

Entre la imagen y el concepto. Alain Robbe-Grillet y el discurso angelical de la teoría

Bruno GROSSI

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

brunomilang@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo se centra en la relación de lo novelesco y lo ensayístico en el relato autobiográfico *Angélique ou l'enchantement* (1987) de Alain Robbe-Grillet. Partiendo de la premisa de la construcción de la propia figura que el escritor plantea, se analiza el carácter programático de unas intervenciones que buscan reconfigurar su lugar dentro del campo literario, aunque simultáneamente –y he ahí nuestra hipótesis– pueda leerse en los intersticios de ese proyecto una cierta vacilación y ambigüedad en su discurso. La rememoración de la vida, las reflexiones sobre su literatura y el relato de episodios puntuales de la infancia van a tener, por lo tanto, consecuencias inesperadas en la conceptualización misma de la obra del autor.

Palabras claves: Autobiografía. Ensayo. Escrituras del yo. Erotismo.

Abstract

The present work focuses on the link between fiction and essays in the autobiographical story *Angélique ou l'enchantement* (1987) by Alain Robbe-Grillet. Starting from the premise of the construction of the own figure that the writer himself poses, the study analyzes the programmatic nature of an interventions that seek to reconfigure his place within the literary field, although simultaneously –and here is our hypothesis– can be read also in the interstices of that project a certain hesitation and ambiguity in his speech. The life's remembrance, the reflections on his literature and the account of specific episodes of his childhood will therefore have unexpected consequences in the very conceptualization of the author's work.

Key words: Autobiography. Essay. Writings of the self. Eroticism.

Resumé

Le travail suivant se concentre sur la relation entre fiction et essai dans le récit autobiographique *Angélique ou l'enchantement* (1987) d'Alain Robbe-Grillet. Partant de la prémisses de la construction de la propre figure que l'écrivain lui-même propose, l'étude analyse la nature programmatique des interventions qui cherchent à reconfigurer son lieu dans le

* Artículo recibido el 24/01/2018, evaluado el 8/03/2018, aceptado el 24/03/2018.

champ littéraire, bien que simultanément – et c'est notre hypothèse – une certaine hésitation et ambiguïté dans son discours peuvent être lues dans les interstices de ce projet. Le souvenir de la vie, les réflexions sur sa littérature et le récit d'épisodes spécifiques de l'enfance auront donc des conséquences inattendues dans la conceptualisation même de l'œuvre.

Mots clé : Autobiographie. Essai. Écrits de soi. Érotisme.

0. Introducción

La literatura autobiográfica es la forma más elaborada de la literatura erótica
(Nicolás Rosa, 1990: 79)

L'image, c'est ce dont je suis exclu. Au contraire de ces dessins rébus, où le chasseur est secrètement dessinée dans le fouillis d'une frondaison, je ne suis pas dans le scène.

(Roland Barthes, 1977: 157)

No poca fue la sorpresa entre los lectores y la crítica cuando Alain Robbe-Grillet anunció que se encontraba embarcado en la escritura de su autobiografía. ¿El adalid de la literatura objetiva, neutra e impersonal renunciaba a todas sus creencias y dogmas para decir finalmente “yo” en el texto y sucumbir a los “viejos mitos de la profundidad”? ¿El escritor anti-humanista de los cincuenta y sesenta recaía por lo tanto en uno de los géneros que habían marcado justamente el apogeo del humanismo burgués? No pocos fueron los que pensaron que este giro implicaba no solo una ruptura con su pasado (Guidette-Georis, 1993), una escisión o desvío de su obra novelesca¹ (Frelick, 1996), sino que también significaba, de cierta manera y en términos generales, el fin de la literatura (Calle-Gruber, 1993). Más allá del momento de verdad reconocible en las posiciones anteriores, 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. En este sentido, tal como uno lo esperaría, el texto deconstruye rigurosamente todos los tópicos del género autobiográfico, manteniendo, aun en el cambio de género, una franca continuidad con el resto de la obra. Una narración de sí en la que “ne s'agit donc pas de signifier, de dégager le sens d'une vie, mais d'agencer, de construire un projet d'écrivain” (Lojkine, 2007: 209).

En este sentido la premisa, reconocible –aun con sus matices, variaciones, énfasis y retracciones– a lo largo de toda la trilogía de *romanesques* autobiográficas, en-

¹ Posición inclusive atribuible al propio Robbe-Grillet. Que la novela posterior al proyecto autobiográfico se llame *Le reprise* (2001) nos da algún indicio al respecto.

cuentra en *Angélique ou l'enchantement* (1987) un lugar central y paradójico. Ya que amén de lo programático, lo deliberado, lo polémico de unas intervenciones que buscan reconfigurar la figura del escritor dentro del campo literario, puede leerse en los intersticios de ese proyecto una cierta vacilación en el discurso de Robbe-Grillet, un momento en el que el yo parece tambalearse, inclinándose hacia algo desconocido, inclusive para el propio autor. Como bien sostiene Giordano (2013: 4): “los procesos autofigurativos 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”.

La rememoración de la vida, las reflexiones sobre su literatura y el relato de episodios puntuales de la infancia van a tener, por lo tanto, consecuencias inesperadas en la conceptualización misma de la obra. ¿Arrepentimiento, matización, simulacro, resignificación, expansión de “los años terroristas”? Entre la confesión y la ficción, el relato de sí que Robbe-Grillet construye nos va a permitir repensar el movimiento de una obra que durante los setenta y ochenta parecía correr el riesgo de museificarse o pasar al olvido.

