



ORGANIZACIÓN TEXTUAL / ORGANIZACIÓN SEXUAL. EL SADE DE ALAIN ROBBE-GRILLET

Textual Organization / Sexual Organization. Alain Robbe-Grillet' Sade

Bruno Grossi* 

RESUMEN

Si bien De Sade parece inicialmente un nombre disonante en el repertorio estable de autores que Alain Robbe-Grillet suele mencionar al menos hasta la mitad de la década del sesenta cuando construye su canon portátil de la novela. La obra del marqués comienza a cobrar, con el transcurrir de los años, un lugar central en los intereses del nuevo novelista. Ya sea que aborde críticamente los problemas estrictamente técnico-constructivos de las ficciones sadeanas o analice en términos cuasi-identificatorios su particular imaginaria erótica, Robbe-Grillet ve en este un precursor —a la vez que un maestro— que le permite no sólo provocar un giro en su propia obra, sino ser el medio propicio para reflexionar sobre los problemas ético-políticos subyacentes a las imágenes (sean pornográficas y/o artísticas).

Palabras clave: Robbe-Grillet, Sade, Estructuralismo, erotismo, pornografía.

ABSTRACT

Although Sade initially seems a dissonant name in the stable repertoire of authors that Alain Robbe-Grillet usually mentions at least until the mid-1960s when he builds his portable canon of the novel. The Marquis' work begins to take a central place in the interests of the new novelist. Whether he critically addresses the strictly technical-constructive problems of Sadean fictions or analyzes in quasi-identifying terms his particular erotic imaginary, Robbe-Grillet sees in him a precursor —as well as a master— that allows him not only to provoke a turn in his own work, but also to be the propitious means to reflect on the ethical-political problems underlying the images (whether they are pornographic or artistic).

Keywords: Robbe-Grillet, Sade, Structuralism, eroticism, pornography.

En 1998, en una entrevista televisiva con Raúl Ruiz, el periodista Cristián Warnken intenta contextualizar para el público la obra del reconocido cineasta chileno, pero para hacerlo se ve en la necesidad de establecer un contraste entre la originalidad de Ruiz frente a otras ficciones

* Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina. Doctor en Literatura y Estudios Críticos (UNR) y Becario Post-doctoral (IHUCSO-CONICET). Docente adjunto de Literatura Europea II, parte especial Literatura Francesa (UNR). Correo electrónico: brunomilang@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7243-7613>

DOI: <https://doi.org/10.15517/kn217660>

Recepción: 19/7/2024 Aceptación: 27/11/2024



experimentales de la época, según él, menos satisfactorias, como por ejemplo la del *nouveau roman* francés. Estos autores, busca precisar el periodista, intentaron destruir o subvertir el orden narrativo tradicional y sin embargo ello los condujo finalmente a la afasia. Pero antes de que pueda terminar de completar la idea, Ruiz lo interrumpe. Lo pisa casi: «Yo soy bastante compadre con Robbe-Grillet» (1998). El periodista, afligido, recula y, ante el miedo de haber ofendido al invitado, pregunta con rapidez, pero quizás también con genuina curiosidad, qué fue de la vida de Robbe-Grillet. Para su sorpresa, Ruiz responde, con una risa maliciosa y un dejo de misterio, que el francés «ahora se ha dedicado al erotismo de viejo» (1998).

Al margen de la muy probable intuición de estar siendo víctima de los juegos verbales y el humor patafísico de Ruiz, en la cara de incredulidad y la posterior risa de Warnken ante dicha *boutade*, se cifran de forma precisa dos tiempos diferentes en la recepción de Robbe-Grillet: el imaginario cristalizado del novelista experimental y ascético de los años cincuenta, con la que el periodista sigue operando, se derrumba de pronto ante una caracterización osada que pareciera estar en las antípodas de aquella.

Algo ha pasado para que en el lapso de unas décadas el autor de fama interplanetaria pasase a ser luego prácticamente olvidado, al punto de que su nuevo avatar sea desconocido por un serio e informado periodista cultural. Si bien sus primeras novelas fueron rápidamente traducidas al español por Seix Barral y Losada en ediciones de bolsillo con amplia difusión, a partir de la década del setenta estas comienzan a dispersarse en otras editoriales menores o directamente a discontinuarse. Las lecturas de Warnken podrían haberse quedado detenidas precisamente en ese punto, en el momento en el que simultáneamente la obra de Robbe-Grillet tomaba otros rumbos y su hegemonía en el campo de las letras comenzaba a flaquear.

