

ALAIN ROBBE-GRILLET Y LA RESIGNIFICACIÓN MODERNISTA DE LA CATARSIS

ALAIN ROBBE-GRILLET AND THE MODERNIST
RESIGNIFICATION OF CATHARSIS

Bruno Grossi

ORCID 0000-0001-7243-7613

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Resumen

En un pasaje de *Projet pour une révolution à New York* de Alain Robbe-Grillet uno de los personajes enuncia un programa revolucionario que tiene como objetivo « d'opérer une catharsis générale des désirs inavoués de la société contemporaine ». A priori el concepto de “catharsis” supone un giro foráneo a la retórica modernista de Robbe-Grillet, sin embargo dicha mención reaparece en varios ensayos de los años setenta cuando el autor busca precisar un tipo particular de experiencia estética. El presente trabajo tiene como objetivo por lo tanto analizar el concepto de catarsis de Robbe-Grillet a los fines de, no sólo desentrañar el proyecto estético-político de dicha novela, sino a su vez repensar la relación entre teoría y praxis, entre liberación de energía y efecto moral, entre educación estética e intensificación del placer que se deriva de sus textos.

Palabras clave: Catharsis; Robbe-Grillet; Experiencia estética; Erotismo.

Abstract

In a passage from Alain Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York*, one of the characters enunciates a revolutionary program whose objective is “d'operer une catharsis générale des désirs inavoués de la société contemporaine”. A priori, the concept of “catharsis” supposes a foreign turn to Robbe-Grillet's modernist rhetoric, however, that mention reappears in several essays from the seventies when the author seeks to specify a particular type of aesthetic experience. The objective of this paper is therefore to analyze Robbe-Grillet's concept of catharsis in order not only to unravel the aesthetic-political project

Resumo

Em uma passagem de *Projet pour une révolution à New York*, de Alain Robbe-Grillet, um dos personagens enuncia um programa revolucionário cujo objetivo é “d'operer une catharsis générale des désirs inavoués de la société contemporaine”. A priori, o conceito de “catarse” supõe uma viragem estranha à retórica modernista de Robbe-Grillet, no entanto, essa menção reaparece em vários ensaios dos anos setenta quando o autor procura especificar um determinado tipo de experiência estética. O objetivo deste artigo é, portanto, analisar o conceito de catarse de Robbe-Grillet para não apenas desvendar o projeto estético-político

of the novel, but also to rethink the relationship between theory and praxis, liberation from energy and moral effect, aesthetic education and intensification of the pleasure derived from his texts.

Keywords: Catharsis; Robbe-Grillet; Aesthetic experience; Erotism.

do referido romance, mas também repensar a relação entre teoria e práxis, entre liberação de energia e efeito moral, entre educação estética e intensificação do prazer derivado de seus textos.

Palavras-chave: Catarse; Robbe-Grillet; Experiência estética; Erotismo.

En un pasaje central de *Projet pour une révolution à New York*, de Alain Robbe-Grillet, uno de los personajes –un militante de una célula terrorista– enuncia un programa revolucionario que tiene como objetivo “essaie d’opérer une catharsis générale des désirs inavoués de la société contemporaine” (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 130). A priori, el concepto de «catarsis» aludido supone por un lado una cierta disonancia en el contexto inmanente de la novela, una palabra extraña en boca de personajes que buscan precisamente transformar el estado de las cosas, pero por otro lado para el lector familiarizado con la obra del francés se percibe como un giro relativamente foráneo y anacrónico a la retórica modernista impulsada por este. Sin embargo, el concepto de «catarsis» reaparece en varios ensayos y entrevistas de los años setenta cuando Robbe-Grillet busca precisar un tipo de experiencia estética particular que sus ficciones alentarían y que, lejos de reducirse a la compensación y purificación afectivo-moral con la que este concepto es generalmente asociado en la tradición (de Aristóteles a Ricouer, pasando por Racine o Eco), produciría efectos sensibles ambiguos e indeterminados en el lector.

