

ORIGENES Y FUNCIONAMIENTO DE LOS PROCEDIMIENTOS ESPACIALES EN LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORANEA. SURREALISMO Y 'NOUVEAU ROMAN' COMO PRE-TEXTO

Antonio Altarriba

El desdoblamiento que provoca la crisis

El término crisis que con tan amplia proyección parece flotar sobre nuestra época, se justifica en su aplicación a la literatura porque en este terreno encuentra, a nuestro entender, toda la fuerza etimológica de la que esta palabra va cargada. Si, como parece avalado por numerosos autores, la literatura, en el momento actual, participa de la generalizada crisis es sobre todo en tanto en cuanto está sometida a esa escisión, a esa discriminación distintiva que hace posible el conocimiento y el establecimiento de un juicio. Tal es el significado original de la palabra "crisis" en griego y en este sentido de separación previa a la reflexión, la literatura participa del término. Efectivamente, si algo caracteriza a la literatura de nuestro tiempo es ese desdoblamiento que le permite ponerse en cuestión a sí misma y establecer un discurso que con toda evidencia le es propio puesto que de sí misma habla.

Alain Robbe-Grillet pone en relación la inauguración de la crisis en literatura con el momento en el que "la classe bourgeoise perdait peu à peu ses justifications et ses prérogatives et la pensée abandonnait ses fondements essentialistes"¹. En cierta manera el sistema burgués, que obtiene el ocio como principal beneficio del negocio y que hace así posible el protagonismo del pensamiento, encierra ya en sí mismo los orígenes de la mencionada crisis. Antes del siglo XIX el pensar estaba supeditado al hacer, la nueva

1. ROBBE-GRILLET, A.: *Pour un nouveau roman*, Ed. Gallimard, París 1963, p. 154.

estructuración social y sobre todo los progresos de la técnica van cambiando esta relación y, a lo largo del siglo pasado, el pensar se convierte en previo y condicionante del hacer.

Puesto que de literatura francesa vamos a ocuparnos en este trabajo, diremos que Mallarmé es el señalado, con aquiescencia generalizada por parte de la crítica, como el iniciador de este proceso de puesta en cuestión de la literatura que, sin duda, el nuevo protagonismo del pensamiento hace posible. El es el primero² en sustituir la realidad por un espejo, convertir lo que tenía un ejercicio transitivo en práctica reflexiva, “confondre dans une même substance écrite la littérature et la pensée de la littérature”². La literatura descubre así a Narciso, mantiene consigo mismo relaciones automímicas y, fiel a su amor propio, permenece todavía hoy enredada en la onda que le devuelve su reflejo.

“Ma pensée s’est pensée et est arrivée à une conception pure”⁴ escribe Mallarmé y estrena con esta formulación una nueva era en la literatura que impone la introspección como principal objetivo y la sospecha como actitud a adoptar. Por este procedimiento al cartesiano “cogito ergo sum” se le cae la conjunción y el “sum” ya no se apoya ni se justifica por el “cogito”, de hecho, a partir de este momento dejan de ser dos cosas distintas. El “sum” queda indefenso ante los conocidos afanes bulímicos del “cogito”, siempre necesitado de objeto sobre el que aplicarse, y termina devorándolo. El “ser” de la producción literaria se convierte en el pensamiento de sí misma y la poesía de Mallarmé se transforma de esta manera en poética.

La literatura, ensimismada, corta amarras con el mundo y se lanza a un tipo de producciones especulares más que especulativas. *¿Quien soy?* le interesa más que *¿para qué sirvo?* o, en cualquier caso, se le presenta como interrogante previo. Con esta pregunta lleva ocupada más de cien años y no es de extrañar tanta dilación pues está cargada de un enorme peso: el específico. Reflexión sobre las esencias que la constituyen con la autonomía como principal recurso. La literatura que ahora dice ser escritura se ve multiplicada en este juego de espejos. La observación de la que siempre ha dependido para constituirse, al ejercerse sobre sí misma, multiplica las perspectivas, posibilita la “mise en abyme” gidiana y se emborracha de su propio vértigo. Proliferan a partir de este momento las definiciones y las fórmulas ingeniosas que, basadas en esta auto-contemplación, juegan y sacan partido de las posibles paradojas que se desprenden de esta situación. Desde Monsieur Teste de Valéry que “se voit se voir” hasta el “roman achevé d’un roman qui échoue” que Claude Martin aplica a esa novela de la novela que es *Les Faux-*