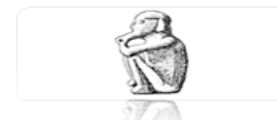
No obstante, hay algo más que atañe menos a las condiciones de circulación de la obra que a los modos mismos de recepción de la época: la imagen convencional del novelista formalista,



impersonal y objetivo que describe el mundo obsesivamente no es para nada errónea —es de hecho la figuración teórica, con Barthes y Foucault a la cabeza, que apuntaló su obra—, pero es indiscutiblemente limitada y no permite explicar ciertos elementos subjetivos, oníricos, violentos o eróticos que pueblan su obra de los sesenta en adelante, y que ya se hallaban inclusive desperdigados en sus primeros relatos. Pero sobre todo si la imagen del Robbe-Grillet erotómano o pornógrafo que presenta Ruiz causa asombro —inclusive al propio Ruiz, perceptible en ese «ahora de viejo» que busca ser aclaratorio— al periodista advenedizo es porque esta pervierte su gusto solemne y biempensante: la imaginación erótica es entonces incompatible con una idea humanista y aristocrática de cultura entendida como la ilustración o elevación del espíritu de los individuos con el fin de amortiguar, por los refinamientos y placeres que nos otorgan las obras maestras «los estragos de nuestra moderna existencia urbana, agresiva, mercantil y brutalizadora» (Said, [2001](#), p. 14).

Desde el punto de vista de la respetabilidad burguesa que el programa televisivo parece construir, el erotismo —considerado generalmente por los teóricos como una categoría limítrofe a lo estético— sería tanto una amenaza moral— ya que nos conectaría con una dimensión baja e indigna de la que habría que desprenderse, como una declinación formal, porque implicaría desatender la experimentación en pos de la búsqueda consciente de un efecto. Amén de la reacción del periodista, si la nueva figura de Robbe-Grillet aludida por Ruiz nos interesa no solo es porque cuestiona la imagen fija en torno a las ficciones del *ex nuevo novelista*, sino porque introduce una serie de problemas teórico-críticos que Robbe-Grillet tematizó enfática, pero de manera dispersa a lo largo de toda su vida en ensayos y entrevistas.

Algo del intercambio de Warnken y Ruiz resuena en Jameson ([2014](#)) cuando destaca escépticamente que a pesar de la recurrentes impugnaciones de Robbe-Grillet en sus intervenciones a las nociones de «mensaje», «significado» o «referente», en sus ficciones uno puede rastrear no solo contenidos políticos o eróticos explícitos que desacreditarían parcialmente tales declaraciones, sino que, a medida que su obra se desarrolla a partir de los años sesenta, el tan mentado «formalismo



extremo» parece perder tensión y debilitarse a causa de su «alianza más convencional con la pornografía» (p. 225). Al margen de que Jameson ([2014](#)) acierta en señalar la emergencia o la nueva preponderancia de este contenido en las ficciones del francés, su diagnóstico no hace sino repetir el lugar común que asocia la pornografía con un contenido vulgar carente de equívocos, esto es, un discurso que no supone ambigüedades formales o éticas de ningún tipo, al cual no pueden atribuírsele problemas específicos tanto en las instancias de la producción como de la recepción, por lo que su aparición iría en última instancia en detrimento de cualquier tipo de interrogación o experimentación formal rigurosa.

Sin embargo, el imaginario pornográfico de Robbe-Grillet presenta, a contramano de este diagnóstico levemente moralista del teórico norteamericano, una serie de características que lo alejan de cualquier tipo de disfrute inmediato o efecto compensatorio asociado a la pornografía tradicional; no necesariamente por los tópicos que este adopta —las distintas variantes del sadomasoquismo y la pedofilia, pero también de estereotipos extraídos del cine clase b o el Grand-Guignol (Demangeot, [2015](#), pp. 9-38)—, sino porque la forma de presentación elegida cada vez parece realizarse precisamente para enrarecer ese contenido disonante y neutralizar de manera maliciosa sus consecuencias éticas hacia el exterior.

Así, lejos de la pérdida de tensión aludida por Jameson ([2014](#)), el carácter razonado, autorreflexivo y lleno de mediaciones de la obra de Robbe-Grillet transforma este «nuevo material» polémico, modificando las respuestas efectivas asociadas con él, involucrándonos de formas no necesariamente cómodas o satisfactorias. Por otro lado, no deja de ser cierto que la desnudez y la violencia de las nuevas ficciones no dejan inalterado, por la serie de atractivos que ese contenido sugestivo trae intrínsecamente consigo, el supuesto control férreo de los experimentos lúdico-combinatorios del autor.