1. Materia y memoria

Angélique ou l'enchantement da cuenta de una transformación o, mejor dicho, una variación, una modulación en la obra de Alain Robbe-Grillet. “Dans le dessin des choses immobiles, autour de moi, je vois sans cesse apparaître des visages : des visages humains qui se forment, se figent et me regardent en grimaçant” (*Angélique*: 7). Si bajo el signo del objetivismo las cosas eran presencias mudas que devolvían al observador su propia mirada (régimen tautológico), ahora las cosas parecen hacernos ver *algo más allá* de lo que se presenta en sus superficies (régimen de la creencia). Pero no hay aquí estrictamente una contradicción con los principios que Barthes, Ricardou, Foucault o el mismo Robbe-Grillet señalaban entre los cincuenta y los setenta, ya que no es el objeto el que efectivamente nos mira: no hay animismo o antropomorfización en la descripción, no se restituye con ella ninguna interioridad metafísica en el corazón del objeto. En este sentido las cosas parecen inducir, producir imágenes en el yo y es el yo el que parece proyectarse simultáneamente a sí mismo en los pliegues de la cosa. Entre ellos se ha abierto por lo tanto una distancia, un anacronismo, una fantasmagoría que distorsiona los límites fijos del sujeto. Dice Didi-Huberman (1992: 47): “Dar a ver es siempre inquietar el ver [...] Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta”. La presencia del “yo” autobiográfico parece restablecer los humores y los afectos de una subjetividad plena, pero ese yo que regresa está atravesado por los fantasmas interiores y exteriores que habitan el mundo del narrador. Son esas nuevas relaciones íntimas con las cosas las que incitan y provocan la escritura:

Parfois, bien qu'à vrai dire en de trop peu fréquentes occasions, surgit de façon plus fugitive, dans le flou des feuillages et des corolles incertaines, le sourire troublant d'une jolie fille, mais fuyante, vaporeuse, prête à s'évanouir derrière les contours mouvants des bouquets et guirlandes, eux-mêmes effacés par le temps, pâlis, brouillés, interrompus, surtout dans ces régions du mur où la lumière venue de l'extérieur frappe directement la tapisserie au motif immémorial, à gauche par exemple du bureau en noyer nouveau où, accoudé de biais parmi les feuilles éparses de mes brouillons successifs, j'écris maintenant le nom tremblant d'Angélique... Pourquoi me poursuit-il encore? (*Angélique*: 8).

Cuando Robbe-Grillet ve imprevistamente formarse la sonrisa de una joven en el empapelado de su habitación y a partir de allí recuerda a Angélique, no solo revela cómo se genera el acto de rememoración y escritura, sino que señala la fractura, el vacío, la inclinación sobre la cual se asienta el yo que decide novelarse. Ese centro vacío² que es el yo, es el que permite la aparición misma de lo inquietante: Angélique, nombre que adoptarán los momentos fascinantes y vacilantes de la narración. Pero dichos fantasmas aparecen siempre como la continuidad fenoménica del mundo objetivo. “Je n'écris jamais rien sans le voir dans mes yeux de façon quasiment matérielle” (*Angélique*: 10) y en ese “casi” parece decidirse toda la cuestión, porque si algo nos revelan los fragmentos mencionados es que la materia ya no es solamente algo que el narrador debe agotar superficialmente mediante la descripción extensa de lo visible:

Et puis cette image s'en allait à nouveau. Et c'était de nouveau trop tard. Il en irait donc pour les événements de notre passé comme pour ceux du présent : les arrêter n'est pas possible. Instants fragiles, aussi soudainement apparus que vite effacés, nous ne pouvons ni les tenir immobiles, ni en fixer la trace de façon définitive, ni les réunir en une durée continue au sein d'organisations causales à sens uniques et sans faille [...] Il me faut avouer une brisure supplémentaire, radicale et fulgurante. 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, in-

² La metáfora del vacío originario puede leerse desde el inicio en la lectura hegeliana/wagneriana que Robbe-Grillet hace del mito del anillo de los Nibelungos.

contestables, 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 abîmes (*Angélique*: 67-69-70).

Entre lo visto y lo recordado, lo leído y lo fantaseado, lo olvidado y lo inventado Robbe-Grillet define no solo la base material para la escritura, sino que señala el *ethos* de la propia autobiografía. “La memoria pertenece a la imaginación” (1986) dirá a su vez enigmáticamente en una entrevista. Ya no se trata de meramente desmitificar el pasado como un conjunto estable de certezas del sujeto ni, obviamente, legitimar la completa fabulación neurótica de la propia historia, sino de afirmar la relativa desposesión que mantenemos con nuestros propios recuerdos:

La memoria de la autobiografía al mismo tiempo que recuerda (o rememora) oscila entre el recuerdo encubridor, el deseo de saber, la magnificencia y la atracción de la causa y el poder diligente de la escritura: cuando rememora comienza a olvidar [...] Aquello que se recuerda no coincide con el recuerdo [...] Si el olvido funda la posibilidad de la memoria es porque el sujeto que se llama a sí mismo *yo* [...] se desvanece en el *fading* permanente de eso que *fui*, creo haber sido, que creo ser todavía (Rosa, 1990: 56-58).

Recordar es, por lo tanto, entrar en una zona de desconocimiento, es experimentar con la propia impropiedad. Axioma autobiográfico: quien recuerda olvida, quien olvida novela. De ahí que al entrar en el terreno de la imaginación y lo novelesco, Robbe-Grillet subvierte el mandamiento central de las autobiografías: “No mentirás”. La alta estima atribuida por Lejeune (clásico por antonomasia cuando hablamos de teoría sobre la autobiografía) a la verdad referencial y extratextual como valor del texto autobiográfico parece expulsar del género a Robbe-Grillet. ¿Pero miente realmente Robbe-Grillet? O quizás sea otra la pregunta que habría que plantear: ¿en qué sentido puede afirmarse que las autobiografías dicen la verdad? Claramente *Angélique* no trabaja a partir de una verdad fáctica y referencial en la que “solo fuera del texto podrá encontrarse la respuesta a la veracidad o falsedad de lo que se narra” (Puertas Moya, 2008: 304), sino con una verdad de otro orden: la verdad del fantasma del sujeto. Lejeune reduce la verdad de la autobiografía a una cuestión ética, a la mera constatación del respeto o no al sacrosanto “pacto autobiográfico” que otorgaría sentido al género. La autobiografía clásica falla por lo tanto al negarle existencia a determinadas experiencias de lo imaginario que –aun en su indiscernibilidad– se presentan como más reales para el sujeto que ciertos hechos históricamente vividos (“instantes manifiestos, densos, presentes, indiscutibles se mezclan de repente con los míos...”). A propósito, Giordano (2013: 12) dice:

Importa mucho menos la naturaleza de lo narrado, si el relato es testimonial o ficticio, o si mezcla ambos registros, que las inclinaciones íntimas que movieron al narrador a componer, con esas vivencias reales o inventadas, asociaciones de afectos que expresan indirectamente matices de su subjetividad que no le pertenecen, que no domina del todo.

Paradoja autobiográfica: por vía de la honestidad y la confesión no se llega necesariamente a la verdad. Es por vía de la novela, por vía de lo novelesco en la propia vida que el sujeto puede (intentar) conocer la verdad (inconsciente) de su existencia. En un ensayo sobre la autobiografía Robbe-Grillet (2005: 160) no dirá otra cosa: “Je suis personnellement assez touché par la présence 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*”³.

