteur, un ouvrage pseudo-historique traitant des peines capitales en Turquie pendant la période ottomane. Attiré par une gravure, j'avais lu que, dans je ne sais quel sandjak ou pachalik d'Anatolie, le bourreau possédait un droit légalement reconnu de déflorer avant l'exécution les vierges condamnées à mort ; et que, si la victime était jeune et jolie, l'homme de l'art pouvait à son gré faire durer ce privilège une semaine entière, rendant visite chaque nuit à la prisonnière enchaînée dans son cachot. J'imaginai, bien entendu, que le plaisir du viol se trouvait encore accru par la promesse des supplices – toujours affreux en ces temps lointains, à travers l'Orient, ô Gustave Flaubert ! – qu'elle allait endurer au sortir de mes embrassements et de mes caresses.

Ma rêverie enfantine se trouvait d'ailleurs encouragée dans ce sens par l'image elle-même qui venait illustrer ce passage du gros volume, relié en moleskine rouge et or archi-usée, où les chairs livrées à merci, leur grâce, l'impudeur, avaient tout de suite retenu mon attention précocement spécialisée dans le sadisme. C'était une pointe sèche en pleine page, montrant avec une grande finesse de détail, et un talent certain, la phrase initiale préluant à l'exécution proprement dite d'une des ravissantes accusées en question, dont l'arrestation, l'interrogatoire, le jugement et les sept jours de sursis faisaient plus haut l'objet d'une narration minutieuse. Au-dessous, la légende annonçait : « Les derniers moments de la princesse Aïcha »

(...) On l'a mis nue, comme il se doit, étendue sur le dos a même le dallage en marbre noir. Un public choisi assiste au spectacle autour des magistrats, assis sur des sièges garnis des coussins, mais tout ce gens son absent de l'adroite figuration, car ils occupent la place, hors champs, du lecteur aux joues enfiévrées⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ “Sin embargo, esa variante debe ser apócrifa, imaginada por mí cuando tenía alrededor de doce años, época en la que comenzaba a saborear deliberadamente el goce solitario, los servicios eróticos minuciosos y el crimen sexual bien templado. Un día de primavera en el que, según la costumbre, regresaba a pie del liceo Buffon, había hojeado en el escaparate de un vendedor de libros viejos, sobre los caballetes que ocupaban toda la calle del bulevar Pasteur, una obra pseudohistórica que hablaba sobre las penas capitales en Turquía durante el período otomano. Atraído por un grabado, había leído que, no recuerdo en qué sandjak o bajalato de Anatolia, el verdugo poseía el derecho legalmente reconocido de desflorar antes de la ejecución a las vírgenes condenadas a muerte; y que si la víctima era joven y bella, ese privilegio se prolongaba durante una semana, pudiendo visitar cada noche a la prisionera encadenada al calabozo. Imaginaba entonces que el placer de la violación aumentaba por

Aunque en efecto aquel recuerdo no se constituya –en términos psicoanalíticos– como la escena primaria misma, no deja de ser representativo de la economía libidinal y de sentido puesta en juego en cada rememoración del texto. Si bien el episodio ya tiene cierto carácter de repetición, éste ilumina otros modos de pensar el funcionamiento entre *literatura y deseo*. Hay en dicho anudamiento, por lo tanto, un vínculo que va de la lectura hacia la propia imaginación, del libro pseudohistórico hacia la literatura, del sexo hacia el crimen: mecanismo en miniatura que muestra el funcionamiento del imaginario robbegrilleano. De hecho, cuando este sostiene que “la représentation de l’épisode trahissant en tout cas des soucis d’esthète fort suspect dans un stricte perspective de science”⁶⁵⁵ lo que hace es enfatizar el asombro del niño que el adulto habría perdido. Es decir, aun cuando la imagen sea fuente de placer porque satisface nuestros gustos conscientes, hay en ella una tendencia a arrastrarnos hacia zonas desconocidas para nosotros mismos. El carácter estético de la imagen es por lo tanto el resultado de un intercambio alquímico: la energía en ella contenida y la energía de quien mira desrealiza el objeto de sus efectos prácticos al punto de volverlo digno de contemplación desinteresada. Es lo que sucede en *Angélique* frente a cada foto: lo que en un principio comienza siendo una simple descripción superficial de la imagen, inmediatamente se desborda de forma obsesiva, perdiendo sus límites materiales, logrando que el comentario supere ampliamente lo que la imagen denota en primer lugar (teniendo consecuencias en el niño, que de pronto se imagina, al menos brevemente, como protagonista de las distintas escenas). En los recuerdos, en los modos en el que la materia y la imaginación se entrelazan, se constituye una particular teoría de la experiencia. En algún punto la continuación de dicha anécdota resulta reveladora, porque luego de reconstruir

la promesa de los suplicios (siempre terribles en aquellas épocas lejanas, a través de Oriente, ¡Oh Gustave Flaubert!) que ella debía soportar después de mis abrazos y caricias. Mis sueños infantiles se veían alentados en dicho sentido por la imagen que ilustraba ese pasaje del grueso volumen, encuadernado en molesquín rojo y oro archiusado, donde la carne liberada a la merced, su gracia, su impudor llamaron de inmediato mi atención precozmente especializada en el sadismo. En ese trabajo hecho con buril en plena página que mostraba con gran detalle, y un talento cierto, la fase inicial antes de la ejecución propiamente dicha de una de las encantadoras acusadas en cuestión, cuyo arresto, interrogación, juicio y los siete días de prórroga eran objeto, más arriba, de una minuciosa narración. Debajo, había una leyenda que decía: ‘Los últimos días de la princesa Aïcha’ (...) La habían colocado desnuda, tal como debe ser, extendida de espaldas sobre las baldosas de mármol negro. Un público elegido asiste al espectáculo alrededor de los magistrados, sentados en cómodos sillones cubiertos de almohadones, dado que ocupan el lugar, fuera del campo, del lector de mejillas encendidas”. A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., pp49-50; *Angélique ou L’Enchantement*, op. cit., pp53-54.

⁶⁵⁵ A, Robbe-Grillet, *Angélique ou L’Enchantement*, op. cit., p54.

minuciosamente la escena circundante a la foto del suplicio turco y divagar largamente a partir de ella, Robbe-Grillet admite que:

Je me suis rappelé aussitôt, avec une violence toujours fidèle, mes voluptés toutes neuves de petit garçon. Et, pour cette raison, un archaïque engin de labourage menace à deux reprises la nudité d'une figurante, puis celle plus émue de Catherine Jourdan dans la Tunisie de *L'eden et après*⁶⁵⁶

El vínculo entre el recuerdo y la obra se liga así de manera explícita a través de la metamorfosis de una imagen en la otra. Sin embargo, allí donde las ficciones supuestamente deniegan, separan o distorsionan hasta lo irreconocible aquella ligazón entre imagen y vida, las autobiografías lo problematizan hasta el extremo. Vista a través de este prisma, la imagen superficial, neutra y enigmática del film adquiere en el otrora espectador de Robbe-Grillet una profundidad que no la explica totalmente, pero de algún modo la hace entrar en todo otro tipo de relaciones. Uno podría decir por un lado que el proyecto de escritor, vacilante y puesto en cuestión por la autobiografía necesita restituir la imagen que ponga las perversiones “arbitrarias” del film de este lado de la psicología, esto es, hacer que finalmente los recuerdos infantiles en *Angélique* devengan estratégicos: que aparezcan para suturar el vacío, el enigma, el shock que genera el texto adulto hacia afuera. Sin embargo, antes que una explicación psicológica, lo que parece hacer la autobiografía es re-libidinizar todas las imágenes que antes era contempladas como meras formas o estructuras abstractas. Antes que una función hermenéutica, esta querría retener el fondo de emoción innominada de la cual surgen:

On peut imaginer qu'il y a peut-être au départ, dans tous les domaines artistiques, de vagues idées de représentation, ou en tout cas d'incitation causée par l'émotion devant le monde, un personnage, un paysage, une situation, un bruit, émotion qui demande à se traduire par un texte, une musique ou une peinture. Il ne s'agit toutefois pas de représenter, mais de le recréer ou de s'en nourrir pour produire autre chose⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ "De inmediato recordé, con una violencia siempre fiel, mi nueva voluptuosidad de muchacho. Y, por esa misma razón, un arcaico artefacto de trabajo que amenazaba en dos ocasiones la desnudez de un extra y luego aquella más emocionante de Catherine Jourdan en el Túnez de *L'eden et après*". A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., p52; *Angélique ou L'Enchantement*, op. cit., p56.

⁶⁵⁷ A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p125.

Podría decirse en este sentido que la opacidad de las imágenes es directamente proporcional a su fascinación: es Violette en *L'Eden et après* bailando, en éxtasis, con un vestido exiguo, con música ritual de fondo, la cámara girándole alrededor y el fuego, el fuego puntuando cada uno de sus movimientos en la noche, como si de pronto ella se mimetizara con las flamas, casi como si las hipnotizara con sus manos o como si, quizás, inadvertidamente se *estuviera prendiendo fuego*. De hecho, al ser interrogado sobre el uso de algunas imágenes en sus films, Robbe-Grillet señala que a veces algunas de ellas no funcionan como generadores estructurales ni mucho menos a la manera de tópicos literarios –esto es: como objetos puestos a los fines de la reflexión– sino que las filma por razones más oscuras y a su vez más simples: “Le feu, par exemple, il est possible que vous le ressentiez comme thème littéraire, mais c’est beauté du feu filmé qui m’a intéressé”⁶⁵⁸. El carácter puramente sensible del fuego, la danza ululante y las crepitaciones rítmicas de las flamas, se vuelve una presencia envolvente y prácticamente irrecuperable para quien quiera extraer de él un saber sólido, un instrumento para ejercer la crítica de las ideologías del presente, un modelo para señalar el camino de la revolución futura o una receta para meramente ser mejor persona.



Figura 5. Catherine Jourdan bailando en *L'Eden et après*

⁶⁵⁸ "El fuego, por ejemplo, puedes sentirlo como un tema literario, pero fue la belleza del fuego en el cine lo que me interesó". A, Robbe-Grillet en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, 1972, op. cit., p205.