El hecho de que ambos movimientos aparentemente opuestos converjan resulta en algún punto confuso y, al mismo tiempo, emocionante, ya que esto nos obliga a interactuar con la obra de una manera diferente, en tanto parecen recusarse la identificación superficial propia de la pornografía como la seria y fría distancia característica del alto modernismo. En este sentido, a partir de los sesenta el autor nos pide una participación que trasciende estas dos formas de acercamiento convencionales, añadiendo una capa de complejidad a nuestra experiencia con su obra¹.

El siguiente trabajo busca, por lo tanto, ceñir el imaginario erótico de Robbe-Grillet y los problemas técnico-constructivos derivados de su irrupción polémica, a partir de un texto clave de los años sesenta (aunque no lo suficientemente atendido en el momento de su aparición), «L'ordre et son double» (1967), en el que podemos cifrar algunas de las transformaciones en la ética de escritura del autor. Es que en algún punto la combinación de formas racionales y contenidos transgresivos anteriormente señalada, Robbe-Grillet parece haberlo aprendido de su lectura concreta de Sade.

Si bien el marqués parece inicialmente un nombre disonante en el repertorio estable de autores que Robbe-Grillet suele mencionar al menos hasta mitad de la década del sesenta, cuando construye su canon portátil de la novela (una modernidad literaria que Flaubert anticipa, que Kafka o Roussel afianzan y que Beckett o los *nuevos novelistas* consuman), nadie que haya leído con atención su obra puede sorprenderse por el interés de Robbe-Grillet por la obra de aquel. «L'ordre et son double», publicado inicialmente en 1967 como prefacio para la reedición de *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu* en las obras completas realizadas por la editorial Pauvert, no es solo la primera de las muchas menciones a Sade que van a poblar su obra tardía —al punto de recibir el mote de «mon vieux camarade» en una de sus autobiografías de los ochenta (Robbe-Grillet, [1987](#), p. 212),

¹ Algunas de las hipótesis generales sobre la obra de Alain Robbe-Grillet presentes en el artículo se derivan de los resultados de nuestra tesis doctoral *Alain Robbe-Grillet y la estética del mal. Una experiencia sobre los límites* (Grossi, [2022](#)).



sino también la más programática de toda ellas, puesto que, mediado por Sade, Robbe-Grillet comienza a explicitar su imaginario erótico antes solapado o apenas sugerido.

Pero al margen del evidente gesto *autopoiético*, la caracterización de Sade no deja de tener interés en sí misma y en relación al horizonte de los estudios críticos sadeanos, sobre todo porque el ensayo, afín a los de Sollers y Barthes publicados en Tel Quel en esos años, ayuda a construir —a tono con el *zeitgeist* estructuralista, pero a su vez en decidida tensión con las incisivas y un poco solemnes lecturas filosóficas de Bataille, Blanchot y Klossowski de las décadas anteriores— la imagen renovada del Sade lúdico y vanguardista, el Sade que en los sesenta pasa ser sinónimo de, para decirlo con palabras de Germán García (1990), la escritura, la imposibilidad referencial y la potencia combinatoria (p. 25).

Si decimos que el texto de Robbe-Grillet participa de esa nueva episteme es porque este hace abstracción de todo contexto histórico-político para concentrarse en la materialidad del texto y, sobre todo porque tiende, en franca oposición con el horizonte de expectativas de la cultura de izquierda de la época, a desentenderse con ambigüedad, cuando no con perversa indiferencia, de cualquier consideración ética en la lectura. Lejos de problematizar la condición de las víctimas al interior de la sociedad de libertinos, como ocurría en De Beauvoir (1964), o señalar el uso formal y abstracto de la razón, como hacían Adorno y Horkheimer (2007) o Lacan (2015), Robbe-Grillet se identifica con el imaginario sadeano y también con su particular práctica de escritura.

La resignificación polémica implicada en este giro ultra-formalista lo lleva a abandonar la tan mencionada relación vida-obra que abundaba hasta ese momento en las exegesis del autor (las orgías privadas, la reclusión en la cárcel, el rol como difusor de las hipótesis ilustradas, la ambivalencia ante la revolución) y comenzar a reflexionar sobre la inmanencia de su escritura. El descenso al nivel de las técnicas o los procedimientos tiene como objetivo poner en suspenso toda moral extraliteraria y



especular, desde el interior de la obra, sobre las posibilidades imaginativas o los obstáculos constructivos a los que se enfrenta Sade a cada momento.