2. Lo imaginario

El recurso a la imaginación no se confunde meramente con la ficción⁴. Si la escritura del yo pretende tener cierto grado de especificidad (especificidad no formal, obviamente), debe poner en juego alguna verdad íntima del sujeto, aunque eso implique paradójicamente la invención de imágenes, figuras o escenas que no le pertenecen totalmente. Reconocer lo imaginario en la propia vida no es admitir su falsedad, sino reconocer lo impersonal y desconocido que nos constituye. Solo haciendo la prueba de la literatura como experiencia de los límites de la subjetividad el sujeto podrá obtener algo cierto de la escritura. De este modo la continuidad de la obra de Robbe-Grillet parece justificarse: lo novelesco no se resigna en el cambio de género, solo se transforma. Aparecen otros materiales (propios, ajenos: íntimos) pero el proyecto, el estilo (la conjunción de repetición y diferencia) sigue siendo el mismo. En este sentido Robbe-Grillet (*Angélique*: 68-69) afirma que

Je vois très peu de différences entre mon travail de romancier et celui-ci, plus récent, d’autobiographe. Les éléments constitutifs, tout d’abord, sont bien de même nature, puisés dans le même trésor opaque. N’avais-je pas déjà introduit dans mes romans,

³ El resaltado es nuestro.

⁴ Es lo que ocurre generalmente en algunos teóricos de la autoficción. Cuando Puertas Moya (2008: 325) dice que “al traspasar la vida a un texto, toda autobiografía acaba convirtiéndose en una ficción, sobre todo porque inventa a un personaje, el narrador que se autoconstruye y se auto-inventa; la autoficción ha puesto al descubierto el carácter ficcional del yo autobiográfico, su inexistencia real fuera de los márgenes y máscaras que le presta la literatura”, estamos tentados de coincidir con él en relación al componente ficcional de toda autobiografía; ¿pero no peca de ingenuo o no se detiene en el umbral mismo del problema? No es por escribirse por lo que el yo deviene ficcional, es —como vimos— la estructura misma del yo la que se presenta como ficcional, ilusoria, precaria, provisoria.

dès le début, le décor vrai de mon enfance [...] la mesure réelle de mon propre visage [...] telle maison que j'avais en fait habitée [...] des voyages aussi que j'avais accomplis jadis [...] et encore mes fantasmes sado-érotiques personnels [...] 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 vivant.

Se explicita aquí un problema suplementario: los problemas de estructura. Preguntarse por la estructura del relato autobiográfico es para Robbe-Grillet interrogarse por los medios que limitan o liberan la vida. Hay, si se quiere, una biopolítica implícita en cada una de las formulaciones en torno a la autobiografía, en el deber-ser que subyace a ellas. Pero, como bien nos enseñó Deleuze (1993: 16), la escritura es inseparable del devenir y devenir no es alcanzar una forma definida. De ahí que Robbe-Grillet cargue contra Lejeune tanto en *Angélique* como en “Un nouveau pacte autobiographique”. Dice en este último:

Philippe Lejeune a essayé de normaliser ce qu'est une autobiographie. Il pose un certain nombre de règles censées constituer le pacte de lecture que l'autobiographe doit respecter [...] : « On ne peut écrire son autobiographie que si l'on a compris le sens de son existence » Évidemment, cela ne me concerne pas, puisque si j'écris, c'est parce que je ne comprends pas. J'ai opposé les auteurs qui écrivaient parce qu'ils avaient bien compris le monde et qu'ils vous l'expliquaient à ceux qui écrivent parce qu'ils ne comprennent pas, et c'est la même chose pour l'autobiographe (Robbe-Grillet, 2005: 158-159).

Para Lejeune quien escribe posee una responsabilidad pedagógica: el autor debe conocer y transmitir el sentido de su propia vida a los otros. La vida posee por lo tanto una unidad, un sentido, un destino. Los recuerdos, las experiencias, las impresiones aparecen por lo tanto sobredeterminadas y manipuladas retrospectivamente por una significación previa y exterior, por una *intención*. Ante la falsa coherencia y unidad de quien hace de su propia vida un motivo de la Historia, Robbe-Grillet opone una vida en la que lo indefinido, lo instantáneo, lo volátil, lo fragmentario, lo la-

cunario, lo opaco –propios de la (nueva) novela– deshacen la lógica ilusoria de la biografía.

L'armoire à glace où se reflète mon image, si peu distincte dans la pénombre qu'il m'a semblé d'abord découvrir à l'autre bout de la pièce un étranger [...] C'est d'ailleurs un remarquable effet de noirceur que me procure à ce moment précis ma propre figure, car c'est bien moi dont le reflet bien de surgir dans les profondeurs assombries du miroir (*Angélique*: 13).

En este sentido la metáfora lacaniana de la percepción y reconocimiento (fallido) del sujeto frente al espejo⁵ marca desde el comienzo la precariedad del proyecto autobiográfico. Metonímicamente, la desapropiación, extrañamiento y opacidad de la propia imagen grafican la imposibilidad de dar cuenta del sentido cabal de la propia vida. Extrema así Robbe-Grillet por la negativa, y también casi por la vía del absurdo, el principio de autoconocimiento que pregona Lejeune para las autobiografías. El yo, como vacío y enigma a resolver, ocupa por lo tanto un lugar central del relato. Es justamente desde esa “negrura” irónica que el yo decide novelarse. Se escribe para saber, aunque no se sepa bien qué, aunque no se sepa bien quién es ese yo que escribe. Por eso, si en un primer momento el rostro parece resistirse a la interpretación, o a devolver una imagen esencial, a la largo del texto su descripción cambiante acompañará los vaivenes de la propia figura de autor:

Il y a donc maintenant une quinzaine d'années, que je me suis laissé pousser la barbe, et cela sur les conseils de Catherine qui me trouvait auparavant le visage mou, dépourvu de présence, accrochant mal la lumière et pour tout dire peu photogénique, tare sans aucun doute fâcheuse, aujourd'hui, pour un homme de lettres.

Je portais seulement jusque-là une moustache assez étroite, que je jugeais moi-même plutôt ridicule, mais dont je n'aurais pour rien au monde fait le sacrifice (*Angélique*: 16).