Es por ello que podemos sostener, junto con Robbe-Grillet, que las imágenes de las novelas y las películas no dejan de ser una especie de fantasmas: “on les voit, ou les entend, sans jamais pouvoir les éteindre ; si l’on veut les toucher, on passe au travers”⁶⁵⁹. En este sentido cuando este recuerda sus primeras lecturas infantiles no son los grandes nombres del canon modernista los que salen a luz sino las leyendas orales bretonas o los clásicos universales como Carrol o Kipling, precisamente por el tipo de efecto que estos tenían sobre él (y que coinciden de una forma muy precisa con la experiencia de los lectores que una vez fuimos): historias de aparecidos o visiones de fantasía que se volvían prácticamente elementos de nuestros propios cuerpos, como si de pronto nos mimetizáramos con el material de esas historias y *nos volviéramos locos o asesinos a través de ellas*⁶⁶⁰. No otra cosa sostiene Robbe-Grillet cuando afirma que “Je suis personnellement assez touché par la présence [de los fantasmas] dans ma propre vie, ou dans l’imaginaire de ma propre vie, de ce genre d’éléments purement littéraires, comme si j’étais littérature. C’est la littérature qui me fait être moi”⁶⁶¹. Toda experiencia estética debería pensarse por lo tanto según intensidad de aquel modelo: la felicidad y el miedo tal como es vivido durante la infancia. No obstante, el hecho mismo de que a pesar de sentir vívidamente las imágenes y aun así no podamos tocarlas o trasladarlas inmediatamente a la praxis, señala la paradoja irresoluble de lo estético, el momento sado-masoquista allí contenido (que nadie como él se encargó de tematizar). Sin embargo, que Robbe-Grillet enfatice —en unos libros que tienden a confundir lo textual con lo mental y lo ficcional con lo real— la presencia de los espectros en nosotros, lejos de afirmar el carácter evasivo del arte, lo que hace es señalar los efectos transfiguradores e imprevisibles de estos.

Teoría de las excepciones

En una de las líneas más icónicas de la historia de la teoría Mulvey sostiene lo siguiente: “Suele decirse que analizar el placer, o la belleza, lo destruye. Esta es la intención de este artículo. La satisfacción y el reforzamiento del ego que representan el punto central de la

⁶⁵⁹ "Se les ve, se les oye, sin llegar nunca a abrazarles; si se les quiere tocar, pasamos a través de ellos". A, Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve*, op. cit., p18; *Le miroir qui revient*, op. cit., p21.

⁶⁶⁰ A, Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, op. cit., pp18-20.

⁶⁶¹ "Personalmente, me conmueve bastante la presencia en mi propia vida, o en la imaginación de mi propia vida, de este tipo de elementos puramente literarios, como si yo fuera literatura. Es la literatura la que me hace ser yo". A, Robbe-Grillet, *Préface à une vie d’écrivain*, op. cit., p160.

historia del cine hasta este momento deben ser atacados”⁶⁶². La ironía sobre el prejuicio anti-intelectual en torno a la teoría, la vulgata que declama que el pensamiento conceptual arruina supuestamente todo lo que toca, se vuelve en el caso de Mulvey soberanamente literal: ella se propone atacar las estructuras perceptuales inconscientes de los sujetos, señalando como el cine no solo condiciona en las formas eróticas y espectaculares de mirar, sino que tiene consecuencias concretas en los modos sociales de interpretar la diferencia sexual. De allí que poner en tensión el placer masculino (en el que quizás podría ser el gesto definitivo de la posición “feminista aguafiesta”⁶⁶³), tal como el cine clásico lo codificó, podría tener consecuencias sobre el soporte fantasmático que organiza la sociedad patriarcal. Si el planteo de Mulvey nos interesa –a pesar de que su maximalismo la llevan a extra-limitarse en la extensión efectiva de su tesis– es porque tiene la valentía de señalar la singularidad de una experiencia placentera de la que se ve, por razones obvias, excluida. Resulta crucial en este punto la problematización de la experiencia estética llevada a cabo por el feminismo: precisamente por sentir el dolor en primera persona es que pueden dar cuenta de las resistencias que el espectador masculino, por tener interiorizada una cierta relación de sujeto-objeto abstracta, no puede percibir. No obstante, la razón por la que decidimos restituirla no deja de ser oscuramente egoísta: ella podría volver paradójicamente más intensa y compleja nuestra relación con las imágenes, en tanto reintroducen un principio de realidad que desengancha a las imágenes de su arrogante pretensión de soberanía celeste.

En este sentido, cuando Suleiman, afirma que *Projet* es definitivamente “a man’s book”⁶⁶⁴ está diciendo algo central para el tipo de experiencia que estamos pensando, no solo porque mediante este gesto señala que el propio texto excluye a posibles lectores o que es ella la que se auto-excluye de la *participación* de la obra en tanto esta se vuelve éticamente ilegible para otra sensibilidad que no sea la del varón heterosexual, sino que sobre todo lo que hace es despachar sin más su valor estético (al menos en las formas que ella lo piensa: la reflexividad

⁶⁶² L, Mulvey, “Placer visual y cine narrative” en B, Wallis, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p367.

⁶⁶³ S, Ahmed, “Feministas aguafiestas”, *La promesa de felicidad*, Buenos Aires, Caja negra, 2018 [2010], pp123-191.

⁶⁶⁴ “Un libro para hombres”. SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit., p66

formal y su rol desmitificador) en nombre de un contenido moral⁶⁶⁵. Lo estético, así planteado, si no se pone así al servicio de reparar el dolor históricamente acontecido pierde toda relevancia o razón de ser. Sin embargo, más allá de la inclinación moral contenida en el argumento, hay un momento de verdad en su rechazo: Suleiman no hace sino afirmar, por la negativa, la singularidad de una experiencia que no solo incluye lo ético al interior de lo estético, sino que lejos de afectar de un modo unívoco al conjunto de todos los lectores, los toca de un modo particular. Ante esta posición uno podría contrastarla con la de Ramsey: su largo y paciente estudio –sobre cómo las estructuras de los textos de Robbe-Grillet son correlativos a ciertos fenómenos de la física cuántica– se ve de pronto interrumpido en el medio de un razonamiento por una intuición disonante que la sacude con fuerza (y a nosotros con ella):

An unsettled reader seeking points of reference, I hesitate between some resentment at the painful dislocations involved, and seduction. Perhaps I must stop sheltering behind an apparently objective critical third person and take account of my situatedness as a female academic, reading in the nineties, and of the character of my personal interactions with this material. Respectful by training and tradition of what are evidently intelligent and ground-breaking texts and seeking to read empathetically with the grain of an aesthetically powerful writing and its subversive purposes, I am also constantly jolted by the provocatively "masculine" and violent thematics. Yet the first shock and rejection worked through to reach some degree of recognition of intertextuality and familiarity with the material and awareness of its functioning, the brilliant bricolage, and perhaps also the taboo thematic begin to exert an intellectual fascination. What do I recognize here if not of repressed masculine sado-erotic phantasies at least-of their-other face, feminine masochistic imaginings? My secondary, political, response is somewhat different. I do share Joan DeJean's general suspicion that what is present in

⁶⁶⁵ Nobleza obliga: en el post-scriptum a su artículo Suleiman aclara que ya no adhiere a aquella frase. La Suleiman de 1989 corrige así a la Suleiman de 1977 afirmando que la participación placentera en la obra puede hacerse sin necesidad de “denunciarla” o de comulgar con todos sus aspectos. Si elegimos citar su posición primera, a pesar de su autocritica, no es para amonestarla personalmente (¿hace falta aclarar nuestra admiración por su texto aventurado?) sino para señalar una posición convencional –o mejor: arquetípica– de lector(a) que ella habría encarnado, aunque sea momentáneamente, y que aún perdura, transfigurada en la cultura de la cancelación. SR, Suleiman, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde op. cit.*, p71.

these texts, beyond a making visible of the nature of the bricks that constructed the monolithic towers of the Old Regime (a deconstruction), is a only dimly perceived personal complicity with the male power invested these structures (less than a total subversion)⁶⁶⁶

La certeza, sentida como revelación, de ser interpelada negativamente por el texto, provoca un quiebre en la posición enunciativa del “yo idealista”⁶⁶⁷ de la académica. De pronto el correcto libro con tono celebratorio comienza a enturbiarse saludablemente. Sin embargo, como si no confiara en su intuición materialista, Ramsey se dedica durante casi setenta páginas en probar la posible “inocencia” de Robbe-Grillet: lo aborda desde distintos marcos teóricos, prueba la consistencia de diversas hipótesis, testea hasta qué punto se puede afirmar el progresismo o conservadurismo del proyecto estético de este e intenta rescatarlo (lo que es, en algún punto, rescatarse a ella misma, a su hipótesis de trabajo, al objeto a la que dedicó buena parte de su vida, a su figura como intelectual) de las acusaciones de las que ella se va progresivamente convenciendo. El hecho de que todas sus conclusiones sean ambiguas o inciertas no hace sino poner en tensión su propio lugar como lectora, como si oscilara todo el tiempo entre la experiencia sensible que la hace identificar con las víctimas y una intelectual que la distancia reflexivamente del contenido a los fines de analizar los procedimientos que le hicieron interesarse por Robbe-Grillet en primer lugar. En este sentido, en la deriva final del libro pareciera ganar este segundo punto de vista: la académica se

⁶⁶⁶ “Como lectora inquieta que busca puntos de referencia, dudo entre cierto resentimiento por las dolorosas dislocaciones involucradas y la seducción. Tal vez deba dejar de refugiarme detrás de una tercera persona crítica aparentemente objetiva y tener en cuenta mi situación como académica mujer, leyendo en los años noventa, y el carácter de mis interacciones personales con este material. Respetuosa por formación y tradición de lo que son evidentemente textos inteligentes e innovadores y buscando leer con empatía la fibra de una escritura estéticamente poderosa y sus propósitos subversivos, también me sacuden constantemente las temáticas provocativamente ‘masculinas’ y violentas. Sin embargo, la primera conmoción y el rechazo funcionaron para alcanzar cierto grado de reconocimiento de la intertextualidad y la familiaridad con el material y una conciencia de su funcionamiento, el brillante bricolaje y quizás también la temática tabú comienzan a ejercer una fascinación intelectual. ¿Qué reconozco aquí sino fantasías sado-eróticas masculinas reprimidas, al menos de su otra cara, imaginaciones masoquistas femeninas? Mi respuesta secundaria, política, es algo diferente. Comparto la sospecha general de Joan DeJean de que lo que está presente en estos textos, más allá de hacer visible la naturaleza de los elementos que construyen las torres monolíticas del Antiguo Régimen (una deconstrucción), es una complicidad personal apenas percibida con el poder masculino que invistió estas estructuras (y no una subversión total)”. R, Ramsey, *Robbe-Grillet and modernity. Science, sexuality, & subversion*, op. cit., p119.