El cambio de paradigma de lectura en el ensayo de Robbe-Grillet puede condensarse, por ende, en los múltiples fragmentos en los que este busca establecer analogías estructurales entre la organización textual y la organización sexual. Ante la imagen convencional que opone la pasión al orden, la hipótesis de aquel postula que en Sade hay una necesidad del uso razonado de lo segundo para desencadenar las fuerzas avasallantes de la primera; por eso importan menos, a los fines del ensayo, la reconstrucción de la coherencia interna de las argumentaciones filosóficas de los personajes sadeanos que describir, por el contrario, el complicado sistema de gestos, posturas, coreografías, escenas que estos buscan imponer. No por nada Robbe-Grillet lee la autonomía organizacional de Sade con lupa vanguardista: la ficción, lejos de responder a las exigencias o demandas del afuera, es la construcción de un espacio privado para que una experiencia auténtica y soberana pueda tener lugar.

Las ficciones sadeanas se vuelven bajo esta clave de lectura una utopía *tout court*: un mundo con una serie de reglas específicas, en franca oposición a las de realidad empírica, que los personajes necesitan organizar para satisfacer sus más elevadas fantasías, porque solo el apartamiento y la autorregulación al margen de la civilización permitirá acceder a un conjunto de placeres de una naturaleza inédita. La pregnante sensación de libertad y omnipotencia que se desprende de sus ficciones no sería sino una consecuencia del modo en el que el texto piensa los pasajes o los bloqueos entre el interior y el exterior de la ficción, pero el posterior efecto no menor de claustrofobia y tedio que puede arrebatarlos no deja de ser un coletazo inevitable de dicha fortificación.

Es en este sentido preciso «cuanta más pura es la forma, cuanta más alta la autonomía de las obras, tanto más crueles son» (Adorno, [2011](#), p. 73). La crueldad, lejos de reducirse a la representación polémica de los cuerpos sometidos a una serie de vejámenes, se lee en la forma misma



en la que se estructura el texto: las obras de arte modernas se levantan ante un principio de realidad cada vez más coercitivo y tienden, como respuesta, a cerrarse sobre sí, negándose a entrar en comunicación con las exigencias de verosimilitud del exterior. Por eso, aunque parezca a priori contradictorio, la necesidad de construir comunidades, instaurar códigos de conducta, reglamentar los intercambios sexuales por parte de estos enemigos declarados de las leyes, sería para Robbe-Grillet una alegoría desplazada del auto-engendramiento de la narración.

De allí que a este le cause particularmente gracia cuando en un pasaje de *La filosofía en el tocador*, y en medio de las atrocidades más salvajes, uno de los personajes declara al resto de la sociedad criminal que conviene «mettre un peu d'ordre dans tout cela» (Robbe-Grillet, [2001](#), p. 98, citando a Sade, [2010](#), p. 72) y no entregarse a la mera espontaneidad: más que una simple representación sobre unas formas precisas de sexualidad perversa —«el sadismo», dice Barthes ([2010](#)), «solo es el *contenido* grosero (vulgar) del texto sadeano» (p. 195)—, lo que encontramos en los textos de Sade es una continua interrogación técnico-formal por la que cada texto (o mejor: cada episodio, cada escena) se vuelve una conjetura, no filosófica, no sociológica, no psicológica, sino estética para resolver el problema de la presentación de ciertos fetiches, posturas o tabúes. La organización de la actividad erótica termina, por un giro argumentativo, por volverse más importante que la materia carnal, la que debería ser en última instancia el objeto del interés.

Es la razón, por otra parte, por la que Robbe-Grillet presiente ya en la escritura de Sade la autoconsciencia sobre la amenaza latente que pende sobre todo escritor verdadero: la academización o el envejecimiento de las formas. Peligro que adquiere en el caso del pornógrafo una apariencia, si se quiere, más paradójica y espectacular, si bien la pornografía tal como la conocemos puede prescindir, en su búsqueda efectista, de toda construcción coherente, verosímil o interesante en pos de su utopía de mostrarlo todo. No obstante, la representación del mayor placer o el mayor dolor alcanza rápidamente un límite postural que exige al pornógrafo una toma de decisiones concretas que lo emparentan a los problemas constructivos del intelectual escritor alto-modernista.



De hecho, el propio Sade cuando en *Ideas sobre la novela* afirma que «a medida que los gustos se hastían, que los espíritus se corrompen, que se está cansado de novelas, de comedias, de cuentos, es preciso necesariamente presentar cosas más fuertes, si se quiere triunfar» (1970, p. 64), ya parece intuir tempranamente la dinámica futura del arte venidero, de Baudelaire a Abramović, de Dadá a Tarantino: la dialéctica de exceso y naturalización de lo explícito en la conciencia burguesa.