Mon ami Thom Bishop [...] m'a montré une photographie déjà ancienne [...] sur laquelle j'ai encore le visage sans barbe dont je viens d'évoquer, un peu plus haut, le manque de consistance. Avais-je adopté inconsciemment cette forme mole aux contours indécis afin d'afficher la dépersonnalisation qui convenait alors – selon le on-dit parisien – au romancier moderne absent de lui-même comme de ses livres? (*Angélique*: 28).

⁵ La asociación con el concepto lacaniano no es arbitraria. En el cuento “Sí” de Ezequiel Alemian (2014) se transcribe (heterodoxamente) una conferencia dada por Robbe-Grillet en Argentina en la que éste menciona su admiración hacia el ensayo “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos presenta en la experiencia psicoanalítica” de Jacques Lacan (ensayo leído por Lacan por primera vez en 1936 en –nada más y nada menos– la ciudad de Marienbad).

La metáfora del rostro –tal cual aparece en *Angélique*– es, por lo tanto, clave para pensar el devenir del proyecto de escritor y sus consecuencias teóricas. En primer lugar, el rostro y el bigote aparecen extrañamente como isomórficos al estilo del novelista. La ética del escritor objetivista, neutro e impersonal (que mencionábamos al comienzo) parece continuarse en la falta de presencia y consistencia del rostro. La autobiografía adquiere espesor a partir de un elemento menor, lateral y generalmente descuidado cuando hablamos de –paradójicamente– las imágenes de sí que dan los escritores⁶. Pero también dicha referencia al rostro marca un antes y un después atendible en relación a la obra y el lugar de enunciación de la autobiografía. A través del recurso banal del *look* la obra inicial aparece así ligeramente impugnada o superada. Sin embargo, frente a la opacidad del presente, ese momento señala si se quiere el instante preciso en el que Vida y Obra se hicieron definitivamente uno. En ese detalle la autobiografía –en tanto análisis de la propia imagen– comienza a cobrar un valor ensayístico. A través de figuras conceptuales o novelescas que funcionan como comentario de la propia obra el proyecto de escritor –tantas veces mentado– comienza a cobrar forma. En este caso el propio rostro duplica, exterioriza, sintomatiza aquello a lo que el discurso apenas alude. En él se halla cifrado el destino que la autobiografía rechaza. Más adelante Robbe-Grillet dice:

De temps à autre, lorsque je ressens le besoin, pour quelque entrevue ou mondanité, de soigner mon aspect physique auquel j'attache en général assez peu d'importance, je dégage tout à fait mes lèvres (dissymétriques comme celle de mon père) avec rasoir et ciseaux, ainsi que plus largement le haut des joues, sous les pommettes. Mais j'ai négligé cette taille fastidieuse depuis plus de trois semaines, comme cela m'arrive souvent durant les périodes solitaires où je vis à la campagne et ne fais qu'écrire ou m'occuper du jardin (*Angélique*: 15).

El detalle del vello facial se vuelve repentinamente un elemento clave para entender el funcionamiento de *Angélique*. ¿No hay en el acto de cuidar el aspecto físico, afeitarse, liberar los labios para una entrevista u otras mundanidades (que imaginamos del mundillo literario) un gesto de Robbe-Grillet de volverse legible, comunicable, sociable? La imagen se vuelve más nítida si la pensamos en contraposición al momento de escritura en que el ejercicio lo vuelve solitario, huraño, desordenado (*Angélique*: 14). Frente a la figura romántica del escritor recluido en su castillo de la campiña, desinteresándose de su aspecto y luchando con sus demonios personales, la imagen del rostro pulcro y afeitado para presentarse en sociedad introduce un motivo que va aparecer a largo de todo el texto: la relación ambigua que se establece entre todo crea-

⁶De hecho uno podría rastrear a lo largo del texto todas las asociaciones que surgen a partir de los diversos looks y parecidos que Robbe-Grillet va adoptando desde la infancia hasta el presente de la escritura.

dor y su obra. La hipérbole de esta relación se manifiesta cuando Robbe-Grillet relata la situación insólita que experimentó cuando fue invitado a EEUU a enseñar precisamente sus propias novelas y películas. Entre el experimento, la performance cuasi teatral y la esquizofrenia, la situación lo pone en la posición paradójica de tener que desdoblarse y asumir una distancia crítica frente a un objeto con el que mantiene una relación que (siguiendo a Lacan) podríamos denominar de “éxtima”. Imágenes íntimas que están conectadas con su propia vida, pero que se vuelven extrañas, exteriores a él en tanto debe distanciarse de ellas para abordarlas argumentativamente. La experiencia del escritor moderno aparece reflejada en esta doble imagen de egomanía y alienación. No obstante, lo que subyace a la ocurrencia del “look comunicativo” y en el autor devenido profesor de sus propias obras no es solo la posición ambigua (y remanida) del artista moderno frente a las exigencias y compromisos mundanos de la industria cultural (de la que inevitablemente forma parte). Es la “fastidiosa necesidad” de autoexplicarse:

J’y prêche pour les effets de rupture, les heurts irrationnels, les oppositions internes ; or mon texte lui-même reste constamment conforme à la logique traditionnelle et à la raison. Il serait inutile, pour me justifier, de recourir ici à la dialectique [...] En rédigeant les lignes en question, je ne fais pas œuvre créatrice. Pour reprendre les termes proposés naguère par Roland Barthes, je n’y suis pas «écrivain» mais un modeste «écrivain» : j’ai quelque chose à dire et le contenu de mon message préexiste dans ma pensée, avant que je ne la formule ; il s’agit simplement, patiemment, de l’explorer avec le plus de clarté possible, donc selon les règles du discours qui, par chance, sont les mêmes pour mon lecteur et pour moi. Comparées à ce rôle glossateur, sans risque ni éclat, les prétentions de l’écrivain (ou de cinéaste) sont bien entendu démesurées (*Angélique*: 182-183).

Entre la obra y su conceptualización se abre así un abismo. Robbe-Grillet toma distancia de su propia escritura y da cuenta de la contradicción: la experiencia novelesca (su propia experiencia novelesca) es irreductible a la transparencia del concepto. La autobiografía se transforma –a pesar de las muchas mediaciones y opacidades de las que veníamos hablando– en un vehículo de mensajes claros. En este sentido, como bien sostiene Nicolás Rosa (1990: 45):

la verdad no puede ser dicha toda, solo puede decirse a medias y transformada, la verdad siempre se dice indirectamente, y los *novelistas* son *profundos* cuando dicen que no dicen, y cuando dicen la forma del no decir, no cuando dicen que dicen y lo dicen.