El objetivo del presente trabajo es por lo tanto analizar los alcances de dicho concepto, situándolo no sólo en la constelación del propio autor, a los fines no sólo de clarificar algunos puntos desatendidos en torno al extraño proyecto estético-político subyacente en *Projet*, sino que a su vez nos permitirá resignificar el concepto de «catarsis» – un concepto del enemigo según las estéticas marxistas post-brechtianas (SCHWARZBÖCK, 2017) –, actualizándolo a las exigencias más avanzadas de una estética modernista con pretensiones críticas y/o revolucionarias. No obstante, amén de su depuración de ciertos resabios conservadores o afirmativos, el empleo que Robbe-Grillet hace de tal concepto supone – por las determinaciones idiosincráticas y ligeramente equívocas con las que lo tematiza en algunos textos ensayísticos – volver a repensar las relaciones siempre problemáticas entre teoría y praxis, entre educación estética y placer desinteresado, entre crítica ideológica y autonomía formal.

En este sentido, intentar comprender el alcance hermenéutico de tal concepto en la obra del escritor y cineasta francés nos obliga a reñir con muchos de sus otros presupuestos estéticos, dificultando una completa

aprehensión de aquel. Es que si bien su obra se caracteriza por una construcción referencial hipersensible que devuelve una percepción intensa y casi háptica del mundo, a la vez un repentino sentimiento de artificialidad termina por provocar la desinversión de la realidad representada, abriendo para el lector una distancia crítica ante lo leído (ANZIEU, 1981). De este modo, el recommienzo permanente de la anécdota, las metamorfosis de las identidades de los personajes, las puestas en abismos que se pliegan barrocamemente, la repetición incesante de motivos temáticos, las inmovilizaciones que ralentizan la acción y las incoherencias espacio-temporales tienden a interrumpir el momento sensible-sensual inicialmente presentado, desplazando la carga libidinal de la lectura a un disfrute de orden *reflexivo* en torno al aspecto lúdico y experimental del trabajo formal. Es decir, aunque desde los años sesenta en sus ficciones los referentes eróticos sean ciertamente reconocibles y puedan inclusive despertar afectos intensos, activar toda una serie de fantasías e inclusive provocarlas deliberadamente, todo el movimiento de sus ficciones puede pensarse como un esfuerzo para reprimir ese contenido referencial y desactivar las consecuencias éticas reprobables (sobre todo su imaginario perverso y sádico, tal como lo han estudiado Clayton [1977], Scarpetta [2001] o Demangeot [2015] entre otros) del material considerado en su mera inmediatez, obligándonos por el contrario a reconsiderar críticamente nuestro punto de vista sobre dichas imágenes. No otra cosa sostiene Roland cuando afirma que “[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” (ROLAND, 1993, p. 3). El marco sofisticado problematiza de este modo 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 afectan los modos en los que nos relacionamos con ellas, el tipo de impacto emocional que generan. En suma: la obra de Robbe-Grillet sería – sintéticamente esbozada según estas claves de lectura – reacia a un concepto como el de «catarsis» asociado históricamente, siguiendo a la tradición inaugurada por Aristóteles, con la compenetración activa con el drama, el abandono de uno mismo para identificarse libidinalmente con los personajes y la purificación benéfica de las pasiones conflictivas en un espacio inmanente que las contiene (ARISTOTELES, 1946). El carácter moral e instrumental del concepto no sólo no se lleva bien con las tendencias esteticistas del nuevo-novelistas (recordar sino sus críticas furibundas a la ética del compromiso en *Pour un nouveau roman* [ROBBE-GRILLET, 1963]), sino que pareciera a su vez antagónicas a las acciones terroristas descritas en *Projet*.