Por eso el hastío de los libertinos no hace sino reflejar, en el nivel de la representación, las preocupaciones técnicas y estéticas del propio escritor ante su material. Uno de los grandes problemas que estructura argumentalmente los relatos de Sade es la necesidad de los personajes de inventar posiciones sexuales o métodos de tortura extravagantes para combatir el adocenamiento. Si el cansancio o la muerte se presentan como el límite material de toda estética realista, la inclusión de elementos fantásticos en las ficciones sadeanas (los cuerpos inmarcesibles, los bálsamos secretos que hacen desaparecer las heridas y las virginidades que se restauran a través de zurcidos) sería menos el resultado de una imaginación prodigiosa que un intento de negar o postergar de forma abstracta la tendencia natural al desgaste del material (Robbe-Grillet, 2001, p. 102). Las víctimas devienen así menos sujetos de la narración que objetos de reflexión de estas, o mejor, el medio sobre el cual el escritor exhibe las huellas de las decisiones de su propio trabajo.

La primacía de la experimentación formal y la diatriba contra el contenido tiene como correlato lógico la subordinación evidente de este, al punto de volverlo una elección convencional puesta a los fines de toda una serie de variaciones que tienden a neutralizarlo, intensificarlo, resignificarlo; en suma, es una excusa para fabricar la historia, para construirla y deconstruirla a la vez. No obstante, el efecto de aislar analíticamente los procedimientos del resto de la narración, de borrar las marcas históricas que contextualizan los relatos, de ignorar las diferentes afecciones de los personajes o de no medir las consecuencias pragmáticas de la obra con el exterior, hace que la ficción sadeana, tal como Robbe-Grillet se la figura, parezca más una obra del siglo XX que del XVIII: el procedimiento abstracto y combinatorio de *Las 120 jornadas de Sodoma* termina por volverse más



cercano a los sonetos potenciales de Queneau o las composiciones seriales de Boulez que a los relatos moralmente ambiguos pero todavía en términos narrativos un poco convencionales de contemporáneos suyos, como Restif de la Bretonne o Choderlos de Laclos.

No es casual, por lo tanto, que dicha lectura idiosincrática sea la base para la construcción de las propias ficciones de Robbe-Grillet: a diferencia de Sade, en la que la argumentación filosófica de los personajes desborda por momentos en las escenas de sexo y violencia dándoles un marco que en algún punto las justifica o les da sentido, en aquel no hay ninguna razón aparente, al menos en el despliegue inmanente de las propias historias, que venga a legitimar dicho contenido problemático. Ni refutación de Dios, ni divulgación de tesis ilustradas, ni reivindicaciones políticas; en Robbe-Grillet, el interés pareciera ser estrictamente estético. Cada escena se piensa bajo la lógica de *fugace tableaux vivants*, que se desplazan y metamorfosean sobre la página o la pantalla. De allí que su imaginario parezca extraño a todo sistema de valores o ideologías de la emancipación: ¿al servicio de qué causa o de qué saber se producen los desnudos? No por nada Scarpetta (2001) sostiene que antes que una representación de la perversión, las ficciones de Robbe-Grillet deben ser entendidas como una perversión de la representación (p. 638).

La falta de tensión señalada por Jameson (2014), en la que se insinúa una relación desbalanceada entre el imaginario sadomasoquista y las técnicas de vanguardia, es en algún punto lo que la justicia italiana reprochó a *Deslizamientos progresivos del placer* de Robbe-Grillet. Si bien el *film* está repleto de tópicos sadeanos (los castillos, los instrumentos de tortura medieval, la jovencita inocente devenida bruja manipuladora), lo que molestó a las buenas conciencias y condujo al tribunal a censurarlo fue cierta gratuidad en el modo de presentación de los desnudos:

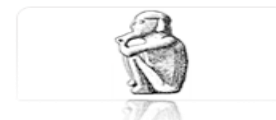
Un artiste a le droit de montrer des scènes déshabillées, voire impudiques, mais à la condition expresse que ces scènes soient justifiées par les nécessités de l'intrigue. Nous avons vu le film du sieur Grillet, et nous n'avons absolument rien compris à l'intrigue,



qui ne comporte aucune nécessité dans l'enchaînement des scènes. Les nombreux passages déshabillés qu'il contient ne sont donc que de la simple pornographie. (Robbe-Grillet, [1987](#), p. 201)