No hay en la afirmación de Rosa una reivindicación del pudor y el secreto (lo no dicho), sino una diferencia clave entre el no-decir y el decir, o mejor: entre la imagen y el concepto. La figura del “escribiente” designa así la incomodidad puntual de quien ve su obra ignorada, mal leída o amenazada, y debe intervenir, aun sabiendo que nunca podrá hacerlo del todo o que al hacerlo se condena.

La racionalización de las propias imágenes surge por lo tanto como una necesidad estratégica, pero estas se le imponen también por razones o motivos que lo exceden. Si seguimos a Robbe-Grillet y afirmamos que el centro de la novela es el proyecto de escritor, es decir, la interrogación de la imagen de autor en tanto proceso, en tanto enigma, el recurso a la argumentación aparece como un *leitmotiv* que detiene el fluir novelesco de la autobiografía cada vez que la propia figura se tambalea, cada vez que se hace oír la discontinuidad de una imagen de sí que parecía consistente. La argumentación aparece por lo tanto en Robbe-Grillet como el mecanismo de defensa frente a la amenaza de la incompreensión. Él mismo lo dice en otros términos hablando sobre la obra de Barthes: “Il y a en effet dans la pensée conceptuelle quelque chose de propre : une vertu, une rigueur, une cohérence, une totalité. Même si la pensée conceptuelle tremble, elle vise à un retrait du corps” (1978: 167-168). La sustracción del cuerpo del autobiógrafo es una manera de desentenderse de la escritura (no en vano Robbe-Grillet señala varias veces la distancia temporal entre algunos fragmentos teóricos escritos años atrás y el presente de la enunciación autobiográfica), de poner distancia frente aquello que lo amenaza. La tensión, desavenencia u *ostranenie* entre cuerpo y texto es también el paso en falso que la autobiografía dramatiza.

3. Lecturas de infancia

Algo de todo ello trasunta sin embargo en el enigmático “Toi, du moins, tu entretiens des relations heureuses avec ton imago” (*Angélique*: 30) que Roland Barthes le confiesa a Robbe-Grillet unos años antes de morir. Frente a la sensación de ser un “animal bavard exposé en vitrine” (*Angélique*: 30) que experimentan los escritores contemporáneos (y que tanto sufría Barthes en sus multitudinarios seminarios), Robbe-Grillet parece salir –en teoría– relativamente indemne de esa situación. Ahora bien, la frase de Barthes puede ser interrogada de diversas maneras. Por un lado, tal como fuimos rastreando, existen momentos puntuales de la narración en los que Robbe-Grillet hace referencias concretas a su propia imagen, a la imagen que tiene de sí y su relación cercana con la obra, pero, por otro lado, es en su dimensión psicoanalítica donde el término alcanza resonancias inesperadas (quizás inclusive para el propio Barthes). Más que una imagen, una máscara o una representación de sí, *imagode* designa el esquema imaginario adquirido por el sujeto, es decir el conjunto de recuerdos inconscientes que orientan la forma en la que aprehende al mundo. Estos estereotipos o marcos sensibles se elaboran en las relaciones intersubjetivas reales o fantasmáticas que el niño adquiere en sus primeras experiencias (Laplanche y Pontalis, 1968: 199).

La afirmación de Barthes no podría ser, por lo tanto, más pertinente, ya que si un elemento se exhibe de forma recurrente en *Angélique* es el recuerdo infantil. De hecho, la autobiografía surge del deseo de Robbe-Grillet de exorcizar los fantasmas de su propia infancia. La autobiografía aparece entonces como un intento de volver consciente esas primeras experiencias y, por lo tanto, descifrar una forma de sentir que la obra escenificaría luego a través de ciertos procedimientos. La infancia, o mejor, los recuerdos de infancia, en lo que ellos tienen de impropio, en lo que tienen de olvido y de proyección, parecen cifrar el origen y el sentido de las imágenes novelescas.

La infancia del escritor es, en este sentido, uno de los tópicos más frecuentados entre 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 misma se cristalice en una forma. La pregnancia y atractivo de los recuerdos infantiles (incluso en su mundanidad) parecen afianzarse en el lugar común de la invención de un carácter singular que ocurre justamente a pesar de la falta de conciencia o voluntad para lograrlo. La infancia es utilizada así como un procedimiento privilegiado para la autfiguración porque se presenta en apariencia como un dominio desprovisto de intenciones (la infancia desconoce la impostura) y no contaminado por las ideologías (la infancia desconoce la Historia). Pero como bien sabemos nadie es contemporáneo de sí mismo y mucho menos lo es durante la infancia. En el tesoro opaco del recuerdo donde la infancia vive acaba por revelarse (o más bien diríamos: depositarse) el origen del mundo adulto, en la medida que implica la comunicación con un mundo relativamente ajeno, pero aun así íntimo, al presente del escritor y que le permite las licencias más radicales. Como bien dice Sylvia Molloy las referencias al mundo infantil aparecen prolépticamente para prefigurar y explicar los logros del adulto (1996: 18). La palabra “logros” puede parecer disonante en el caso de un escritor, pero ella remite menos a un conjunto de certezas o consecuencias morales, que a un “modo de ser” del presente. De este modo, la imposibilidad de desprendernos del efecto retroactivo (que toda rememoración produce) es lo que permite hacer del recuerdo infantil un texto en el que en filigrana pueden leerse los contornos y modulaciones del yo adulto.