No obstante, aunque el formalismo de los textos de Robbe-Grillet, lo hiperconstruido de sus estructuras y las capas de mediaciones de las imágenes tengan por objetivo aparente evitar que, por ejemplo, los desnudos femeninos 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 deconstruir – es, en última instancia, mucho menor de lo que el propio Robbe-Grillet está dispuesto a reconocer¹. Es por ello que tal equivoco, 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 y las posiciones críticas) compromete toda una serie de problemas en torno a la experiencia que de aquellas imágenes se dimana. Toda la obra de Robbe-Grillet supone por lo tanto calibrar hasta qué punto las múltiples mediaciones formales neutralizan, comentan y deconstruyen críticamente su propio contenido, o si por el contrario no es la forma sofisticada la que ennoblece su material problemático, camuflando sus consecuencias asociales y volviéndolas paradójicamente tolerables al lector. El concepto de «catarsis» se vuelve, en este sentido, clave para la autocomprensión de la obra.

¿Un 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

¹ Es lo que plantea Armes cuando sostiene que si en las novelas de Robbe-Grillet el uso de la historia de detectives o la imaginaria 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 Gommets*”, 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” (ARMES, 1981, p. 159). La extraña semejanza de algunos planos estilizados de cineastas clase B como Jesús Franco o Jean Rollin con algunos de los suyos parece abonar esta idea.

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’. I think the word in vogue for this kind of similarity is ‘chilling’. (MORRISSETTE, 1979, p. 75).

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 a la impugnación de la complicidad y a la crítica de la participación con aquel contenido aberrante. Si bien Morrissette no saca grandes conclusiones, la similitud – estilística y escénica – entre ambos discursos nos obliga a considerar la equívocidad 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 contribuir. De allí que, como sostenga Schwarzböck 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 (SCHWARZBÖCK, 2021). La máxima adorniana que exige que la acción y el pensamiento se conduzca de tal modo que “Auschwitz no se repita” (ADORNO, 1966, p. 334) guía también la construcción de las propias obras.

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 un declaración de principios sobre cómo pensar las imágenes, 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 pornográficas², Robbe-Grillet afirma, por el contrario, que estas podrían tener un efecto catártico que ayude a 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 de la forma implícita, cumple necesariamente una necesidad real para 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*. (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 142).

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 conciencia no hacen sino avivarlas peligrosamente con más virulencia en otro lugar indeseado. De pronto, como por un pase de magia argumentativo, el censor 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)³, son precisamente aquellos que “méconnaissant leurs passions secrètes et, s'étant trouvés un beau jour dans une

² Robbe-Grillet, cuando busca describir esta posición moralista, 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” [ROBBE-GRILLET, 2001, p. 230]).

³ 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 autoproclamadas virtuosas a lo largo de la historia dieron como resultados censuras, persecuciones o genocidios (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 140).

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 » (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 141). Los porn-shops – sostiene Robbe-Grillet – no son por lo tanto una escuela de asesinos como los falsos virtuosos gustan declarar, 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” (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 142). No obstante, si bien estos locales son verdaderos santuarios en los que los lectores consiguen la libertad que al fuera 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 sensibles. 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 liberarla peligrosamente o finalmente transfigurarla sensiblemente.

Ahora bien, estas discusiones teóricas no están escindidas 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” (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 129). Toda la paradoja de la novela puede leerse – siguiendo los planteos de Bataille (1943) – en el hecho de que el *acto* buscado niega la existencia del *proyecto*, de la realización de una sociedad utópica, en tanto busca realizarse en el presente lo que en el otro caso se daría como mera promesa de una praxis futura. De allí que donde el proyecto todo se vuelve un medio para un único y glorioso fin, el acto quiere por el contrario 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 vuelto 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 sujeto. En algún punto esos crímenes podrían ser identificados con aquello que el propio Robbe-Grillet hace/busca al escribir el texto: el arte es el

que produce la transformación ejerciendo una suerte de violencia sobre el lector. La revuelta implicaría, por lo tanto, menos una toma de consciencia intelectual que una alteración sensible sobre las respuestas automatizadas de los lectores, provocándolos a los fines de asumir y exteriorizar sus propias pasiones. No por nada las imágenes sádicas que la célula revolucionaria proyecta buscan ir más allá de un mero desplazamiento de la 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 » ?” (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 130). ¿Pero cómo podría entonces la «catarsis» conciliarse con la puesta a distancia reflexiva y lúdica antes señalada?