⁶⁶⁷ S, Schwarbozck, *Materialismo oscuro*, op. cit., p292.

impone a la mujer. La universidad abstracta del sujeto le gana al lector común hecho de humores contingentes. No obstante, así planteado, entre Suleiman y Ramsey se abre un abanico hermenéutico: una niega el texto, para preservarse a sí misma y la otra se niega a sí, para preservar el texto; la identidad del texto y del sujeto se conservan: no se tocan, no se mezclan, no se contaminan.

El espectador/lector masculino, o al menos alguna clase de ellos, por el contrario, participa – digámoslo ya: *disfruta*– de un tipo de representación que le es sensiblemente satisfactoria y sin embargo en tanto está advertido críticamente de las consecuencias de estas se ve desgarrado en su interior de un modo extraño, pero también de un modo casi cínico: *sabe que está mal y aun así...* Late en la estructura adversativa la hiper-moralidad de lo literario postulada por Bataille: mediante la transgresión de los códigos morales el lector se rebela, aunque sea por un rato, de las servidumbres que pesan diariamente sobre él, revelándose un contenido de su persona que entra en directa contradicción con los imperativos de las responsabilidades que lo sujetan. El hecho de que el lector sea –en este caso particular– él mismo un individuo integrado en el sistema científico, por lo que no puede ignorar los efectos de aquello que no podría sostener, sin múltiples y vergonzosas mediaciones, públicamente, no hace sino enrarecer su experiencia, volviéndola –intuye– más intensa que la de aquellos a los cuales estos factores les resultasen indiferentes. No es la misma por lo tanto la experiencia de un lector de Robbe-Grillet si ha frecuentado o no el feminismo (o el marxismo): solo puede pervertirse aquello por lo cual se ha pasado, por lo que se cree y por lo que se lucha. Es decir, mientras que para el otrora lector las imágenes sádicas podían llegar incluso a reforzar solipsistamente su identidad, al actual lo ponen gozosamente contra sí. En algún punto “[e]l trabajo de la literatura –afirma Garayalde a partir de Holland– viene a ser un trabajo catártico que permite eludir las censuras y da lugar a una satisfacción en donde nos reconocemos en lo leído”⁶⁶⁸, ¿pero qué pasa cuando lo significativo de una obra es no proponer abiertamente cambios sino, por una astucia de la razón estética, camuflar lo malvado bajo el signo de la distancia formal o, quizás, elevar el juego a status utópico? Excepto que la enseñanza de Robbe-Grillet sea precisamente esa: el hecho de que la praxis

⁶⁶⁸ N, Garayalde, *Las conveniencias de la no-lectura*, Córdoba, Comunicarte, 2014, pp56-57.

política se materialice en sus textos bajo diversas formas del complot es un indicio sugestivo⁶⁶⁹. Ahora bien, sus ficciones internalizan radicalmente aquel predicamento: el conflicto cultural entre la opresión y la libertad se desciende al nivel mismo de la forma, haciendo partícipe al lector, y ya no solo a los personajes, en la interrogación de su propia subjetividad. Sin embargo, por eso mismo, como bien lo afirma Wagner, quienes se vean seducidos por ese imaginario serán beneficiados con una experiencia más compleja, ya que “l’oscillation permanente entre les postures antagonistes de l’adhésion imaginaire et de la distanciation réflexive (..) concerne à la fois les aptitudes affectives et cognitives du sujet”⁶⁷⁰. Es decir, si las imágenes se dieran inmediatamente adolecerían del encanto que se produce en su encriptamiento, en su ambigüedad, en su darse y no darse a la gratificación. No obstante, el encanto de la imagen produce en el lector una serie de estados que lejos de afirmar la consistencia de la propia subjetividad –como podría pensarlo una lectura poco atenta o predispuesta a dejarse permear por los detalles materiales de los textos– no hace sino vivir en un constante estado de ruina, en la que una consciencia risueña se devanea “entre la répulsion et l’attirance, entre la vigilance et la noyade, entre l’esprit libre et l’oubli, entre le désir et l’horreur”⁶⁷¹. Pero, como bien aclara Robbe-Grillet,

Il n’est pas question de résoudre cette contradiction, c’est elle qui me passionne dans cette affaire. Quand je lis un auteur que j’aime, c’est-à-dire auquel je m’identifie comme si j’avais moi-même écrit le livre que je suis en train de lire, il y a pour moi de très forts effets d’autobiographie. Ce sont des moments privilégiés, où il se passe quelque chose justement dans le travail du texte⁶⁷²

⁶⁶⁹ Desplegar esta hipótesis nos obligaría a un rodeo del que quizás no volveríamos más. Señalamos solamente que hemos planteado algunas de estas dudas en otra parte. B, Grossi, “Revolución, complot, terrorismo: formas de la política en Robbe-Grillet” en AM, Gentile; C, Moronell; MJ, Zaparart; ML, Sara; MP, Salerno, María Paula (comp), *Jornadas de Literatura Francesa y Francófona. Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales*, La Plata, Libros de la FaHCE, 2019. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.768/pm.768.pdf>

⁶⁷⁰ “La oscilación permanente entre las posturas antagónicas de adhesión imaginaria y distanciamiento reflexivo (...) conciernen tanto a las aptitudes afectivas como cognitivas del sujeto”. F, Wagner, “Le pervers et ses lecteurs. Sur le « sado-érotisme » robbe-grillétien”, *op. cit.*, p282

⁶⁷¹ “Entre la repulsión y la atracción, entre la vigilancia y el ahogo, entre el espíritu libre y el olvido, entre el deseo y el horror”. A, Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, *op. cit.*, pp 17-18.

⁶⁷² “No se trata de resolver esta contradicción, sino que es ella lo que me fascina en este asunto. Cuando leo a un autor que me gusta, es decir, con el que me identifico como si yo mismo hubiera escrito el libro que estoy

La literatura es «comunicación», no la comunicación pobre de la semiótica, intercambio de información prosaica y útil entre consciencias, sino un pasaje fuerte en el que el sujeto y el objeto se disuelven, pierden su existencia distinta, formando una unidad inestable en la que algo íntimo parece revelarse en el proceso⁶⁷³. Es decir, cuando Bataille afirma que en ese instante fugaz se revela algo verdadero, una verdad diferente de aquellas que están unidas en la percepción distanciada y duradera de los objetos, lo que hace es señalar que hay algo en la experiencia que no se deja reducir a las cualidades formales del objeto tal como podría describirlas el científico desde el exterior. En algún punto, la verdad de lo estético busca dar con aquello no subsumible en el concepto abstracto: “C'est l'individu extrême –dice Sollers–, l'élément indivisible, qui affirme être la seule réalité vraie, la pointe ultime du réel”⁶⁷⁴. El “efecto autobiográfico” apuntado por Robbe-Grillet pareciera apuntar en una dirección similar: es la identificación o complicidad extraña –que va más allá de temperamentos, lenguas, tradiciones, geografías y épocas– entre dos desconocidos tal como acontece repentinamente en la lectura. Pero también, siguiendo las teorías de Bayard –que aquel cita en varias entrevistas– lo autobiográfico no es más que “la reconstitution frauduleuse d'un moi qui emprunte au vécu les morceaux adéquats et qui, de plus en plus, à mesure que le texte avance, se conduit avec désinvolture à l'égard du référent biographique”⁶⁷⁵. Sin embargo, allí donde en Bayard el “libro interior” prepara la recepción de los textos a nuestras espaldas, buscando en cada uno de los libros concretos una verdad oculta que ya estaba presente previamente en el propio sujeto⁶⁷⁶, en Robbe-Grillet (pero también en Adorno y

leyendo, se producen efectos autobiográficos muy fuertes para mí. Son momentos privilegiados, en los que algo sucede precisamente en el trabajo del texto”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p278.

⁶⁷³ G, Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p121; La literatura y el mal, op. cit., pp190-191.

⁶⁷⁴ “Es el individuo extremo, el elemento indivisible, que pretende ser la única realidad verdadera, el punto último de la realidad”. P, Sollers, *Théorie des exceptions*, París, Gallimard, 1986, p7. Robbe-Grillet piensa algo similar cuando señala que allí donde la ideología realista –aquella que nace en el siglo XIX, pero que permanece hasta hoy– nos presentaba un mundo cerrado y acabado, una intriga lineal que se desarrolla según leyes racionales y unos personajes reducidos a meros tipos (el viejo-avaricia, el joven-ambición, la madre abnegación, etc), es decir, un mundo hecho de universales generales y abstractos; la ficción moderna por el contrario va en busca de lo singular y concreto, una experiencia de la realidad tal como una la ve, la entiende, la toca y la siente, un real hecho de detalles fragmentarios, huidizos, inútiles y accidentales. A, Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, op. cit., pp210-211.

⁶⁷⁵ “La reconstitución fraudulenta de un yo que toma prestadas las piezas apropiadas de la experiencia y que, cada vez más, a medida que el texto avanza, se comporta de forma casual con respecto al referente biográfico”. A, Robbe-Grillet, *Entretiens complices*, op. cit., p158.

⁶⁷⁶ P, Bayard, *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Barcelona, Anagrama, 2008 [2007], p90.

Bataille) la existencia del no-yo –esto es: la materialidad del texto– es precisamente lo que evita que caigamos en la repetición, la conservación y la identidad⁶⁷⁷. La experiencia es siempre experiencia de lo no-idéntico. La experiencia maldita, que la obra de Robbe-Grillet encarna, no es por lo tanto universalizable, sino una teoría de lo singular, una teoría de lo que no existe sino como un momento de excepción de la vida racionalizada, o mejor: que complota asocial y felizmente contra ella desde dentro.

⁶⁷⁷ Para decirlo con Menke: es solo el carácter heterogéneo del objeto el que pone las fuerzas contra las facultades, el que puede desfondar la lógica del disciplinamiento que pesa sobre el sujeto. C, Menke, *La fuerza del arte*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017 [2013].