La paradoja, que a Robbe-Grillet no deja de causarle gracia, es que la decisión moralista del tribunal parece omitir el propio el «tema» jurídico del *film*: el hecho de que el relato gire en torno a una casta de magistrados y sacerdotes que buscan domesticar las fuerzas eróticas de una jovencita y torturarla por ello señala, al interior de la ficción, a aquellos que la censuran en el exterior. Robbe-Grillet, lejos de sentirse ofendido o rebajado por tal recategorización de su *film*, se siente extrañamente honrado. Es que en algún punto la pornografía tiene una particularidad que la hace especialmente interesante para un formalista como Robbe-Grillet: esta no intenta ennoblecer, encubrir o racionalizar teórica o políticamente los desnudos, disfrazándolos o atribuyéndoles significados externos que los rediman; por el contrario, presenta bellas superficies que no encubren nada por detrás y que se dirige directo a los sentidos.

De este modo, Robbe-Grillet busca reintroducir polémicamente el interés que las estéticas idealistas negaron al poner a distancia el objeto. Sin embargo, no deja de ser cierto que el realismo, sin el cual el género no podría funcionar, lleva al lector/espectador de pornografía a una identificación trivial que termina por obliterar el medio de la representación. Es la razón por la cual Robbe-Grillet sostiene que declinó la oferta, a pesar de interesarle a priori la idea, de realizar un *film* «para adultos». La estricta codificación del género y el horizonte de expectativas limitado no parece dejar espacio para la experimentación formal. Si, como bien afirma en «L'ordre et son double»: «l'excitation sensuelle se révèle donc ici comme directement liée au vocabulaire qui sert à parler le geste» (Robbe-Grillet, [2001](#), p. 99), el erotismo, lejos de ser circunscripto a la mera representación naturalista del acto sexual, debe ser asumido como un problema retórico-formal que atañe menos a la moral problemática u objetable, que se deriva de la representación de los cuerpos, que a las decisiones que la vuelven en última instancia legítimo o no artísticamente.



Por eso Robbe-Grillet afirma que es absurda e inconducente la distinción entre obras eróticas y no eróticas. Esto se exagera cuando en una entrevista de 1979, y a propósito de una referencia crítica de Kafka en sus *Diarios* sobre el carácter erótico de toda descripción literaria, el francés afirma aventuradamente que no solo hay algo erótico en la manipulación obsesiva de las palabras o la insistencia con la que se rodea al objeto, sino que inclusive es probable que las obras más abiertamente eróticas resulten ser las menos eróticas, ya que en última instancia en estas «there must be some sort of release caused by the disclosure» (Robbe-Grillet, [1979](#), p. 88).

El erotismo estaría dado entonces menos por los temas, la explicitud en torno a la zona genital o la progresión hacia el clímax, que por los movimientos fluctuantes de las estructuras, la reaparición sorpresiva de algunos tópicos o la violencia con la que emerge una forma —la frase de Robbe-Grillet ([1979](#)) de que todas las imágenes de trenes, revólveres o cabalgatas en las películas son intrínsecamente eróticas no sería sino la hipérbole de aquella idea (p. 89)—, pero también de una emoción que, lejos de confundirse con el deseo juvenil de llegar rápido a la revelación y el alivio sexual/narrativo, como afirmaba Barthes ([2011](#)) sobre la narración clásica (p. 18), se vuelve resultado de un montaje o la utilización de ciertas palabras.

No por nada uno de los apartados del ensayo sobre Sade se llama «Plaisir sexuel et vocabulaire» ([2001](#), p. 99), lo que nos permite saborear el aspecto sensual de las imágenes, a la vez que tiende, en el mismo movimiento, a escamotearlos ladinamente cuando comienzan a cobrar mucha presencia. Sin embargo, esta posición no deja ser, según Barthes ([2011](#)), ideológicamente problemática: la glorificación abstracta del deseo sin el momento de la satisfacción —como suele suceder en el erotismo ligero de los productos masivos, pero también en algunas ascéticas obras modernistas— no deja de ser un tema reaccionario, porque tiende, en un *mix* de cinismo y pudor, a sublimar indefinidamente el goce, reproduciendo en el nivel de la forma el modo en el que el propio sistema posterga la felicidad de los individuos.