2. No cabe duda de que habría que tener en cuenta como antecedentes otros intentos y otras “consciencias” sobre este particular y muy especialmente la de Flaubert.

3. BARTHES, R.: *Essais critiques*, Ed. Seuil, París 1964, p. 106.

4. MALLARME, S.: Carta dirigida a Henri Cazalis del 14 de Mayo de 1867.

Monnayeurs de Gide⁵ o también la concepción de la literatura que se desprende de un crítico como Blanchot resumida en el “n’être pas de l’être, et l’être du n’être pas”⁶. Esta lista de citas podría prolongarse y no sólo abarca el terreno de la literatura sino que invade y obsesiona igualmente los demás campos artísticos. “Ceci n’est pas une pipe”, esmeradamente calografiado por Magritte debajo de la representación de una pipa, es sólo uno de los más conocidos ejemplos de esta actitud de reflexión sobre su especificidad, evidente en todas las manifestaciones artísticas del siglo. Todas estas frases dan testimonio de un círculo cerrado sobre sí mismo, proporcionan la impresión de que la “boucle est bouclée”⁷. Ejercicio introspectivo, hechizado por el descubrimiento de ese punto mágico donde confluyen los contrarios, la experiencia con la escritura, el no decir con el decir, la creación con la muerte. Bisagra donde la “littérature comme négation absolue devient l’anti-littérature”⁷. Punto donde la literatura se reúne consigo misma, lugar de aspiración y de inspiración a un tiempo, única ocasión en que se perdona el pecado de la escritura puesto que escribe su “mea culpa”: “le seul moyen de racheter la faute d’écrire est d’anéantir ce qui est écrit”⁸.

La creación, de esta manera, se nutre de la destrucción y el círculo reenvía a la figura del escorpión, rodeado por el fuego que le impide la incidencia, sin otro remedio que inocularse su propio veneno. La literatura “va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition”⁹, “meurt de se connaître et vit de se chercher”¹⁰.

El surrealismo y Robbe-Grillet como ejemplos

Entregada a sí misma, sometida a la autofagia, desvinculada del resto, la escritura se yergue sobre sí misma y se presenta no como clave del mundo sino como mundo. Reivindica el reconocimiento de sus valores intrínsecos y prefiere su “sistema” a su “mensaje”¹¹, reconoce que “n’a rien à dire” sino “seulement une manière de dire”¹². Refuerza esta actitud toda una labor crítica llevada a cabo a lo largo del siglo XX que pone al descubierto el limitado

5. MARTIN, C.: *Gide par lui-même*, Ed. Seuil, París 1963, p. 149.

6. COLLIN, F.: *Maurice Blanchot et la question de l’écriture*, Ed. Gallimard, París, 1971, p. 78.

7. SARTRE, J.P.: *Situations II*, Ed. Gallimard, París 1948, p. 174.

8. BATAILLE, G.: *L’abbé C.*, Ed. Minuit, París 1950, p. 174.

9. BLANCHOT, M.: *Le livre à venir*, Ed. Gallimard, París 1954, p. 237.

10. BARTHES, R.: op. cit. p. 107.

11. Ibidem p. 257.

12. ROBBE-GRILLET, A.: op. cit., p. 51.

número de enunciados narrativos manejados por la literatura y que incluso desmonta y analiza las posibilidades combinatorias de los mismos. Roland Barthes en su prefacio a los *Essais critiques* reduce estos enunciados a “je désire, je souffre, je m’indigne, je conteste, j’aime, je veux être aimé, j’ai peur de mourir” que, en última instancia, son todos ellos expresión de una carencia y reducibles por lo tanto a “no tengo”. La toma de conciencia de estas limitadas posibilidades en lo que respecta a las funciones a asumir confirma “le langage comme seul sujet”¹³, “langage dont la venue ne cesse jamais d’être fêtée”¹⁴.