Conclusión

Robbe-Grillet, con y contra Bataille

En *Préface à un vie d'écrivain* Robbe-Grillet recuerda a Bataille, pero no lo recuerda como un novelista pornográfico o como un teórico heterodoxo, lo recuerda por el apoyo entusiasta que este le brindó durante las polémicas de *Le Voyeur* y sobre todo lo recuerda como un conferencista decadente y espectral. Robbe-Grillet asiste a las conferencias que Bataille realizó en el Collège de philosophie en sus últimos años de vida, conferencias en las que se hablaban de temas oscuros como la muerte o el sacrificio y que Bataille volvía aún más oscuros, sobre todo porque tales charlas terminaban siendo improvisaciones en las que este discurría más sobre la imposibilidad de decir que de efectivamente afirmar algo positivo en torno al tema en cuestión (« à chaque fois que j'ai parlé de la mort, je n'ai pas eu l'impression de faire avancer le sujet, mais plutôt de le faire reculer (...) C'était peut-être reculer pour mieux sauter! », así recordaba Robbe-Grillet el fraseo de la oralidad batailleana⁶⁷⁸). Dificultad expositiva que Bataille teatralizaba y que lo obligaba a largos silencios que ponían la piel de gallina del auditorio; silencios que eran luego interrumpidos por exabruptos enérgicos que enardecían a los jóvenes que lo escuchaban. Es decir, en el momento en el que Robbe-Grillet asiste a aquellas charlas Bataille no es un filósofo consagrado, no tiene obras completas en Gallimard, no escribió algunos de sus ensayos más famosos y ni siquiera Foucault, Barthes o Sontag publicaron los textos que lo harán luego conocido en los círculos intelectuales, sino que en ese momento es un surrealista excomulgado, el autor de varias novelas pornográficas con seudónimo, el ensayista que Sartre despachó por “místico” y un señor mayor que se gana la vida como bibliotecario. Aun así, un estatus legendario ya rodea su figura y Robbe-Grillet asiste a sus conferencias como quien no quiere perderse los últimos partidos de una gloria del fútbol con sobrepeso. Por eso mismo Robbe-Grillet siente, cuando lo recuerda, una fascinación extraña ante él: la “performance” del conferencista la parece algo grotesca, pero simultáneamente no puede dejar de apreciar el costado apasionante y aventurero de su discurso. Sin embargo, Robbe-Grillet, al recordarlo en 2003, confiesa que algo más, algo

⁶⁷⁸ “Cada vez que hablaba de la muerte, no tenía la sensación de avanzar en el tema, sino de hacerlo retroceder (...) ¡Quizás retrocedía para saltar mejor!” A, Robbe-Grillet, *Préface à un vie d'écrivain*, op. cit., p190.

definitivo, impedía que conectara plenamente con ese escritor del que se sentía a pesar de todo muy cercano:

En revanche, quelque chose m'en écartait un peu, faisait en tout cas que je n'étais pas dans le même monde que lui : c'était Dieu (...) Que Bataille parle d'érotisme, d'économie politique, ou qu'il parle de littérature, il y avait toujours une espèce de dieu caché dans sa pensée, qui faisait quand même de lui une sorte de mystique, alors que de mon côté j'étais aussi loin que possible de tout cela. Il avait été élevé dans un milieu très chrétien, probablement catholique, et moi non (...) Un crime sexuel dans une cathédrale, c'était important pour Bataille, et cet éclairage d'un dieu caché dans tout son oeuvre ne me rapprochait évidemment pas de lui⁶⁷⁹

Si bien en los relatos de Robbe-Grillet el erotismo oscuro y grave de Bataille se destragediza, perdiendo el aura alucinada característica de este, en aquel continúa teniendo un cierto carácter esotérico: lo erótico se da siempre bajo la lógica del disfraz, el simulacro o el juego. Es decir, no es la nueva sexualidad parlanchina de nuestros días, aquella que inaugura Foucault con sus *L'Histoire de la sexualité*, sino que por el contrario cuando esta aparece –y su aparecer está lejos de ser explícito u ofrecerse al consumo inmediato del lector– se da con un carácter extático que hace de ella algo contrario a la lógica de la moral convencional, al punto de que pueda atribuírsele, por la negativa, todavía un cierto carácter prohibido. El erotismo en los textos de Robbe-Grillet es por lo tanto ajeno a la dimensión de lo sagrado, pero retiene todavía un elemento asocial, cuando no criminal: pone al animal contra el humano, los impulsos destructivos contra la autoconservación, la felicidad del instante contra la larga duración de la comunidad. Si bien Robbe-Grillet puede afirmar sin problema a dúo con Bataille que "[c]e qui est excitant, c'est ce qui est interdit"⁶⁸⁰, sin embargo, allí donde en este las prohibiciones fundamentales todavía determinan las formas de la subjetividad, en

⁶⁷⁹ "Por otra parte, algo me alejaba un poco de él, hacía que al menos no estuviera en el mismo mundo que él: era Dios (...) Tanto si Bataille hablaba de erotismo, de economía política o de literatura, siempre había una especie de dios escondido en su pensamiento, que lo convertía en una especie de místico, mientras que yo estaba lo más lejos posible de todo eso. Él se había criado en un ambiente muy cristiano, probablemente católico, y yo no (...) Un crimen sexual en una catedral era importante para Bataille, y esta iluminación de un dios oculto en toda su obra obviamente no me acercó a él". A, Robbe-Grillet, *Préface à un vie d'écrivain*, pp191-192

⁶⁸⁰ "Lo emocionante es lo que está prohibido". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p99

aquel son los códigos profanos de la ciudad los que deben ser soberanamente transgredidos. Porque si bien el sexo en Robbe-Grillet todavía mantiene algo de aquella agresividad arcaica de Bataille (es lo que sugieren las múltiples referencias a la mitología o la antropología en sus ficciones), en cierto sentido no hay nada más espiritual que su imaginario, al punto que podríamos decir que el carácter decididamente cultural, intelectual y artificioso con el que las imágenes se presentan son propias de una época que ha dejado el cristianismo atrás (“c’est erotisme n’était plus celui de la culpabilité, de la transgression sacrilège et du remords”⁶⁸¹). En este sentido, suele decirse que nuestra democracia ya está liberada de los antiguos tabúes y que nunca existió tanta libertad para el despliegue de los fantasmas sexuales como hoy día, sin embargo Robbe-Grillet afirma que, a pesar de todo, “les journaux, même les plus décidés – du moins dans leur programme – à respecter la folie du désir, ne manquent jamais de se retrancher derrière le rire gras du baiseur, ou derrière un pincement de lèvres à la suffisance égrillarde, sitôt qu’apparaît la moindre obsession qui excède ou subvertit la loi du groupe”⁶⁸². No importa finalmente, nos dice Robbe-Grillet, quién precede o produce a quién, si la ley al crimen o el crimen a la ley; lo que interesa, después de todo, es la relación que tenemos con las instituciones que definen históricamente lo moralmente correcto de lo que no, precisamente porque la intensidad de la experiencia parece ir en sentido contrario a la ley. Por eso su obra puede leerse como una larga reflexión sobre nuestra relación con aquellas imágenes asociales, al punto que podríamos ver en ella una transformación progresiva que da cuenta de una toma de consciencia de este contenido fantasmático que nos constituye: desde su irrupción fragmentada y turbulenta en *Le Voyeur*, su existencia disimulada en *Mariénbad*, su escenificación en “Le chambre secrete” o *La Maison*, su relaboración catártica en *Projet* o *Souvenirs*, hasta su ascensión deliberada en las *romanesques*. Sin embargo, la tendencia progresiva hacia lo explícito es acompañada con una tendencia progresiva hacia la abstracción: si bien Robbe-Grillet se regodea en la belleza sensible de los cuerpos, equiparando indistintamente placer estético y erótico, a la vez un proceso de afanisis, esto es, un desvanecimiento abrupto del deseo (realizado a su vez a través de técnicas modernas,

⁶⁸¹ “Este erotismo ya no era el de la culpa, el de la transgresión sacrílega y el del remordimiento”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p118.

⁶⁸² “Los periódicos, incluso los más empeñados -al menos en su programa- en respetar la locura del deseo, no dejan de esconderse tras la risa gorda del calentón, o tras un fruncimiento de labios con aire de suficiencia, en cuanto aparece la más mínima obsesión que excede o subvierte la ley del grupo”. A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., p231.

como si fuera algo así como un brechtismo sexual) se apodera de nosotros, como si este se trocara de pronto en un objeto fríamente intelectual. He allí la malicia de Robbe-Grillet: un contenido asocial se comunica silenciosamente en nosotros como resultado de aquellas trampas y fortificaciones que parecen hacer de su material algo intercambiable, menor. La obra nos hace así cómplices, envolviéndonos en una pedagogía subversiva, en tanto somos llevados lentamente a experimentar aquello que la sociedad reprime, no sin razón.

Algo de ello dice el propio Bataille en “Sade y el hombre común” cuando plantea que el único modo de no edulcorar el pensamiento de Sade (hacer apología abstracta o lúdica del criminal heroico y olvidarnos de su crimen abyecto) es pensarlo desde un punto de vista exactamente contrario al suyo, es decir, viendo en él al posible asesino de nuestra hija⁶⁸³. Es precisamente la distancia con la moral convencional –aquella que todos adoptamos cuando nos pensamos como padres o ciudadanos– lo que nos sacude de sus imágenes, revelándonos, aunque sea a través del miedo, una intensidad a la que ya no tenemos acceso. Por eso no hace falta comulgar con la ética sadiana o robbegrilleteana para percatarse que no obstante algo de la parte soberana de la humanidad –generalmente desconocida para ella misma– se comunica allí. La experiencia, entendida como el exceso de los límites siempre contingentes de la racionalidad, es lo que une, para ambos, lo erótico con lo estético; y es en este sentido preciso que la obra de arte puede tener algo que ver con el Mal: nada pesa sobre ella y es a partir de dicha condición de soberanía que puede decirlo todo, revelarnos de pronto aquello monstruoso que vive en nosotros, creando un mundo donde aquellos impulsos reprimidos puedan de pronto ser posibles. Así lo piensa en algún punto Robbe-Grillet cuando elabora la teoría desmesurada del “último escritor” como monstruo, como héroe negativo, como hombre del futuro capaz de asumir en sí todo aquel haz de contradicciones:

Nous devons donc accepter cette évidence le projet socialiste, dans toutes ses formes actuelles en tout cas, est aussi incompatible avec les motivations profondes de l'artiste véritable que n'importe quelle autre idéologie communautaire, généreuse ou répressive, d'inspiration syndicale, patriarcale, nationaliste, religieuse ou fascisante. L'artiste en