En las antípodas de ese razonamiento, aunque tocado por la vehemencia de dicha crítica, Robbe-Grillet sigue en este punto a Ricardou ([1976](#)) con que el erotismo es la irrupción de lo no-representativo en la representación (p. 221), esto es, un exceso o resto de significación irreductible a lo visible o tangible. No por nada se vale, paradójicamente, de un ejemplo poco usual como la música clásica para señalar otro modo de pensar el placer, que no pase ya por la estimulación ante la representación de los cuerpos: si la gigantesca disonancia de *Tristán e Isolda* de Wagner nos conmueve es precisamente a causa de su no-resolución, por el modo en el que la melodía, lejos de conducirnos a la apoteosis prometida, nos desplaza en ondas sucesivas, en una serie de elevaciones y caídas, manteniéndonos en vilo, entre excitados e inquietos, al borde de la desintegración subjetiva, a causa de la increíble belleza y de la insoportable tensión (Robbe-Grillet, [2001](#), p. 416).

El erotismo, tal como Robbe-Grillet se lo imagina, cuestiona la supuesta naturalidad, transparencia o teleología implícita de la sexualidad. En algún punto, el trabajo con la puesta en escena, que aprende de Sade, no tiene otro sentido que trascender las representaciones trivialmente realistas de la pornografía y alcanzar algo de la libertad incondicionada que solemos conseguir en el espacio interior de nuestras noches cuando, salteándonos parcialmente toda instancia de censura superyoica, se materializan todos nuestros fetiches, por maravillosos, ridículos o abyectos que sean.

Si bien, de manera comparativa, el ensayo de Robbe-Grillet sobre Sade no es sino una versión condensada, asertiva y rapsódica de los de Barthes (en *Sade, Fourier, Loyola*), también es verdad que en el texto del primero se vuelve central un elemento prácticamente ausente en el segundo: la experiencia estética y erótica del lector. Ahí donde Barthes describe con relativa exterioridad y retórica *more estructuralista* el texto sadeano, Robbe-Grillet no deja de señalar que el imaginario sádico, lejos de ser un material contingente e intercambiable como podía parecer en un comienzo, se torna una obsesión que lo afecta personalmente. No es casual en este punto que la «excitación» o la «sensualidad» se vuelvan palabras claves de su lectura. Frente al desinterés estético, que el propio Robbe-Grillet alentó en la década del cincuenta y que luego en los setenta su discípulo Ricardou elevó



prácticamente a máxima, la nueva dimensión subjetiva, corporal y hedonista introduce una ambigüedad que el paradigma estructural parece ignorar o reprimir.

Poco importa, a fin de cuentas, que el interés o la ilusión mimética provenga menos del contenido representado que de la construcción estructural, sintáctica o léxica; lo que subyace aquí es la identificación libidinal que se pone en juego y que en otros ensayos se expandirá. De hecho, cuando en un párrafo Robbe-Grillet pregunta retóricamente, luego de explicar la consabida relación entre verdugos y víctimas en la obra del marqués: «L'amant le plus innocent, lui-même, n'a-t-il pas toujours plus ou moins l'impression de supplicier sa partenaire, lorsqu'il la fait jouir? Et c'est juste aussi le moment où il découvre avec violence le poids de sa propre réalité» (Robbe-Grillet, [2001](#), p. 101), nos damos cuenta, por el tenor de una comparación disonante extraída de una certidumbre íntima e inconfesable de la propia vida más que del propio Sade, lo ajenos que nos encontramos del punto de vista neutro y estrechamente autónomo que parecíamos atribuirle al comienzo.

¿Acaso es en ese «peso», ese grano de real, donde toda abstracción o formalismo retrocede? La agencia de un material que, lejos de ser mera forma o estructura, se me resiste, pero precisamente a causa de dicha resistencia es que la experiencia puede acontecer. Entonces, la perversión y la conciencia de la prohibición detienen el pseudo-esteticismo, impregnando de un imaginario lúbrico a las frías decisiones constructivas, restaurando de pronto el deseo allí donde todo parecía conducirnos a la mera contemplación razonada e indiferente. Es lo que afirma el mismo Robbe-Grillet ([2001](#)) cuando sostiene que «l'envers n'a de signification que si l'endroit est installé comme tel avec une fermeté incontestable» (p. 100).

De este modo, contra toda literatura absolutizada, como bien podría colegirse de algunas de las afirmaciones terroristas de sus ensayos y entrevistas, Robbe-Grillet parece afirmar paradójicamente el valor de lo extratextual —entiéndase referente, cuerpo, ética, política, mundo— en la lectura. Pero eso no significa, como ocurría en los periodos heterónomos de la escritura, que

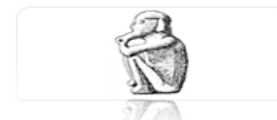


ahora la moral extraestética guíe o determine nuestro juicio, sino, por el contrario, lo estético gana en intensidad precisamente cuando se ve, a diferencia de lo que ocurre en un paradigma autónomo ciegamente autorreferencial y narcisista, tensionado por aquellas morales foráneas.