La literatura, afectada por la puesta en evidencia de sus contenidos y de su forma de dar cuenta de la realidad, ve flotar en torno suyo el fantasma de “la mauvaise foi”¹⁵. Potenciada por su dinámica interna y apoyada por la reflexión teórica surgida en torno suyo, la literatura se atrinchera en el único terreno que es indiscutiblemente suyo, sus formas. La obra literaria se constituye así como objeto y adquiere consecuentemente un valor de espacio dotado de reglas y correspondencias propias, un universo con sus leyes de gravitación.

Esta adscripción al régimen espacial se detecta de forma evidente en la poesía en donde, sobre todo a partir de las aportaciones teóricas de Valéry en este campo, se acepta la distinción según la cual “los signos en poesía son aceptados por lo que son, en prosa por lo que representan”¹⁶. Consistencia y corporeidad de la palabra que ocupa un lugar, desaloja el espacio propio e indiscutible de su significante.

Determinada por los requerimientos de la forma, por la generalmente breve extensión a la que se limita, la poesía ha sufrido, tanto más en cuanto que se ocupa de contenidos muy arraigados en la problemática humana, la escasa diversidad de contenidos a la que hemos hecho referencia. La superación de estos lastres le vendrá a la poesía por el reconocimiento de sí misma como espacio y por la adhesión y utilización de los recursos que de esta dimensión dependen. La consideración de las palabras como objetos y el empleo de las mismas como polos de fricción de cuyo contacto surge el destello poético entrega a los surrealistas la yuxtaposición como instrumento básico de construcción artística. La yuxtaposición que, empleada según los criterios surrealistas, implica una sustitución de la continuidad significativa por una contigüidad sorpresiva y se presenta como un procedimiento que deja bien clara la implantación de los criterios espaciales en este campo creativo. El propio Breton es totalmente consciente de ello al proponer este

13. BARTHES, R.: “Introduction à l’analyse structurale des récits” in *Communications* n° 8, Ed. Seuil, París 1966, p. 16.

14. *Ibidem* p. 27.

15. BLANCHOT, M.: “Le roman, oeuvre de mauvaise foi” in *Les temps modernes*, avril 1947.

16. MALMBERG, B.: *Teoría de los signos*, Ed. Siglo XXI, Méjico 1977, p. 76.

ORIGENES Y FUNCIONAMIENTO DE LOS PROCEDIMIENTOS ESPACIALES EN LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORANEA. SURREALISMO Y "NOUVEAU ROMAN" COMO PRE-TEXTO

recurso en sus *Manifestos del surrealismo* y relacionarlo con la imagen, asentada por esencia en la dimensión espacial:

“C’est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu’a jailli une lumière particulière, lumière de *l’image* à laquelle nous nous montrons sensibles. La valeur de l’image dépend de la beauté de l’étincelle obtenue; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs”¹⁷.

Reverdy confirmará este planteamiento ampliando el estatuto de la imagen, llevándolo más lejos que el concepto que tradicionalmente tenemos de ella, convirtiéndola en “une création pure de l’esprit” y explicando que “elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignés. Plus les rapports de deux réalités seront lointains et justes, plus l’image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique”¹⁸.

A partir de estos planteamientos teóricos se asienta el concepto de “écart”, definido como la diferencia “de ce qui est dit par rapport à ce qui est attendu” y que se convierte en criterio básico en la crítica actual a la hora de valorar “l’expressivité d’un texte littéraire”¹⁹. En este caso, hasta el propio nombre “écart” que habla de distancia revela un procedimiento creativo independiente de ese hilo temporal del que, gracias a la lógica surge el sentido. Divorciada de los engranajes de causa a efecto, la poesía surge de otras relaciones hechas de encuentros inesperados, fruto de juntar y no de deducir. Evidencia de un espacio que la poesía hace suyo.