Si, tal como se dijo anteriormente, la imago señala un modo pretendidamente originario de aprehensión del mundo y que esta pervive en la vida adulta objetivándose en otras imágenes, la infancia será para Robbe-Grillet un material novelesco a trabajar. La infancia aparece entonces como un arcón lleno de imágenes, figuras, motivos y esbozos que luego poblarán (transformados, desplazados, condensados) las propias ficciones. Interrogar dichos materiales es, por lo tanto, 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 personal y familiar que dio lugar al artista Robbe-Grillet. Es lo que plantea Guidette-Georis (1993: 254-255) 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” y que “leur genèse [...] est liée d'une manière inextricable, quoique indirecte, à son enfance”. Hay, por lo tanto, en los recuerdos de infancia, en las fotos, en los relatos, en las experiencias iniciales que pululan en *Angélique* un vínculo, una matriz que permite repensar o explicar “the persistence of certain metaphorical structures in his writings and in his films” (Stoltzfus, 1992: 9)

Los recuerdos infantiles que se leen en *Angélique* 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. Aun así podemos distinguir tres tipos de ellos:

- 1) Los recuerdos asociados a Corinthe, escritor, militar, aristócrata, amigo íntimo del padre. La figura apócrifa y enigmática del conde Henry de Corinthe es el motivo que liga y atraviesa toda la trilogía autobiográfica. Los recuerdos que lo tienen como protagonista tienen un lugar preponderante⁷ aun cuando su búsqueda luego sea aplazada y abandonada en el relato.
- 2) Los recuerdos en torno a una serie de fotos que el niño Alain encuentra por azar y que lo llevan a las más diversas asociaciones, reconstrucciones y fabulaciones.
- 3) Los recuerdos sobre Angélique. Estos recuerdos suelen ser los más misteriosos porque Angélique no designa una única mujer, sino que parece ser el nombre que adopta la fantasía en sí de Robbe-Grillet. No obstante, Angélique es el nombre de la niña cuyo recuerdo cierra de forma espectacular la novela (ya volveremos sobre ella hacia el final).

Ahora bien, a pesar de sus diferencias, todos estos recuerdos 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. En este sentido, aunque los recuerdos de infancia estén alejados de toda impronta literaria o intelectual, aparecen –o son puestos a aparecer– como una etapa formativa necesaria del estilo de Robbe-Grillet. Hay, por lo tanto, en dichos recuerdos un carácter de acontecimiento puro, de fuente, de origen del que surge toda la singularidad del sujeto. El estilo, como bien decía Barthes (1972: 16), nace del cuerpo y el pasado del escritor, “il n'est nullement le produit d'un choix,

⁷La figura de Corinthe fue considerablemente visitada por la crítica, aunque no siempre de modo acertado. Entre lo mejor que se ha escrito sobre él podemos destacar especialmente el análisis en torno a la ambigua escena inicial de Corinthe y el padre de Robbe-Grillet, realizado por Lojkin (2007) o la escena de Corinthe y Angélique en el teatro, estudiado por Tulinus (1999).

d'une réflexion sur la Littérature". Las escenas sexuales tempranas adquieren por lo tanto el status de "escena primaria o arcaica" de escritura en tanto se manifiestan como la condición misma de un modo particular de aprehensión del mundo. Pero como lo aclara Nicolás Rosa (1990: 54), 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.

La obra entera es la búsqueda incesante de esa escena primaria, pero la escena –ya conocida– aparece como el reverso mismo de toda la obra:

Cette 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 le 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» (*Angélique*: 53-54).

En dicho fragmento ya está contenida, de alguna manera, toda la obra posterior de Robbe-Grillet: la narración minuciosa, el exotismo, el erotismo y la muerte. Aunque en efecto aquel recuerdo no se constituya como la escena primaria misma (en términos psicoanalíticos) es representativo de la economía libidinal y de sentido puesta en juego en cada rememoración de *Angélique*. Si bien el episodio ya tiene cierto carácter de repetición, este nos ilumina otro modo de pensar el funcionamiento entre literatura y deseo. No otra cosa, dice Foucault (1995) cuando señala las posibles relaciones entre el modo de vida sexual de un escritor y la obra⁸. Hay en dicho anudamiento, por lo tanto, un vínculo que va de la lectura hacia la propia imaginación, del libro pseudohistórico hacia Flaubert, del sexo hacia el crimen. En efecto, los recuerdos infantiles muestran en miniatura el funcionamiento del imaginario robbegrilletiano, pero la fascinación en torno a la imagen supone simultáneamente la posibilidad de su actualización simbólica. Es lo que sucede frente a cada recuerdo de una foto: lo que en un principio comienza siendo una simple descripción superficial, inmediatamente se desborda de forma obsesiva. El comentario sobre la imagen (y las consecuencias que generan en el niño) supera ampliamente lo que la imagen denota en primer lugar. La descripción exhaustiva y detallada se transforma así en una retórica y en el germen de un relato posible. En los recuerdos se constituye, por lo tanto, una teoría del comienzo mismo de la escritura. Es lo que parece suceder más adelante en dicha anécdota. Luego de divagar y reconstruir imaginariamente la escena circundante a la foto del suplicio turco durante dos páginas, Robbe-Grillet dice:

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* (*Angélique*: 56-57).

El recuerdo infantil se solapa, se sobreimprime al recuerdo adulto. La imagen infantil se metamorfosea en la imagen de su propia película. El vínculo entre el recuerdo y la obra parece ligarse de manera explícita. Vista a través de este prisma, la imagen superficial, neutra y enigmática del film adquiere en el lector/espectador de Robbe-Grillet un espesor, una profundidad, que no la explica totalmente, pero de algún modo la justifica, la contextualiza, la normaliza (a pesar, obviamente, de la rareza original de la fuente). El proyecto de escritor, vacilante y puesto en cuestión, nece-

⁸ “Esa relación va de él a sus libros, de su vida a los libros, es el punto central, la residencia de su actividad y de su obra. La vida privada de un individuo, sus elecciones sexuales y su obra están ligadas entre ellas, no porque la obra traduce la vida sexual, sino porque comprende la vida tanto como el texto. La obra es más que la obra: el sujeto que escribe forma parte de la obra” (Foucault, 1995: 58)

sita restituir la imagen que ponga las perversiones “arbitrarias” del film de este lado de la psicología. De este modo, los recuerdos infantiles en *Angélique* devienen calculadamente estratégicos: aparecen para suturar el vacío, el enigma, el shock que genera el texto adulto. Solo una imagen puede explicar otra imagen, parece sugerir Robbe-Grillet.

4. Las reglas del arte

En efecto, Robbe-Grillet no busca contar su vida, revelarnos datos de su biografía que se mantenían dentro de la esfera de lo privado, sino que le interesa experimentar con los modos en los que devino escritor. ¿Pero puede entonces sustraerse de la intención significativa (de la que hablaba Lejeune), de la coherencia del relato (que replica la coherencia de la vida) por incoherente, contradictorio, contingente que este se presente? El problema no es, por lo tanto, la manipulación en sí de los recuerdos, ya que remontar la propia vida implica no solorecorrerla o desandarla, sino reubicar y resignificar los instantes en una cadena que le otorgue significación (otra vez: por experimental que sea) y eso es lo que Robbe-Grillet hace, o incluso de lo que no puede evadirse. Inevitablemente “la evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del autor en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea, proyecta o la que el público le exige” (Molloy, 1996: 19). Si toda autofiguración de un intelectual supone la autopercepción del lugar que este (cree que) ocupa en el campo, habría que leer por lo tanto las *romanesques* autobiográficas de Robbe-Grillet como un síntoma de su pérdida (relativa) de legitimidad en el campo novelesco a fines de los setenta. Pero simultáneamente como una clara intervención polémica para sacudir el adormecido panorama literario francés (y por qué no, mundial) de esos años.