El erotismo sadeano, leído por Robbe-Grillet, quizás no sea finalmente sino un *Bataille* traducido al espíritu formal de las reglas de significación del cuadro semiótico de Greimas ([1987](#)). En ese «[c]e qui est excitant, c'est ce qui est interdit (par le code moral en place)» (Robbe-Grillet, [2001](#), p. 99) de su ensayo puede percibirse no sólo una idea heroica del erotismo como un modo de transgresión, sino también un imaginario fundado bajo una lógica formal que opera según un criterio de *inversión* de los términos: así como «le violeur a besoin des lois (...) le romancier, c'est celui qui bouleverse l'ordre établi de la narration» (Robbe-Grillet, [2001](#), p. 100).

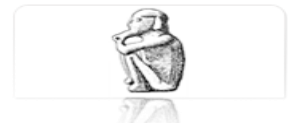
Así planteado, la felicidad e intensidad de la literatura se mide menos por su adecuación a ciertos códigos que activan el reconocimiento en la consciencia del lector que, por el contrario, por la negación de todo imperativo heterónimo, esto es, por las modificaciones (o destrucciones) que le imprime a ese mundo «natural». Es lo que emparentaría en última instancia a la literatura con el erotismo: «Un geste solitaire qui est à chaque seconde, à chaque mot, en train d'inventer l'autre, le lecteur, le partenaire, le monde extérieur, mais qui ne crée en fin de compte rien : c'est un geste gratuit, sans antécédent causal, sans résultat, sans finalité sinon remise en cause au fur et à mesure. Le monde n'existe par lui que dans l'instant, et aussitôt retourne au vide» (Robbe-Grillet, [2001](#), p. 102).

La palabra organizadora, que Robbe-Grillet aprende de Sade, es por lo tanto excesiva e irreductible. Un acto que aparentemente no cambia ni modifica nada del mundo exterior, pero cuya aparición, mientras dura, se experimenta como verdadera, a razón de la fuerza misma de su aparición. Por eso la figura heroica y un poco romántica del marqués, un revolucionario que la revolución nunca pudo integrar o reencauzar de sus vicios privados, no deja de seducir estéticamente a Robbe-Grillet.



Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la ilustración*. Akal.
- Adorno, T. W. (2011). *Teoría estética*. Akal.
- Barthes, R. (2010). *Sade, Fourier, Loyola*. Cátedra.
- Barthes, R. (2011). *El placer del texto y La lección inaugural*. Siglo XXI.
- Beauvoir, S. (1964). *El marqués de Sade*. Siglo Veinte.
- Demangeot, F. (2015). *L'imaginaire érotique d'Alain Robbe-Grillet*. Edilivre.
- García, G. (1990). «Y cada tanto Sade». *Babel*, (19).
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos.
- Grossi, B. (2022). *Alain Robbe-Grillet y la estética del mal. Una experiencia sobre los límites*. [Tesis doctoral, UNR]. Repositorio Hipermedial UNR. <https://rephip.unr.edu.ar/items/e885ed1e-2a6f-4c33-94dd-87ac69b17ba1>
- Jameson, F. (2014). «El modernismo y lo que reprime; o Robbe-Grillet como anticolonialista». *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia.
- Lacan, J. (2015). «Kant con Sade». *Escritos 2*, Siglo XX.
- Ricardou, J. (1976). *Robbe-Grillet: analyse, théorie, 2. Cinéma/Roman*. UGE.
- Robbe-Grillet, A. (1967). «L'ordre et son double». En A. Robbe-Grillet. (2001). *Le voyageur: textes, causeries et entretiens, 1947-2001*. Christian Bourgois.
- Robbe-Grillet, A. (1979). «What Interests Me Is Eroticism». En G. Stambolian y E. Marks. (Eds.), *Homosexualities and French Literature. Cultural contexts/critical texts* (pp. 87-100). Cornell University Press.
- Robbe-Grillet, A. (1987). *Angélique ou L'enchantement*. Minuit.
- Sade, D. A. F., Marqués de. (1970). *Ideas sobre la novela*. Anagrama.
- Sade, D.A.F, Marqués de (2010). *La filosofía en el tocador*. Colihue.
- Said, E. (2001). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.



Scarpetta, G. (2001). «Représentation de la perversion et perversion de la représentation», *Critique*, 651-652.

Warnken, C. (1998). [Entrevista a Raúl Ruiz con Cristian Warnken]. *La belleza de pensar*. RT-Filmocentro.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>