Más estrechamente dependiente del curso del tiempo, el continuum narrativo del que el relato parece depender, hace, a primera vista, más problemática la intervención del espacio en este terreno. Sin embargo consigue vincularse con él por medio de esa renuncia a la transcripción de los acontecimientos en beneficio del lenguaje como único acontecimiento. “*Ce qui se passe dans le récit c’est du point de vue référentiel (réel), à la lettre: rien; ce qui arrive c’est le langage tout seul*”²⁰. En definitiva la reivindicación tan exhibida por Robbe-Grillet de la primacía del *estar aquí* sobre el *ser algo* da acceso al espacio también en la narración. “L’oeuvre d’art comme le monde est une forme vivante: elle est, elle n’a pas besoin de justification”²¹. La novela se confirma así, al igual que en el caso de la poesía, como un objeto

17. BRETON, A.: *Manifestes de surréalisme*, Ed. Gallimard, París 1970, p. 51.

18. REVERDY, P. en *Nord-Sud*, Marzo 1918.

19. BENAMOU, M.: *Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire*, Ed. Hachette-Larousse, BELC, París 1971, p. 61.

20. BARTHES, R.: “Introduction à l’analyse structurale des récits” art. cit. p. 27.

21. ROBBE-GRILLET? A.: op. cit. p. 49.

provisto de consistencia, surgiendo de sus propios mecanismos y no de una dependencia de la realidad. La novela crea a partir de su propio reflejo, no refleja lo creado. El relato se convierte en “la dramatisation de son propre fonctionnement”²², “suscite ses propres règles de jeu en fonction de la conscience qu’il a de son essence”²³. Naturalmente el descubrimiento de estas reglas exige establecer constantes y variaciones y para ello relacionar lo anterior con lo posterior, tenerlo todo *presente* para, por medio de los contrastes, establecer las leyes de gravitación que rigen el mundo propuesto por el relato. La novela se transforma así en lugar de extravío en donde toda pista exige ser tenida en cuenta para poder dibujar el plano que nos guíe, se trata de “un mensaje cuya descodificación implica una aventura”²⁴. Se impone para llevar a cabo la operación de la lectura, embutirse en gabán de detective. El esquema de la novela policíaca cumple en este sentido una función privilegiada al presentarse y reconocerse a menudo como modelo puesto que “c’est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d’investigation qu’il possède pour arracher son mystère à l’objet fermé qu’ils lui montrent”²⁵. La encuesta se abre a este lado del libro, precisamente en el que se encuentra el lector. El libro, por su parte, ofrece los indicios, “l’aventure du récit” se sustituye al “récit d’une aventure”²⁶.

Ofreceremos como ejemplo concreto de este funcionamiento las novelas de Robbe-Grillet, sobre todo las de su primera época que, por la utilización de la descripción y su relación con la imagen, ilustran de forma particularmente adecuada esta adscripción al espacio que pretendemos demostrar. Construye sus novelas a partir de “descriptions imperceptiblement modifiées de page en page”²⁷. La modificación introducida entre descripción y descripción intenta presentarse como significativa no tanto de lo descrito como de quien describe. En realidad recurre a la imagen (objeto descrito) esencialmente neutra para sacar la significación de la transcripción que de esa neutralidad se hace. La significación atribuida a la imagen (que no tiene sentido, tan sólo está ahí) es un reflejo del deseo de quien describe y no de la imagen descrita. Basándose en esta capacidad proyectiva del hombre, Robbe-Grillet obtiene por medio del contraste entre las distintas proyecciones (descripciones imperceptiblemente modificadas) unos resultados que

22. RICARDOU, J.: *Problèmes du nouveau roman*, Ed. Seuil, París 1967, p. 178.

23. SAINT-JACQUES, D.: “Le lecteur du nouveau roman” in *Nouveau roman: hier et aujourd’hui*, U.G.E. Colloque de Cerisy, París 1971, p. 140.

24. ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*, Ed. Lumen, Barcelona 1968, p. 116.

25. SARRAUTE, N.: *L’ère du soupçon*, Ed. Gallimard, París 1956, p. 65.

26. RICARDOU, J.: “Esquisse d’une théorie des générateurs” in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Ed. Kiensksieck, París 1971, p. 143.

27. GENETTE, G.: “Frontières du récit” in *Communications* n° 8 Ed. Seuil, París 1966, p. 158.

ORIGENES Y FUNCIONAMIENTO DE LOS PROCEDIMIENTOS ESPACIALES EN LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORANEA. SURREALISMO Y "NOUVEAU ROMAN" COMO PRE-TEXTO

permiten dar cuenta de un estado de ánimo puesto que las variaciones introducidas son exponente del individuo y no de los objetos descritos. Es ésta su forma de crear en lugar de explicar la psicología de sus personajes. Al ofrecer únicamente al lector descripciones con unos índices ambiguos de interpretación que son las modificaciones introducidas en cada una de ellas, el sentido tropieza con dificultades para penetrar aquí. Por medio de los espacios presentados en las descripciones, Robbe-Grillet pretende dar cuenta del personaje a través de las transcripciones (redacción) cada vez distintas que éste da de los espacios y en donde, puesto que el espacio no dice nada, simplemente está ahí, se pueden descubrir, proyectadas sobre su neutra pantalla, las preocupaciones del personaje. Al mismo tiempo abandona al lector a la misma tarea que el personaje: leer las descripciones ofrecidas. Existe sin embargo una diferencia que adscribe la tarea del lector al nivel del metalenguaje. En primer lugar el lector no tiene directamente acceso al espacio si no es a través de la descripción ofrecida por el personaje. Mientras el personaje lee su entorno y lo modifica según sus variaciones anímicas, el lector debe leer el personaje en función de las modificaciones aportadas a un espacio (el que rodea al personaje) que nunca podrá conocer. Espacio que se le oculta por el significativo tamiz que el personaje interpone en sus descripciones pero que, de cualquier manera, se le ocultaría igualmente en un contacto directo modificado en esta ocasión por sus propias proyecciones. El lector, al verse obligado a descubrir al personaje por las traiciones (interpretaciones) que este inflige a su entorno se encontrará en estado de mala conciencia a la hora de aportar sus propias conclusiones. Las modificaciones que el personaje introduce en su visión del espacio que le rodea son exponente de las que el lector es susceptible de introducir en su interpretación del personaje. Como puede comprobarse, el principal tema aquí es el del significado que asfixia la realidad con su univocidad reductora. Para plasmar este contenido el espacio y la descripción que da cuenta de él es la mejor forma.

El caso de Robbe-Grillet resulta particularmente *ilustrativo* por esta adaptación entre forma y contenido. Utiliza el espacio como contenido (descripciones) y al mismo tiempo convierte la obra en espacio. Para hacerlo, sustituye la sucesión, que sólo da al presente la oportunidad del instante, por la relación, que requiere la simultaneidad prolongada de varios presentes. Para comprobar las imperceptibles pero significativas variaciones en las descripciones ofrecidas, la comparación, posible por medio de una contigüidad contrastiva, se impone. En estas circunstancias, el tiempo queda abolido para hacer posible la simultaneidad, el intercambio y la co-incidencia en las que toda relación se basa. Aquí el olvido no sólo es imposible sino que no existe, dinamitado por el "et maintenant" que no tiene más remedio que estar continuamente presente.