Es el problema que se le plantea a Brecht en el teatro: el dispositivo escénico que tiende a producir la identificación inmediata del espectador con las personas actuantes, no hace sino manipular emocionalmente al individuo para provocarle este o aquel efecto; pero este procedimiento estético, que en Aristóteles estaba el servicio de disolver el espanto y generar la compasión, dista hoy de ser inocente, sino que es inquietantemente análogo al que el fascismo o el capitalismo utiliza para poner al pueblo en contra de sus propios intereses. De este modo Brecht colige que la obra debe acentuar los elementos *racionales* a los fines de que el espectador acompañe críticamente el movimiento de la obra y tome partido como resultado de una decisión consciente (BRECHT, 2004). Toda la estética moderna hará uso y abuso de este planteo: 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 inmediatos de antaño por considerar sospechosos estos sentimientos; no deja de ser cierto que tal postura terminará por decantar en un ascetismo ligeramente elitista que terminará por censurar de plano el placer. Aunque afín a la estética brechtiana, Robbe-Grillet parecería no obstante haber tomado nota de esta pendiente involuntariamente moralista del arte moderno.

Sin embargo, la noción misma de «catarsis» – utilizada tanto por los personajes como por el propio autor 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 que deja el mundo intocado, en tanto la purificación de los afectos pareciera aligerar las tensiones presentes en los textos. En un giro poco consecuente con 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

de su obra paradójicamente ahora comenzarían a *servir* para algo). En este sentido podríamos decir que 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 templanza (STAROBINSKI, 1989). Es decir, las imágenes así planteadas no solo parecieran abandonar 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 parecerían 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”, por la reducción de la obra a un contenido noble que redima a la ficción. No obstante, la imagen en la estética de este no viene nunca a suplir ninguna insuficiencia, compensar alguna falta o aliviar no se sabe qué energía invadida, 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 ?

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 influer sur l'autre, celui qu'il prendra ce soir avec sa jolie épouse ? (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 143).

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, fantasmearn nuestra relación con lo real. Si bien la tradición aristotélica asoció la «catarsis» con un efecto de orden moral o pedagógico, el carácter fisiológico que estaba contenido en ella no debería ser despreciado sin más como un motivo meramente medicinal, sino que está estrechamente vinculado con la *aisthesis* propia de la *techné* artística. Es lo que sostiene Kuri cuando 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” (KURI, 2011, p. 21). Precisamente lo que tenemos que colegir de tal afirmación es que hay algo en la experiencia estética que excede el mero reconocimiento y aprehensión del significado de las obras: la imagen provoca un efecto que no deja 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). Hay por lo tanto un momento de verdad allí, ya que ambos efectos están conectados a la propia constitución formal de la obra: una fuerza pulsional propiamente estética que desencadena las pasiones.

Ritual revolucionario

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 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 de los individuos.

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” (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 83). Así planteado, Robbe-Grillet disolvería – tal como lo sugiere Suleiman – la diferencia entre espectador y actor, legitimando en el extremo al lector el pasaje al acto (“The ceremony requires the participation of the spectators” [SULEIMAN, 1990, p. 62]) hacia la realidad extra-literaria. 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 autora se encarga de aclarar antes y después de su argumentación, pero no precisamente en este punto –, 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 ... Mais quelle scène?” (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 7). La pregunta por la “escena”, presente desde el inicio, obliga a reconsiderar la novela y, por qué no el proyecto revolucionario aludido, 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 palmiers (ROBBE-GRILLET, 1970, p. 39-40).