⁶⁸³ G, Bataille, *El erotismo*, op. cit., p190.

effet, au sein même du travail créateur qui le constitue comme tel, prend sans cesse conscience de son moi propre (singulier, monstrueux, solitaire) comme constituant l'unique origine possible du sens, c'est-à-dire non seulement comme une incomparable source créatrice de sens, mais à la limite comme unique source pensante. Quelle que soit donc sa bonne volonté, sincère ou de convenance, envers un idéal politique dont il juge légitime d'adopter les mots d'ordre (le plus souvent par concession plus ou moins avouée, plus ou moins souriante, plus ou moins lasse, aux goûts du siècle), il continuera toujours cependant à se ressentir comme étant lui-même l'esprit du monde, et par conséquent le véritable esprit des siècles. Seul dieu de cet univers qu'il a créé de ses seules mains, il ne saurait accepter de n'être plus qu'une parcelle anonyme d'un dieu collectif, dont il exercerait provisoirement certains pouvoirs, par délégation. Même si, dans une sorte de conformisme moral prolongeant le vieux mythe humaniste qui reconnaît une utilité sociale aux artistes, et en particulier aux écrivains, il crédite à bon compte sa propre oeuvre d'une fonction salvatrice (ouvrir une voie nouvelle pour quelque homme futur), la conviction intuitive de son génie lui révèle avec éclat qu'il est en fait le dernier homme. Son oeuvre est la dernière oeuvre, celle qui met un point final à l'histoire des oeuvres, c'est-à-dire à l'histoire du monde. Et c'est ainsi que je suis moi-même, ici, en train d'écrire le dernier livre⁶⁸⁴

La imagen que la obra de arte (para evitar cierta inclinación personalista o psicologizante contenida en la imagen del “artista”) proyecta hacia el exterior no puede ser asumida por el mundo de los valores en curso, ya que el carácter singular, monstruoso, solitario de esta no

⁶⁸⁴ “Debemos entonces aceptar esta evidencia: el proyecto socialista, en todo caso en todas sus formas actuales, es tan incompatible con las motivaciones profundas del verdadero artista como cualquier otra ideología comunitaria, generosa o represiva, de inspiración sindical, patriarcal, nacionalista, religiosa o fascista. El artista, en el seno mismo del trabajo creador que lo constituye como tal, toma conciencia sin cesar de su propio yo (singular, monstruoso, solitario) como único origen posible de sentido, es decir, no solo como una incomparable fuente creadora del sentido, sino como única fuente pensante. Sea cual fuere entonces su buena voluntad, sincera o por conveniencia, hacia un ideal político legítimo adoptar las consignas (a menudo por concesión más o menos confesada, más o menos sonriente, más o menos cansada, a los gustos del siglo), continuará sintiendo como si fuera él mismo el espíritu del mundo, y por consecuencia, el verdadero espíritu de los siglos. Único dios de ese universo creado solo con sus propias manos, no podría aceptar no ser más que una parcela anónima de un dios colectivo, del cual ejercería en forma provisoria algunos poderes, por delegación. Aun cuando, en una especie de conformismo moral que prolongue el viejo mito humanista que reconoce una utilidad social a los artistas, y en particular a los escritores, invista su propia obra con una función salvadora (abrir una nueva vía para algún hombre del futuro), la convicción intuitiva de su genio le revela que es, en efecto, el último hombre. Su obra es la última obra, aquella que pone un punto final a la historia de las obras, es decir, a la historia del mundo. Y es por eso que aquí estoy escribiendo el último libro”. “A, Robbe-Grillet, *Angélica o el Encantamiento*, op. cit., pp35-36; *Angélique ou L'Enchantement*, op. cit. pp35-36.

hace sino poner en suspenso todas aquellas morales que buscan ponerle límites a su práctica. En algún punto desde *Pour un nouveau roman* hasta *Angélique* Robbe-Grillet no deja de mirar con desconfianza todos aquellos intentos por unir forzosamente estética y política, ya que si bien el artista no puede abstraerse o ignorar los debates políticos de su época, el despliegue de su ejercicio –si es este es realizado consecuentemente– parece conducirlo en sentido contrario a los ideales comunitarios que por otro lado apoya, como si de pronto la obra revelara una verdad intratable e irrecuperable que solo puede excluirlo. Es por ello que en una de las entrevistas de madurez Robbe-Grillet se interroga sobre la ideología de los escritores, sobre qué significa hoy ser un escritor de derecha o de izquierda, sobre la pertinencia de aquellas categorías políticas cuando precisamente lo que un escritor estéticamente revolucionario rechaza es la noción misma de “mensaje” o “contenido”. En ese punto recuerda con ironía que Sartre afirmaba que era imposible concebir que un gran novelista fuera antisemita, pero solamente un par de meses después cuando le preguntaron quién era el mejor escritor francés de posguerra respondió sin duda alguna que era Céline⁶⁸⁵. Robbe-Grillet no lo explicita o no lo elabora demasiado, pero al hacer comparecer las citas antagónicas de Sartre pareciera decir que algo esencial sobre lo estético se condensa allí. No en cada cita en aislado o en el modo en el que una niega a la otra, sino precisamente en la conjunción de heterogéneos que en el filosófico existencial se da como una inconsciente contradicción entre los términos. Es que si en la primera cita Sartre parece poner el valor en una metafísica previa que hace de la justicia extra-estética la medida para juzgar lo estético, en la segunda pareciera retener el valor como algo independiente de una verdad previa, como si esta fuera solamente de la cosa, por lo que podría existir una verdad que fuera contra las propias certezas del sujeto, que negara cada uno de los principios que nos definen como sujetos, que fuera –en el límite– ciertamente inhumana. Es en este sentido que Jankélévitch plantea que

El problema de las relaciones entre la moral y el arte es un síntoma de modernidad. El hecho de que existan relaciones entre estos valores implica que no coinciden. Los modernos han erigido tabla de valores, han querido clasificarlos; si se clasifican el valor

⁶⁸⁵ A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit., pp110-111

del bien y lo bello, es porque son distintos. Pensamos que lo bello puede existir sin el bien, y el bien sin lo verdadero. (...) ¿hay que elegir entre los dos? esta pregunta lleva a una alternativa, a una escisión entre el arte y la moral. Se puede hablar de arte sin moral y moral sin arte (...) [Sin embargo] Para los griegos no existe un alma fea en un cuerpo bello; para ellos la virtud se presenta siempre bajo una forma ventajosa (...) En resumen, es imposible ser bueno sin parecer bueno; para los griegos, la apariencia coincide, pues, con la esencia⁶⁸⁶

Hay un momento de verdad propiamente moderno –que coincide con la autonomización de lo estético como disciplina, con el intento de resguardar algo que no sea subsumido al interés cada vez más omnipresente del Capital y la ciencia– en el desgarramiento interior que se experimenta a causa de la no-identidad entre belleza y moral, en el estado de incertidumbre que acontece cuando se suspenden los juicios, en tanto se despiertan y movilizan virtualidades insospechadas en nosotros. En este sentido, el retorno problemático de la moral al interior de la experiencia estética es una preocupación constante en Robbe-Grillet. Es de hecho aquello que le molesta en su lectura de *L'Étranger*: a pesar de que el texto de Camus nos presenta un personaje que se mantiene relativamente al margen de las significaciones morales, cognitivas o políticas en torno al mundo exterior, sobre el final todas las contradicciones parecen explicarse y así la emoción desconocida a la que nos habíamos abandonado (en la que de pronto el mundo sensible se nos aparecía bajo una forma completamente nueva) es justificada: se nos da una interpretación que codifica y normaliza todos los comportamientos del personaje. Camus se vuelve de pronto un traidor, en el sentido que –nos aclara a propósito Robbe-Grillet– Breton afirmaba que Coleridge era un traidor: "Breton montre que Coleridge a vu la réalité du monde un seul instant et puis qu'il a fermé les yeux, car devant cet abîme il a préféré retourner vers le confort intellectuel"⁶⁸⁷. En algún punto la obra de Robbe-Grillet parece tensionada –siguiendo el símil bretoniano– todo el tiempo por dos fuerzas antagónicas: por un lado, el arte no es más que

⁶⁸⁶ V, Jankélévitch, *Curso de filosofía moral*, Madrid, Sexto Piso, 2010 [2006], pp17-18.

⁶⁸⁷ "Breton muestra que Coleridge vio la realidad del mundo por un instante y luego cerró los ojos, porque frente a este abismo prefirió volver a la comodidad intelectual". A, Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit. p247.

"[u]n geste solitaire qui est à chaque seconde, à chaque mot, en train d'inventer l'autre, le lecteur, le partenaire, le monde extérieur, mais qui ne crée en fin de compte rien : c'est un geste gratuit, sans antécédent causal, sans résultat, sans finalité sinon remise en cause au fur et à mesure. Le monde n'existe par lui que dans l'instant, et aussitôt retourne au vide"⁶⁸⁸ ;

pero por otro, aquel instante es reabsorbido por un mundo que no deja de hacer señas en sus relatos, un mundo que aquel busca conocer, desmitificar, transformar. Sin embargo, quizás, esta función crítica –en la que deja leerse, como siempre ocurre en el propio Bataille, la preocupación y necesidad por los proyectos, por el interés por acumular recursos en pos de hacer de este mundo algo menos feo e injusto– no sea más que la excusa irónica y maliciosa que aquel encuentra para sumergirse con mayor dedicación en ese goce solitario, desconocido, transfigurador.

⁶⁸⁸ “Un gesto solitario que está a cada segundo, a cada palabra, inventando al otro, al lector, al interlocutor, al mundo exterior, pero que en última instancia no crea nada: es un gesto gratuito, sin antecedente causal, sin resultado, sin finalidad salvo la de ser puesto en cuestión a medida que avanza. El mundo no existe más que en el instante e inmediatamente vuelve al vacío”. A. Robbe-Grillet, *Le voyageur*, op. cit. p102.

Bibliografía

Obras de Alain Robbe-Grillet

Relatos

Les gommages, Paris, Minuit, 2012 [1953].

Le Voyeur, París, Minuit, 2013 [1955].

La Jalousie, Paris, Minuit, 2012 [1957].

Dans le labyrinthe, Paris, Minuit, 1959.

Instantanés, Paris, Minuit, 1983 [1963].

L'Année dernière à Marienbad, Paris, Minuit, 1961.

L'Immortelle, Paris, Minuit, 1963.