Estos y otros sistemas puestos a punto por la nueva narrativa convierten la lectura en viaje iniciático en el que héroe y lector con-fundidos se arries-

gan en la empresa del conocimiento. De conocimiento finalmente se trata puesto que todos estos procedimientos que hacen de la novela el lugar de los indicios obligan al lector a un ejercicio creativo. “Ce que l’auteur demande au lecteur ce n’est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos, c’est au contraire de participer à une création, d’inventer à son tour l’oeuvre et le monde et d’apprendre à inventer sa propre vie”²⁸. Naturalmente, y dados los puntos de partida de estas tendencias creativas, saber quién es el asesino no cuesta tanto como la encuesta llevada a cabo. El asesino puede ser distinto en cada ocasión e incluso no afectarnos el crimen pero queda lo importante: el método. En este sentido el conocimiento no surge de la revelación de una verdad definitivamente establecida y a la que se adhiere incondicionalmente sino del ejercicio de una actitud crítica.

Todos estos mecanismos de funcionamiento son posibles gracias a la concepción de la obra como un espacio y al régimen que de esta dimensión espacial se desprende. Los acontecimientos, surgidos de un proyecto cuya evolución es previsible por la aplicación de la lógica, se descartan aquí en beneficio de la construcción de un sistema que lleva al lector a la participación en el descubrimiento de las reglas del mismo. La concatenación lógica, inscrita en el tiempo y según la cual lo que precede se relaciona con lo que sigue como causa de un efecto, es sustituida por otros criterios. El espacio, de donde surgen estos criterios, olvida las dependencias causales en función de las concomitancias y de las asociaciones; por medio de la observación y del contraste incita a la organización de los elementos propuestos y sensibiliza ante la armonía, los equilibrios y las correspondencias. De esta manera no se dice donde está el Norte pero se proporcionan las claves para aprender a orientarse.

La ambigüedad, las posibilidades de sugerencia y la predisposición a los encuentros sorprendidos son, sin duda, los motivos para que “l’art et la littérature contemporaine chacun à sa façon cherchent à vaincre les éléments temporels contenus dans leurs structures”²⁹. Los escritores “cherchent à faire percevoir leur oeuvre, non pas comme une succession dans le temps mais comme une unité dans l’espace”³⁰. Se pretende conseguir así una adaptación a las formas bajo las que el mundo se presenta:

“Al mismo tiempo es el apogeo de la página como espacio literario y el comienzo de otro espacio. El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impide una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se repre-

28. ROBBE-GRILLET, A.: op. cit. p. 169.

29. FRANCK, J.: “La forme spatiale dans la littérature moderne” in *Poétique* nº 10, Ed. Seuil, París 1972, p. 264.

30. *Ibidem* p. 247.

ORIGENES Y FUNCIONAMIENTO DE LOS PROCEDIMIENTOS ESPACIALES EN LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORANEA. SURREALISMO Y "NOUVEAU ROMAN" COMO PRE-TEXTO

sentasen unas detrás de otras y no, según como realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio o en diferentes espacios"³¹.

Puntualizaciones y conclusiones

Detectadas por la crítica estas propensiones de la literatura a la utilización de procedimientos espaciales, no han sido hasta ahora suficientemente explicadas ni en sus causas ni en su funcionamiento. Debe quedar claro que en el presente trabajo no se ha pretendido abordar el tema de manera exhaustiva. Tan sólo se han esbozado las raíces de esa desvinculación con la dimensión temporal tradicionalmente empleada por la literatura, a la que le ata su supeditación a unas referencias que pretende comunicar y que se hallan fatalmente insertas en el tiempo "qui a la peau si dure". Hemos situado el momento en el que la literatura decide prescindir de la dimensión temporal poniéndolo en relación con ese giro de su óptica que le lleva a mirarse y a reconocerse. Hemos pretendido sugerir las características de esos otros procedimientos que se ponen aquí en funcionamiento a partir de los nuevos planteamientos. Por lo tanto nos hemos limitado a comprobar la existencia de unos mecanismos sobre los que se han aportado esos rasgos generales que los relacionan con comportamientos espaciales.