En una conferencia en 1978 (un año antes de la escritura del proyecto por encargo *Robbe-Grillet par lui-même*, especie de germen o prototipo de lo que serán luego las *romanesques*) Robbe-Grillet lo explicita: la novela está en un punto muerto. Pero ese punto muerto o callejón sin salida es un elemento fundamental y constitutivo de la novela misma:

Il y a eu l'impasse Joyce, il y a eu le Nouveau Roman des années cinquante qui a aussi connu sa propre impasse, puis le Nouveau Roman avec Jean Ricardou qu'on a appelé le Nouveau Nouveau Roman qui est également dans son impasse. Quelque chose du nouveau doit être fait dans le roman (Robbe-Grillet, 1978: 172).

El diagnóstico, lúgubre pero a la vez optimista, sobre el estado de la novela, explica por un lado el deseo de renovación del cual la autobiografía sería el nombre. El “callejón sin salida” de la novela obligaría a una retracción, una búsqueda en las ruinas de la modernidad, la recuperación irónica de una de las formas del pasado para

revitalizar el desolado panorama actual. Aunque más adelante en la misma conferencia dirá: “Je ne mesure pas la valeur d’un écrivain au nombre de ses lecteurs. Néanmoins, je me demande si un certain type de impasse ne se caractérise pas justement par le manque total de lecteurs” (Robbe-Grillet, 1978: 173). Obviamente, Robbe-Grillet no está pensando en la falta de lectores en términos cuantitativos (el comentario lo presupone), sino en la falta de lectores que acompañen los avances novelescos. Las consecuencias esperables de la negatividad de la novela son directamente proporcionales a su ilegibilidad, pero en el contexto de una conferencia dedicada a Barthes la frase adquiere otras resonancias: las novelas de Robbe-Grillet de la década del setenta no encontraron un lector que pudiera hacerse camino en la negatividad, que pudiera dialogar con sus extrañezas, que pudiera conceptualizar lo que las imágenes callaban, como sí lo hizo efectivamente Roland Barthes en la década del cincuenta a propósito de sus primeras novelas. Aforismo melancólico: el punto muerto de la novela es el punto muerto de la crítica. Más allá, entonces, de los vaivenes, las modas y los ciclos críticos, resulta evidente que la obra de Robbe-Grillet nunca consiguió sustraerse del todo de los tópicos en torno al objetivismo que Barthes planteó tempranamente. Puede leerse en este sentido el giro hacia la conspiración, el sexo y la muerte de los años posteriores como un intento alegórico de violentar formalmente la lectura de Barthes. Un giro que parece adoptar el carácter de un énfasis, ya que esas características estaban ya en la obra desde un comienzo. Sobre ello dice Fredric Jameson (1976: 9):

Alongside the endless textual variations of the surface, there rises some more global atmosphere of psychopathology, whether it be child molesting (*Le Voyeur*), a drop in mental functioning characteristic of brain injuries (*Dans le labyrinthe*), or the sado-masochism of the later works, whose more conventional alliance with pornography signals a weakening of some of the more interesting tensions and transgressions of the earlier ones.

La frase de Jameson es reveladora porque no solo rescata valores o características que las lecturas de Barthes habían omitido (la violencia, cierto subjetivismo del punto de vista), sino que —dicha en 1976— parece resumir una posición crítica relativamente instalada en torno a la obra posterior de Robbe-Grillet. Más allá de la adhesión o no, el juicio sobre “el debilitamiento de las tensiones” en la obra señala además la falta de tensiones dentro de la crítica robbegrilleteana. El lector que pudiera decodificar esas tensiones y transgresiones de los setenta nunca apareció. El punto muerto de Robbe-Grillet acaeció por lo tanto ante la imposibilidad de generar un verdadero diálogo. Ante las críticas (por derecha e izquierda) por el giro violento, pornográfico de sus últimas novelas y películas, Robbe-Grillet se sintió en la necesidad, como ya había ocurrido también hacia fines de los cincuenta, de defender teóricamente su posición. Las novelas autobiográficas son esa *necesidad*.

5. El fin del libro y el comienzo de la escritura

La autobiografía es en Robbe-Grillet el modo de volver plausible la explicación. Es la explicación luego de que la teoría se haya vuelto problemática. Frente a la violencia del pensamiento conceptual que apacigua y elimina la violencia de la imagen, Robbe-Grillet parece interrogarse en el transcurso del texto acerca del mejor modo de experimentar el devenir del proyecto de escritor sin reducir su experiencia novelesca a las generalidades de la cultura. La autobiografía es una solución provisoria: es la teoría sin la teoría, o mejor: la teoría disimulada, hecha novela, en tanto la narración de la propia vida se confunde con la explicación que dio origen a la obra. Pero si cuando el *ethos* argumentativo interrumpe la autobiografía el propio Robbe-Grillet se amonesta a sí mismo, cuando se embarca en el relato de algún episodio infantil, la emoción primitiva de lo impersonal se apodera de la narración y hace trascender los límites del ego. Es lo que sucede frente a la última escena de la novela cuando aparece la tantas veces prometida y postergada Angélique. En ese juego con el mundo desconocido y maravilloso de lo femenino (lleno de humor, tensión, misterio y sexualidad) que se le hace cuerpo al joven Alain, aparecen, sin embargo nuevamente los motivos recurrentes de la ficción-del-origen robbegrilleteana, y lo hacen sin renunciar a la seducción de la anécdota. No obstante, sobre el final el propio relato parece señalar su carácter irónico o ficcional:

Angélique a repris, de sa même voix indifférence 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» (*Angélique*: 245).