Projet pour une révolution à New York, París, Minuit, 1985 [1970].

Sisters, Nueva York, William Morrow & Company, 1973 [1972] [c/ David Hamilton].

“La japonaise” en *Obliques*, N° 16-17, 1978.

“Scenário de Le magicien” en *Obliques*, N° 16-17, 1978.

Souvenirs du triangle d'or, París, Minuit, 2012 [1978].

Le miroir qui revient. Paris, Minuit, 1984.

Angélique ou L'enchantement, París, Minuit, 1988 [1987].

Les derniers jours de Corinthe, París, Minuit, 1994.

Películas

L'Année dernière à Marienbad, Largometraje, Francia, Cocinor, 1961 [c/Alain Resnais].

L'Immortelle, Largometraje, Francia-Turquía, Cocinor-Como, 1963.

Trans-Europ-Express, Largometraje, Francia-Bélgica, Como, 1966.

L'Homme qui ment, Largometraje, Francia-Checoslovaquia, Como films, 1966.

L'Eden et après, Largometraje, Francia-Checoslovaquia, Como films, 1970.

Glissements progressifs du plaisir, Largometraje, Francia, Cosefa, 1974.

Le jeu avec le feu, Largometraje, Francia, Arcadie-Madeleine, 1975.

Ensayos

Pour un nouveau roman, París, Gallimard, 1967 [1963].

“Order and disorder in Film and Fiction”, *Critical Inquiry*, Chicago, Vol 4, N° 1, 1977.

Le voyageur, Paris, Christian Bourgois, 2001.

Préface à une vie d'écrivain, Paris, Seuil, 2005.

Entrevistas

BELLATIN, Mario, “The true is a fascist concept”, *Molossus 1*, 2012.

BREE, Germaine, "What interest me is eroticism. An interview by Germaine Bree" en G, Stambolian, E, Marks (ed), *Homosexualities and French Literature*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1990.

FRAGOLA, Anthony; SMITH, Roch, *The erotic dream machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on his films*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.

PEÑA, Fernando, "Entrevista con Alain Robbe-Grillet", *Film*, Año 3, N°17, 1996.

Entretiens complices, París, Editions EHESS, 2018.

RIVETTE, Jacques; LABARTHE, André, "Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet", *Cahiers du cinéma*, Vol. XXI, N°123, 1961.

Relatos de otros autores

ALEMIAN, Ezequiel, *Una introducción*, Buenos Aires, Mansalva, 2014.

BALZAC, Honoré, *Louis Lambert*, Quebec, BeQ, 1990 [1832].

BELLATÍN, Mario, *Gallinas de madera*, Madrid, Sexto piso, 2013.

CAMUS, Albert, *L'Etranger*, París, Gallimard, 2012 [1942].

BIOY CASARES, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.

BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1992 [1963].

BORGES, Jorge Luis, "Prólogo" en Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Planeta, Buenos Aires, 2003 [1940].

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

BUTOR, Michel, *La modification*, Paris: Le Monde 10/18, 1963 [1957].

CAMUS, Albert, *El extranjero*, Buenos Aires, Planeta, 2008 [1942].

CREPAX, Guido, *Historie d'O*, París, Delcourt, 2010 [1975].

DE BERG, Jean, *La imagen*, Barcelona, Tusquets, 1983 [1956].

ELIZONDO, Salvador, *Farabeuf*, México DF, FCE, 2009 [1965].

GENET, Jean, *Nuestra señora de las flores*, México DF, Juan Pablos Editor, 1973 [1948].

GUYOTAT, Pierre, *Edén, edén, edén*, México DF, Los brazos de Lucas, 1982 [1970].

LEM, Stanislaw, *Solaris*, Buenos Aires, Edhasa, 2014 [1961]-

LEM, Stanislaw, *Vacío perfecto*. Impedimenta, Madrid, 2010 [1971].

JEURY, Michel, *El tiempo incierto*, Barcelona, Acervo, 1975 [1973].

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Barcelona, Anagrama, 2013 [1955].

RICARDOU, Jean, *L'Observatoire de Cannes*, Paris, Minuit, 2012 [1961].

SADÉ, D.A.F., *Las 120 jornadas de Sodoma*, Barcelona, Tusquets, 2006 [1785],

SAER, Juan José, *Cicatrices*, Buenos Aires: Planeta, 1969 [2001].

SARRAUTE, Nathalie, *El señor Martereau*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1961 [1953].

SIMON, Claude, *La hierba*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1961 [1958].

SOLLERS, Philippe, *Una verdadera novela*, Madrid, Página de espuma, 2007.

VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby y cia*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Películas de otros autores

- BELLON, Yannick, *L'amour violé*, Largometraje, Francia, Les Films de l'Equinoxe, 1978.
- BERGMAN, Ingmar, *Viskningar och rop* [Gritos y susurros], Largometraje, Suecia, Taxinge-Näsby, 1972.
- BERGMAN, Ingmar, *Höstsonaten* [Sonata otoñal], Largometraje, Suecia, Persona, 1978.
- BRESSANE, Júlio, *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, Largometraje, Brasil, Bressane Produções, 1971.
- BUÑUEL, Luis, *El ángel exterminador*, Largometraje, México, Gustavo Alatraste, 1962.
- DE HEUSCH, Luc, *Magritte ou La Leçon de choses*, Cortometraje, Bélgica, RTBF, 1960.
- DI PALMA, Brian, *Body Double*, Largometraje, Estados Unidos, Columbia Pictures, 1984.
- FAROCKI, Harun, *Ein Bild*, Cortometraje, Alemania, Harun Farocki Filmproduktion, SFB, 1983.
- HITCHCOCK, Alfred, *Rear Window*, Largometraje, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1954.
- NEMEC, Jan, *Démanty Noci*, Largometraje, Checoslovaquia, Československý Filmexport, 1964.
- POWELL, Michel, *Peeping Tom*, Largometraje, Inglaterra, Amalgamated Productions, 1960.
- RUIZ, Raul, *L'hypothèse du tableau volé*, Largometraje, Francia, Institut National de l'Audiovisuel, 1979.
- VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro, *La celosía*, Largometraje, España, Estudios Moro, 1972.
- WAKAMATSU, Koji, *Taiji ga mitsuryosuru toki* [El embrión caza en secreto], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1966.
- WAKAMATSU, Koji, *Zoku Nihon bôkô ankokushi: Bôgyakuma* [La historia oscura de un violador japonés], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1967.
- WAKAMATSU, Koji, *Okasareta hakui* [Ángeles violados], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1967.
- WAKAMATSU, Koji, *Nihon bôkô ankokushi: Ijôsha no chi* [Sangre anormal], Largometraje, Japón, Wakamatsu Production, 1967.

Textos críticos sobre Robbe-Grillet o Nouveau Roman

- ALLEMAND, Roger, *Le Nouveau Roman*, Paris, Elipses, 1996.
- ALLEMAND, Roger, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997.
- ALTER, Jean, "L'Humanisme d'alain Robbe-Grillet", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, Vol.12, N°4, 1965.
- ALTER, Jean, "Perspectives et modèles" en J, Ricardou y F, Van Rossum-Guyon (eds) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972.
- ANZIEU, Didier, *El cuerpo de la obra*, México DF, Siglo XXI, 1993 [1981].
- ARBEX, Marcia, *Alain Robbe-Grillet e pintura. Jogos especulares*, Belo Horizonte, Ufmg, 2013.
- ARMES, Roy, *The films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam, John Benjamins, 1981.
- ASSAYAS, Olivier, *Presencias*, Buenos Aires, Monte Hermoso, 2019 [2009].
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973 [1967].
- BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris: Gallimard, 1964.
- BLANCHOT, Maurice, "La claridad novelesca", *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969 [1959].
- BLOCH-MICHEL, Jean, *La "nueva novela"*, Madrid, Guadarrama, 1967 [1963].
- BOGUE, Ronald, "A Generative Phantasy: Robbe-Grillet's 'La chambre secrète'", *South Atlantic Review*, Vol. 46, N°4, 1981,

- BRITTON, Celia, "The Nouveau Roman and Tel Quel Marxism", *Paragraph*, Vol.12, N°1, 1989.
- BUCHER, Gérard, "L'au-delà du réel: A propos de 'La mauvaise direction' d'Alain Robbe-Grillet", *L'Esprit Créateur*, Vol. 31, N° 2, 1991.
- CALLE-GRUBER, Mireille, "Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur Bio-Graph", *Littérature*, Vol.92, 1993.
- CHATEAU, Dominic; JOST, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie : essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, UGE, 1979.
- CLAYTON, Jean, "Alain Robbe-Grillet: The Aesthetics of Sado-Masochism", *The Massachusetts Review*, Vol. 18, N°1, 1977.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991 [1977].
- DEMANGEOT, Fabien, *L'imaginaire érotique d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Edilivre, 2015,
- DHAENENS, Jacques, *La Maison de rendez-vous. Por une philologie sociologique*, Paris, Archives de Lettres Modernes, N°113, 1970.
- FLETCHER, John, *Alain Robbe-Grillet*, Nueva York, Methuen, 1983.
- FOUCAULT, Michel, "Distancia, aspecto, origen", *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996 [1994]
- FRELICK, Nancy, "Hydre-miroir : Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique", *The French Review*, Vol.70, N°1, 1996.
- GARDIES, André, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seghers, 1972.
- GENETTE, Gerard, "Vértigo fijo", *Figuras*, Córdoba, Nagelkop, 1970 [1966].
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989 [1962].
- GOLDMANN, Lucien, "Le deux avant-gardes", *Obliques*, N° 16-17, 1978.
- GOULET, Alain, *Le parcours moebien de l'écriture: Le Voyeur*. Paris, Lettres Modernes, 1982,
- GROSSI, Bruno, "Revolución, complot, terrorismo: formas de la política en Robbe-Grillet" en AM, Gentile; C, Moronell; MJ, Zaparart; ML, Sara; MP, Salerno, María Paula (comp), *Jornadas de Literatura Francesa y Francófona. Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales*, La Plata, Libros de la FaHCE, 2019.
- GUIDETTE-GEORIS, Allison, "De l'anti-humanisme à l'autobiographie ou la philo-sophie vivante d'Alain Robbe-Grillet", *The French Review*, Vol.67, N°2, 1993, pp254-262
- HENRIOT, Emile, "Le Prix des Critiques : Le Voyeur, d'Alain Robbe-Grillet", *Le Monde*, 1955.
- HENRIOT, Emile, "Le Nouveau Roman : La Jalousie, d'Alain Robbe-Grillet, Tropismes, de Nathalie Sarraute". *Le monde*, 1957.
- HIGGINS, Lydia, "Screen/Memory: Rape and Its Alibis in *Last Year at Marienbad*" en L, Higgins; B, Silver (ed) *Rape and Representation*, New York, Columbia Press, 1991.
- HILL, Leslie, "Robbe-Grillet: formalism and its discontents", *Paragraph*, Vol. 3, 1984.
- HOUELLEBECQ, Michel, "Cortes estratigráficos", *Intervenciones*, Barcelona: Anagrama, 2011 [2009].
- JAMESON, Fredric, "El modernismo y lo que reprime; o Robbe-Grillet como anticolonialista", Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014 [1976].
- JANVIER, Ludovic, "Alain Robbe-Grillet y el binomio fascinación-libertad", *Una palabra exigente*, Barcelona: Seix Barral, 1972 [1964]