No sería conveniente terminar sin hacer alusión a quienes se niegan a admitir la relevancia de estas tendencias de la literatura, denunciando el carácter minoritario del surrealismo o del 'nouveau roman', por poner los ejemplos utilizados aquí y que podrían ampliarse con los también citados Mallarmé, Valéry, Gide e implicar directamente a Proust, nuevo teatro y otros muchos autores. Se basan estos detractores en la necesidad de ficción que presentan como fuertemente arraigada en el hombre. Ciertamente las tendencias actuales parecen iniciar un retorno a la narración de corte tradicional. El tiempo, persistente e irrefragable, intenta volver a imponerse. La relación de la novela con la mistificación, considerada como consustancial, quiere hacer inevitable este retorno y reducir los nuevos planteamientos aquí expuestos a intentos de una deserción imposible. Se saca de nuevo el argumento de que "même si le roman prend pour fin ses propres moyens, il faut que ces moyens soient crus, non connus"³². Sin embargo, parece evidente que estos medios de los que habla Dina Dreyfus se plantean como resultado de un proceso reflexivo y no exigen la adhesión incondicional que el relato tradicional reclama sino convencimiento. Frente a sus incondicionales detractores, Robbe-Grillet, erigido, reconocido u obligado defensor de

31. PAZ, O.: "Los signos en rotación" in *Sur*, 1965, p. 43.

32. DREYFUS, D.: "De l'ascétisme dans le roman" in *Esprit*, juillet-août 1968, p. 65.

una parte de los planteamientos creativos aquí expuestos, se mantiene firme y afirmando; “vous essayez bravement, à la faveur de reflux anti-intellectuel qui envahit aujord’hui les média, de nous ramener votre bonne vieille psychologie, vos personnages inoubliables, votre romanesque bien filé, mais le coeur n’y est plus. Le soupçon sans cesse vous mine”³³.

En el fondo de este enfrentamiento hay, sin duda, una concepción diferente del conocimiento. Mientras que sus detractores creen en el conocimiento como un asentamiento progresivo e ilimitado del hombre sobre seguridades irrefutables, Robbe-Grillet lo concibe como un reconocimiento de los límites de las posibilidades de aprehensión. En un caso hay una aplicación de las facultades cognitivas a la realidad que se quiere definitiva, en el otro juicio indefinidamente suspendido. Intento de adaptación o reconocimiento de divorcio con respecto al mundo. En definitiva se trata de la manera sofisticada que tiene nuestra época de transcribir un enfrentamiento tradicional y que está subtendido por la oposición entre necesidad y verdad.

El tiempo, a pesar de todo lo dicho, tendrá la última palabra pero no podrá evitar la evidencia de algo que existe y cuyas manifestaciones *están ahí*. Numerosos son los relatos que tanto en Francia como en otros países, revistiendo otras formas y adoptando otros recursos distintos a los de Robbe-Grillet aquí analizados, siguen participando de los expuestos procedimientos espaciales. La producción de Georges Perec, Italo Calvino, la narrativa de Umberto Eco y un largo et caetera vienen a demostrar la implantación del espacio como tema y recurso. Espacio organizado como rompecabezas o sobre todo como laberinto, figura adscrita a la simbología de Escorpio que aquí parece de nuevo, que goza de una enorme implantación en la literatura actual. Espacio por lo tanto presentado y tratado con los procedimientos que le son propios y que mejor le traducen. Formas y contenidos en los que el espacio no puede evitar estar siempre presente. Correspondencia clara con una organización del mundo como la actual, compleja en todos los niveles, y que erige a Teseo en su héroe más representativo y más representado bajo formas muy diversas. Héroe frágil puesto que pendiente de un hilo, el de Ariadna, pero capaz de la mayor hazaña cuando de espacio se trata: encontrar una salida.

33. ROBBE-GRILLET, A.: Presentación del ‘dossier’ Nathalie Sarraute in *Magazine Littéraire* n° 196, juin 1983, p. 17.