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 roncros 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 animal. Por eso esta imagen de resonancias físicas se contrapone claramente con el final de la lección de los militantes: la explicación del crimen perfecto y su misteriosa realización posterior, lejos de estar positivamente connotada – como parece afirmar Suleiman – solo provoca una vaga incertidumbre y un abrupto sentimiento de terror en el narrador. La novela así niega en el nivel perlocutivo lo que parece afirmar en el ilocutivo. Es decir, esta 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 este 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 y puedan establecer distinciones por el modo mismo de su construcción. La ceremonia, como el propio libro, requiere así la participación del espectador, hacerlo salir de 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.

Así planteado, 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 que 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 fantasmés” 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 défloraison. Mais chut ! il n’a rien vu et, si vous le lui appreniez, il protesterait de bonne foi. Car le fantôme est lui-même, en un sens, innocent” (ROBBE-GRILLET, 2001, p. 229). 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” (ROBBE-GRILLET, 1987, p. 157). En este sentido, Robbe-Grillet no deja de señalar una paradoja: si por un lado señala con ironía maliciosa que el film de Yannick Bellon, a pesar de sus buenas 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 terminó por resultar insoportable para el público: el carácter móvil e imprevisible de su estructura narrativa volvía a los desnudos literalmente *inusables* para el goce solitario (ROBBE-GRILLET, 1987).

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” (ROBBE-GRILLET, 1987, p. 163). 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, pero a su vez lejos de instarlo a purificar sus pasiones, lo invita a liberar y transfigurar en la praxis aquello que se mantenía meramente en las sombras. Interrogante estético a la vez que político el que Robbe-Grillet plantea, porque implica no solo problematizar la ideología intrínseca en las imágenes (artísticas, pero no solamente), sino intentar comprender cómo estas se entrecruzan en nuestra vida psíquica y las consecuencias que tienen en nuestros modos de conducir éticamente nuestros deseos.

Referencias

- ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005 [1966]
- ANZIEU, Didier. *El cuerpo de la obra*. México DF: Siglo XXI, 1993 [1981].
- ARISTOTELES. *Poética*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- ARMES, Roy. *The films of Alain Robbe-Grillet*. Amsterdam: John Benjamins, 1981.
- BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2016 [1943].
- BRECHT, Bertoldt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona; Alba, 2004.
- CLAYTON, Jean. “Alain Robbe-Grillet: The Aesthetics of Sado-Masochism”. *The Massachusetts Review*, v. 18, n. 1, 1977.

- DEMANGEOT, Fabien. *L'imaginaire érotique d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Edilivre, 2015.
- KURI, Carlos. *Estética de lo pulsional*. Rosario: Letra Viva, 2015 [2011].
- MORRISSETTE, Bruce. *Intertextual assemblage in Robbe-Grillet from topology to the golden triangle*. Fredericton: York Press, 1979.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1967 [1963].
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Projet pour une révolution à New York*. Paris: Minuit, 1985 [1970].
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Angélique ou L'enchantement*. Paris: Minuit, 1988 [1987].
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le voyageur*. Paris: Christian Bourgois, 2001.
- ROLAND, Lilian. *Women in Robbe-Grillet*. Nueva York: Peter Lang, 1993.
- SCARPETTA, Guy. "Représentation de la perversion et perversion de la représentation". *Critique*, n. 651-652, 2001.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. "Las medusas. Estética y horror". *Instantes y Azares*, n. 19-20, 2017.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. *Materialismo oscuro*. Buenos Aires: Mardulce, 2021.
- STAROBINSKI, Jean. *Remedio en el mal*. Madrid: A.Machado Libros, 2000 [1989].
- SULEIMAN, Susan. *Subversive intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge-Londres: Harvard University Press, 1990.

Bruno Grossi. Profesor en Letras por la UNL, Doctor en Literatura y Estudios Críticos por la UNR y becario posdoctoral por el CONICET. Profesor de Literatura contemporánea en el nivel terciario y Teoría Literaria en el universitario. Co-dirige la revista *Präuse*.

E-mail: brunomilang@gmail.com

Recebido em: 06/04/2023

Aceito em: 15/08/2023

Declaração de Autoria

Bruno Grossi, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.