- JEAN, Raymond, "Politique et 'Nouveau Roman'" en J, Ricardou y F, Van Rossum-Guyon (eds) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972.
- JEFFERSON KLINE, Thomas, "Double projection", *Artforum*, 2008.
- JEFFERSON KLINE, Thomas, *Unraveling French Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.
- JOST, François, "From the 'New Novel' to the 'New Novelist'" en L, Oppenheim, (ed.), *Three decades of the French new novel*, Chicago: Illionis Press, 1986.
- JOST, François, "Le picto-roman", *Revue d'esthétique*, N°4, 1976.
- JOST, François, "Les fantômes de Robbe-Grillet" en R, Allemand y C, Millat (ed.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXIe siècle*, Les presses de L'Université d'Ottawa-Les Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- JOST, François, "El rechazo a ser original", *El culto de lo banal*, Buenos Aires, Libreria, 2012 [2007].
- KING, Jeri-Ann, *Dehumanization in the works of Alain Robbe-Grillet* [Tesis de Doctorado], Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1972.
- KUUSKOSKI, Martti-Tapio, "Alain Robbe-Grillet's 'Le mannequin' as a Cognitive Machine" en T, Arppe; T, Kaitaro; K, Mikkonen (Ed.), *Writing in context: French literature, theory and the avant-gardes*, Helsinki, University of Helsinki, 2009.
- LANE, Jeremy, "The Stain, The Impotent Gaze, and the Theft of jouissance: Towards A Žižekian Reading of Robbe-Grillet's La Jalousie", *French studies*, Vol LVI, N°2, 2002.
- LANG, Karen, *Field notes on the visual arts*, Chicago, Intellect Books Ltd, 2019
- LEENHARDT, Jacques, *Lectura política de la novela*, México DF: Siglo XXI, 1975
- LETHCOE, James, "The Structure of Robbe-Grillet's Labyrinth", *The French Review*, Vol.38, N°4, 1965
- LIGER, Bernand, "Alain Robbe-Grillet : Rosse Bonbon", *L'Express*, 2007.
- MANAI, Neila, "Le voyeur dans les ouvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique" en R, Allemand y C, Millat (ed) *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXIe siècle*, Ottawa, Les presses de L'Université d'Ottawa-Les Presses Sorbonne Nouvelle, 2010,
- MANSUY, Michel, "L'imagination dans le Nouveau roman" en J, Ricardou y F, Van Rossum-Guyon (eds), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972.
- MARCHE, Stephen, "The man who ruined the novel", *Salon*, 2008.
- MAURIAC, François, *La aliteratura contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1972 [1969].
- MENEGHELLI, Donata, "Le texte et son ombre ou le lecteur supplicié dans Projet pour une révolution à New-York", *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, N° 6, 2011.
- MILLAT, Christian, "'Le Voyeur', ou l'érotisme de l'héautontimorouménos robbe-grillétien", *The French Review*, Vol. 80, N° 4, 2007,
- MORRISSETTE, Bruce, "Last Year at Istanbul", *Film Quarterly*, Vol.20, N°2, 1967
- MORRISSETTE, Bruce, "Un Héritage d'André Gide : La Duplication Intérieure", *Comparative Literature Studies*, Vol.8, N°2, 1971.
- MORRISSETTE, Bruce, *The novels of Robbe-Grillet*, Ithaca, Cornell, 1971.
- MORRISSETTE, Bruce, "Robbe-Grillet n° 1, 2... X" en J, Ricardou y F, Van Rossum-Guyon (ed.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2, Pratiques*, Paris, UGE, 1972.

MORRISSETTE, Bruce, *Intertextual assemblage in Robbe-Grillet from topology to the golden triangle*, Fredericton: York Press, 1979.

MURRY, Gordon, *Alain Robbe-Grillet : un technicien du roman* [Tesis doctoral], University of Canterbury, 1965.

OLLIER, Claude, *Ce soir à Marienbad*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020.

OPPENHEIM, Lois (ed.), *Three decades of the French new novel*. Chicago: Illionis Press, 1986.

PEREC, Georges, *L.G. Una aventura de los años sesenta*, Buenos Aires: Waldhuter, 2019 [1992].

RAMSAY, Raylene, *Robbe-Grillet and Modernity: Science, Sexuality, and Subversion*, Florida, University Press of Florida, 1992.

RAMSEY, Raylene, "Writing on the Ruins in *Les Derniers jours de Corinthe*: From Reassemblage to Reassessment in Robbe-Grillet", *The French Review*, Vol.70, N°2, 1996.

RICARDOU, Jean en Tel Quel, *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971 [1968].

RICARDOU, Jean *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

RICARDOU, Jean *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Seuil, 1971.

RICARDOU, Jean *Le nouveau roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble*, París, Seuil, 1990 [1973].

RICARDOU, Jean *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

RICARDOU, Jean; VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (ed.) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972.

RICARDOU, Jean; VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (ed.) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*, Paris, UGE, 1972.

RICARDOU, Jean (ed.) *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 1. Roman/Cinéma*, París, UGE, 1976.

RICARDOU, Jean (ed.) *Robbe-Grillet: analyse, théorie. 2. Cinéma/Roman*, París, UGE, 1976.

ROLAND, Lilian, *Women in Robbe-Grillet*, Nueva York, Peter Lang, 1993.

ROSENBAUM, Jonathan, "The Greatest Film Ever Made?", *Chicago Reader*, 2008.

RYBALKA, Michel, "Alain Robbe-Grillet: At Play With Criticism" en L. Oppenheim (ed), *Three Decades of the French New Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1986.

SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006 [1963].

SAER, Juan José, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

SÁNCHEZ MORENO, Iván, "Perdidos en Marienbad. Una interpretación psicológica del film *El año pasado en Marienbad*", *FILMHISTORIA*, Vol. 31, N°1, 2021.

SANTANA PÉREZ, Sandra, "Contra la profundidad: la recepción de Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet en la sensibilidad minimalista", *Escritura e Imagen*, N°15, 2019.

SCARPETTA, Guy, "Représentation de la perversion et perversion de la représentation" en *Critique*, n° 651-652, 2001.

SOELBERG, Nils, "Fiction et Narration Lecture narratologique d'Alain Robbe-Grillet: *Dans le Labyrinthe*", *Revue Romane*, N°2, 1987.

SOLLERS, Philippe, "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet", *Obliques*, N°16-17, 1978.

STOLTZFUS, Ben, "A Novel of objective subjectivity: *Le Voyeur* by Alain Robbe-Grillet", *PMLA*, Vol. 77, N° 4, 1962.

- STOLTZFUS, Ben, "Robbe-Grillet's Labyrinths: Structure and Meaning", *Contemporary Literature*, Vol.22, N° 3, 1981.
- STOLTZFUS, Ben, *Alain Robbe-Grillet: The body of the text*, Londres: Associated University Presses, 1985.
- STOLTZFUS, Ben, "The elusive heroine: an intertext essay" en A, Robbe-Grillet; R, Magritte, *La belle captive. a novel*, Berkeley, University of California Press, 1995 [1975].
- STOLTZFUS, Ben, "Lacan, Robbe-Grillet and autofiction", *The International Fiction Review*, Vol. 19, N°1, 1992.
- STOLTZFUS, Ben, "Fantasy, metafiction and desire" en V, Harger-Grinling, T, Chadwick (ed) *Robbe-Grillet and the fantastic*, Westport-London: Greenwood press, 1994, p15.
- SULEIMAN, Susan, *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1990.
- SZANTO, George, *Narrative consciousness*, Texas: University of Texas Press, 2012 [1972].
- VIDAL, Jean-Pierre, *Dans le Labyrinthe*, Paris, Editions Hachette, 1975.
- WAGNER, Frank, "Le pervers et ses lecteurs. Sur le « sado-érotisme » robbe-grillétien", *Revue D'études Culturelles*, Université de Bourgogne, N°1, 2005
- WEIGHTMAN, John, en J, Cruickshank, "Alain Robbe-Grillet", *El novelista como filosofo*. Buenos Aires, Paidós, 1968,
- WEIL-MALHERBE, Rosanne, "Le Voyeur de Robbe-Grillet: un cas d'épilepsie du type psychomoteur", *The French Review*, vol. 38, N° 4, 1964.
- WILLIAMS, Christopher, "Alain Robbe-Grillet's parody of modernist aesthetics through the kinetics of Violence", *Atenea*, Vol. 24, N°1, 2004.

Textos teóricos

- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2011 [1970]
- ADORNO, Theodor W, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003 [1974].
- ADORNO, Theodor W, "Transparencias cinematográficas", *Archivo de la filmoteca*, N°52, 2006 [1966].
- ADORNO, Theodor W, *Minima moralia*, Madrid, Akal, 2006 [1951].
- ADORNO, Theodor W, *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2005 [1966]
- ADORNO, Theodor W, *Composición para cine*, Madrid, Akal, 2007 [1976].
- ADORNO, Theodor W, *Estética 1958/59*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2013 [2009].
- ADORNO, Theodor W, *Sobre la teoría de la historia y la libertad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019 [2001].
- ADORNO, Theodor W; BENJAMIN, Walter, *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid, Trotta, 1998 [1994].
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007 [1947].
- AHMED, Sarah, *La promesa de felicidad*, Buenos Aires, Caja negra, 2018 [2010].
- AIRA, César, "El ensayo y su tema", *Evasión y otros ensayos*, Buenos Aires, Random House, 2017 [2001].
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta, 1996 [1989].
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; M, MARIE, Michel; VERNET, Marc, *Estética del cine*, Paidós, 1995 [1983]
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México DF: Fondo de cultura económica, [1957]
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999 [1957].