Obviamente, con la palabra *impuissant* retornan el adulto, el psicoanálisis y el proyecto de escritor. La impotencia restituye en cierto modo la impostura, el simbolismo, la funcionalidad de la anécdota. Angélique y su maldición parecen reclamar nuevamente una lectura que explique genéticamente la obra. Ahora bien, que sea Angélique la que prodigue la maldición, tiene para nuestra lectura un efecto interesante. Como hemos visto, desde el comienzo mismo del relato Robbe-Grillet parece ser presa del encantamiento mismo de Angélique, pero Angélique es algo más que el nombre puntual de una muchacha:

J'écrivais donc ses lignes [se refiere a la defensa y reivindicación de una serie de obras (incluida la propia) que planteaban formas disidentes de sexualidad], il y a peut-être une quinzaine d'années, pendant la période en quelque sorte jusqu'aboutiste de ma propre foi militante. Volontairement dépourvue de nuances ou de doute, elle présentait le double avantage – à mes yeux – d'assurer avec vigueur mes positions stratégiques et de mettre en rage mes ennemis. Dans les ouvres elle-même, il en allait bien sûr tout autrement : mes écrits «théoriques» [...] n'avaient aucunement pour moi valeur de vérité, encore moins

de dogme, mais plutôt de lance et d'armure, ou d'aventureux échafaudage, destiné un jour ou l'autre à disparaître [...] Ainsi ma vaillance anti-humaniste [...] ne s'accompagnait pas volontiers alors de sa nécessaire antithèse, qu'il fallait rechercher seulement dans mes œuvres de création. Je ne peux pas dire que je le regrette. Comme je l'ai fait remarquer à Pierre Boulez [...] le simplisme vertueux, angélique, de nos discours théorisant des années 55 à 75, tout en créant des malentendus graves dans le public, a d'autant plus largement contribué à leur diffusion. Mais à quoi bon, direz-vous, diffuser des malentendus ? Eh bien, parce qu'il est probablement impossible de divulguer autre chose concernant les œuvres fortes au moment de leur parution, à cause de leur nouveauté trop abrupte et à cause de leur complexité, de leur contradictions internes (*Angélique*: 166-167).

El distanciamiento de su extremismo precedente. El posicionamiento estratégico en el campo. El carácter irónico de la teoría. El ensayo como la antítesis de la obra. La negatividad de la novela. De alguna manera en el fragmento aparecen condensados la mayoría de los tópicos de la autobiografía. Pero, frente a todos los grandes temas, el detalle de la elección de la palabra *angélique* para designar su discurso teórico se nos manifiesta en toda su maravillosa disonancia. Su presencia puede parecer inocua, casual y arbitraria, pero señala una conexión evidente con el resto de la novela. No se nos escapa que la palabra del título original señala en francés tanto un nombre como un complemento. La polisemia de la palabra une, liga tanto al eterno personaje femenino de las fantasías como al modo de concebir la práctica teórica misma. Tanto la teoría como el recuerdo infantil se presentan entonces como angelicales, ingenuos e irónicos, pero estos –como bien lo señala el título– tienen su reverso: el encantamiento es por un lado un modo de designar la seducción que generan esos discursos, pero, por otro lado, la maldición en torno a la impotencia que circula sobre ellos. La teoría y el recuerdo infantil se presentan en *Angélique* como figuras paradójales: son los únicos capaces de suturar, potenciar, volver aprehensible la extrañeza de la obra, pero al hacerlo, la autobiografía se extravía. La exigencia de la obra puede más que la irrupción de aquello desconocido que hubiera implicado desprenderse del mundo de los valores, por terroristas y transgresores que sean.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMIAN, Ezequiel (2014): *Una introducción*. Buenos Aires, Mansalva.
 BARTHES, Roland (1972): *Le degré zéro de l'écriture*. París, Seuil.
 BARTHES, Roland (1977): *Fragment d'un discours amoureux*. París, Seuil.

- BLANCHOT, Maurice (1959): *Le livre à venir*. París, Gallimard.
- CALLE-GRUBER, Mireille (1993) : «Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur Bio-Graphe». *Littérature*, 92, 27-36.
- DELEUZE, Gilles (1993): *Critique et clinique*. París, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2011*.
- FOUCAULT, Michel (1995): *La prosa de Acteón. Seguido de "Arqueología de una pasión"*. Traducción de Martín Cuccorese. Buenos Aires, Del Valle*.
- FRELICK, Nancy (1996): «Hydre-miroir : Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique». *The French Review*, 70 (1), 44-55.
- GIORDANO, Alberto (2013): «Autoficción: entre literatura y vida». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, 1-20.
- GUIDETTE-GEORIS, Allison (1993) : « De l'anti-humanisme à l'autobiographie ou la philosophie vivante d'Alain Robbe-Grillet ». *The French Review*, 67 (2), 254-262.
- JAMESON, Fredric (1976): «Modernism and Its Repressed: Robbe-Grillet as Anti-Colonialist». *Diacritics*, 6 (2), 7-14.
- LAPLANCHE, Jean y Bertrand PONTALIS (1968): *Diccionario de psicoanálisis*. Traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona, Labor, 1974.
- LOJKINE, Stéphane (2007) : «Dispositifs de récit dans Angélique de Robbe-Grillet: répétition, reproduction, perversion», in Pierre Piret (comp.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique*. París, Champs visuels, 203-223.
- MOLLOY, Sylvia (1996): *Acto de presencia*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- PRAEGER, Michèle (1989) : «Une Autobiographie qui s'invente elle-même: Le Miroir qui revient». *The French Review*, 62 (3), 476-482.
- PUERTASMOYA, Francisco (2008): «Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica». *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5334>.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1978) : *Le voyageur*. París, Christian Bourgois, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1986): «Interview: Alain Robbe-Grillet, The Art of Fiction» [par Shusha Guppy]. *The Paris Review*, 99. Disponible en: <http://www.theparisreview.org/interviews/2819/the-art-of-fiction-no-91-alain-robbe-grillet>.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1987) : *Angélique ou l'enchantement*. París, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2005) : *Préface à une vie d'écrivain*. París, Seuil.
- ROSA, Nicolás (1990): *El arte del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- STOLTZFUS, Ben (1992): «Lacan, Robbe-Grillet and autofiction». *The International Fiction Review*, 19 (1), 8-13.

* Al no disponer de las ediciones originales de los siguientes libros se trabajó por lo tanto con las traducciones al español de los mismos.

TULINIUS, Torfi (1999) : «La vie inconsciente des végétaux. Sur *Angélique ou l'enchantement* d'Alain Robbe-Grillet». *Atelier du Roman*, 17, 152-161.