BARTHES, Roland, *Sobre Racine*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1993 [1963].

BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 [1966].

BARTHES, Roland, *El placer del texto y La lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1978].

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994 [1984].

BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018 [1975].

BATAILLE, Georges, *Lascaux o el nacimiento del arte*, Córdoba, Alción, 2003 [1955].

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Madrid: Tusquets, 2009 [1957].

BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, Barcelona, Nortésur, 2010 [1957].

BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de eros*, Barcelona, Tusquets, 1981 [1961].

BATAILLE, Georges, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004 [1998].

BATAILLE, Georges, *Una libertad soberana*, Buenos Aires, Paradiso, 2007 [2000].

BATAILLE, Georges, *La oscuridad no miente*, México DF, Taurus, 2001.

BAYARD, Pierre, *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Barcelona, Anagrama, 2008 [2007].

BAUDRY, Jean, "Cine: efectos ideológicos del aparato de base" en JL Comolli et al, *La cámara opaca*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2016 [1970].

BENJAMIN, Walter, "El autor como productor", *Ensayos V*, Madrid, Editora Nacional, 2002 [1934].

BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Obras completas, Libro 1 / Vol. 2*. Madrid: Abada, 2013 [1935].

BENJAMIN, Walter, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008 [1936].

BENJAMIN, Walter, "Sobre algunos temas en Baudelaire", *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Cuento del Plata, 2010 [1940].

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992 [1952].

BLANCHOT, Maurice, "Ars Nova", *La conversación infinita*. Madrid, Arena libros, 2008 [1969].

BLANCHOT, Maurice, "Los grandes reductores", *La amistad*, Madrid, Trotta, 2007 [1971].

BOHRER, Karl-Heinz, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Nueva York, Columbia University Press, 1994 [1981].

BOHRER, Karl-Heinz, *La crítica al romanticismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2017 [1989].

BONITZNER, Pascal, *El campo ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007 [1982].

BRISSETE, Pascal, "Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire", *CONTEXTES*, 2008.

BUCH, Esteban, *El caso Schonberg*, Buenos Aires, FCE, 2006.

BURCH, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995 [1987].

BURGER, Peter, "The thinking of the master. Georges Bataille between Hegel and surrealism", *The thinking of the master*. Illinois, Northwestern University Press, 2002 [1992].

CAILLOIS, Roger, "Vértigos", *Instintos y sociedad*, Barcelona, Seix Barral, 1969 [1964].

CHERRI, Leonel, *Imágenes finiseculares de la literatura latinoamericana: Mario Bellatin* [Tesis doctoral], Universidad de Buenos Aires, 2021.

COCCIA, Emanuele, *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea, 2011 [2010].

COMOLLI, Jean-Louis, “¿Qué palabra?”, *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial, 2010 [2009].

CUETO, Sergio, *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998

DANEY, Serge, “El travelling de Kapo”, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004 [1998].

DEJEAN, Joan, *Literary Fortifications*, California, Princeton Legacy Library, 2016 [1984].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, *Kafka. Por una literatura menor*, México DF, Era, 1990 [1975].

DELEUZE, Gilles, “Décima serie, del juego ideal”, *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 2013 [1969].

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971 [1962].

DE MAN, Paul, *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990 [1986].

DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 2012 [1967].

DERRIDA, Jacques, “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”, *BOLETIN*/18, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011 [1992].

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2016 [2003].

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*, Barcelona, Sans Soleil, 2013 [2006].

DIDI-HUBERMAN, Georges, “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en A, Jaar (ed), *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados, 2008,

EAGLETON, Terry, “Fenomenología, hermenéutica, teoría”, *Introducción a la teoría literaria*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1983]-

ECO, Umberto, *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta, 1992 [1962].

ERIBON, Didier, *Teorías de la literatura*, Buenos Aires, Waldhuter, 2017 [2015].

FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981 [1973].

GALFIONE, Verónica, “Prólogo” en KH, Bohrer, *La crítica al romanticismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2017 [1989].

GARAYALDE, Nicolás, *Las conveniencias de la no-lectura*, Córdoba, Comunicarte, 2014.

GENETTE, Gerard, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001 [1987].

GIORDANO, Alberto, *Modos del ensayo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

GIORDANO, Alberto, “Autoficción: entre literatura y vida”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N°17, 2013.

GIORDANO, Alberto (comp), *El discurso sobre el ensayo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2015.

GIORDANO, Alberto, “Literatura y poder”, *Con Barthes*. Santiago: Marginalia, 2016 [1995].

KOGONADA, “What Is Neorealism?”, videoensayo, *Sight & Sound*, 2013.

JAY, Martin, “La ideología estética’ como ideología o ¿qué significa estetizar la política?”, *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003 [1993].

JAY, Martin, *Cantos de experiencia*, Buenos Aires: Paidós, 2009 [2005].

JAMESON, Fredric, *La cárcel del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1980 [1972], pp200-201.

JAMESON, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, Madrid, Visor, 1989 [1981].

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La ironía*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015 [1936].

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Curso de filosofía moral*, Madrid, Sexto Piso, 2010 [2006].

KOSOFKY SEDGWICK, Eve, “Lectura paranoica y lectura reparadora., o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti”, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía y performatividad*, Madrid: Alpuerto, 2018 [2003].

KRISTEVA, Julia, en P, Sollers (ed) *Bataille*, Barcelona, Madrágora, 1976 [1973].

KURI, Carlos, *Estética de lo pulsional*, Buenos Aires, Rosario, Letra Viva, 2015 [2011].

LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994 [1975].

LESLIE, Richard, *Surrealism. The Dream of Revolution*, Londres: Tiger Books International, 1997.

LYNCH, Enrique, *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*, Barcelona, Anagrama, 1990.

LUKACS, Gyorgy, *Significación actual del realismo crítico*, México DF, Era, 1963 [1958].

MAINGUENEAU, Dominique, *La literatura pornográfica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008 [2007].

MARTY, Eric, *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Buenos Aires, Manantial, 2007 [2006].

MARZANO, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial, 2006 [2003].

MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, Granada, Comares, 2020 [2009].

MENKE, Christoph, *La fuerza del arte*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017 [2013].

MENKE, Christoph, “La conciencia desgarrada. Literatura y crítica en Paul de Man”, *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, N°9, 2020 [1993].

MILLETT, Katherine, *Política sexual*, Valencia, Cátedra, 1995 [1970].

MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1996.

MONROY, Vicent, “Enfermar de cine”, *Contra la cinefilia*, Madrid, Clave intelectual, 2020.

MULVEY, Laura, “Placer visual y cine narrativo” en B, Wallis, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y el mal*, Buenos Aires, Agebe, 2016 [1886].

OUBIÑA, David, *El silencio y sus bordes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

PANESI, Jorge, *La seducción de los relatos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.

PEREDA, Carlos, “Sobre el esteticismo”, *Sueños de vagabundos*. Madrid, Visor, 1998.

PEZZELLA, Mario, *La estética del cine*, Madrid, Antonio Machado libros, 2004 [1996].

PIGLIA, Ricardo, *Las tres vanguardias*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019.

POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 [1988].

PRESTIFILIPPO, Agustín, *El lenguaje del sufrimiento*, Buenos Aires, Prometeo, 2017.

RANCIÈRE, Jacques, “El giro ético de la estética y la política”, *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Manantial, 2011 [2004].

RANCIÈRE, Jacques, “Borges y el mal francés”, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Del Zorzal, 2007 [2001].

RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012 [2011].

RIFATERRE, Michel, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

RITVO, Juan, “¿Sujeto de la ciencia?”, *Formas de la sensibilidad*, Rosario: Laborde, 2000.

RIVETTE, Jacques, “De l’abjection”, *Cahiers du cinéma*, Vol.120, N° 54-55, 1961.

ROSA, Nicolás, *El arte del olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004 [1990].

RUIZ, Raúl, *Poética del cine*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2013.

SADE, DAF, *Ideas sobre la novela*, Barcelona, Anagrama, 1970 [1878].

SAER, Juan José, *Ensayos, Borradores inéditos 4*, Buenos Aires, Seix Barral, 2015 [1968].

SAFRANSKI, Rudiger, *El mal o el drama de la libertad*, Buenos Aires, Tusquets, 2014 [1997].

SARLO, Beatriz, “La crítica: entre la literatura y el público”, A, Giordano (comp), *El discurso sobre el ensayo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2015.

SCHWARZBÖCK, Silvia, *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

SCHWARZBÖCK, Silvia, *Los espantos*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2016.

SCHWARZBÖCK, Silvia, *Los monstruos más fríos*, Buenos Aires, Mardulce, 2017.

S SCHWARZBÖCK, Silvia, “Las medusas. Estética y horror”, *Instantes y Azares*, N° 19-20, 2017.

SCHWARZBÖCK, Silvia, *Materialismo oscuro*, Buenos Aires, Mardulce, 2021.

SOLLERS, Philippe, *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia, Pre-textos, 1977 [1968].

SOLLERS, Philippe, *Théorie des exceptions*, París, Gallimard, 1986.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1969 [1966].

STAROBINSKI, Jean, *Remedio en el mal*, Madrid, A.Machado Libros, 2000 [1989].

STRAUSS, Leo, *La persecución y el arte de escribir*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009 [1952].

SURGHI, Carlos, “Ensayos de infancia, o un elogio del juego”, *Badebec*, Vol.11, N° 21, 2021.

TOPUZIAN, Marcelo, “Las operaciones de la a-crítica”, *El taco en la brea*, N°5, 2016.

VALÉRY, Paul, *De Poe a Mallarme*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2010 [1931].

VILAR, Mariano, "Introducción a la teoría de los mundos posibles", *Luthor*, N°9, Vol.2, 2012.

VEDDA, Miguel, *Cazadores de ocaso*, Buenos Aires, Cuarenta Rios, 2021.

WEINGRAD, Michael, “The College of Sociology and the Institute of Social Research”, *New German Critique*, N°84, 2001.

WIMSATT, William; BEARDSLEY, Monroe, “The Affective Fallacy”, *The Sewanee Review*, Vol. 57, N°1, 1949.

WIND, Edgar, *Arte y anarquía*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2016 [1985].