

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

**Las muertes de las  
vanguardias**

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto  
Comentarios  
Suscripción

*Las muertes de las vanguardias*

n° 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [4. Afectos, conflictos, degradaciones]

¿Qué queda de nuestros amores?

François Jost

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



**Abstract**

Los años setenta son mucho más contradictorios que lo que se piensa a veces, al menos en lo que concierne a la literatura y al cine. Este decenio es la transición entre dos mundos: el que pone afuera el sentido y afirma la preeminencia del texto, y el del reino de Robbe-Grillet, autor dirigido hacia su propia vida y hoy, aquello que tenemos, ¿no provendrá de esos años setenta, en los que surgió la idea de una imagen forzosamente compuesta?



**Palabras clave**

años 70 -autor- Robbe-Grillet – Barthes- cine- semiología



**Abstract en inglés**

**What remains of our love?**

The seventies are far more contradictory than they are sometimes said to be, at least as far as films and literature are concerned. The seventies mark a transition between two worlds: one that puts meaning aside and privileges the text, and the realm of Robbe-Grillet, an author centered on his own life. Experimentation has been replaced by institutionalization, largely supported by the tutelary figure of Robbe-Grillet, on the fringes of the Academy.

## Palabras clave

seventies-author- Robbe-Grillet – Barthes- cine- semiology



## Texto integral

- 1 Si yo fuera un teórico de la literatura, no me ocuparía ya de la estructura de las obras, que no puede existir, en el fondo, más que en la mirada de este animal particular, el metalingüista, del que ella es, de alguna manera, una propiedad fisiológica entre otras (por otra parte muy interesante); la estructura es un poco como la histeria: ocúpense de ella y no dejará lugar a dudas, finja ignorarla y desaparecerá.

A pesar de las apariencias, no soy yo quien habla, y aquel del que tomo la palabra pronunció esta frase hace ya unos treinta años. Confesemos que lo que dice anda bastante mal con la idea que nos hacemos de los años 70. Personalmente, confieso que cuando se me pregunta qué amaba en esa década se me ocurre calificar como mis amores, entre otros, el triunfo del estructuralismo, el de la semiología, la toma de distancia con respecto a la representación (de *Support/Surface* al *Nouveau Roman*), pasando por el grupo de Dziga Vertov, animado subterráneamente por Godard; la muerte del autor, en fin. Y comprendo muy bien, desde este punto de vista, la indignación de este interlocutor anónimo del escritor que cito:

"Un día, créame, yo decía de cualquier texto que era bello. Y venía la reacción: ¿cómo se puede ser moderno y hablar de belleza?"

- 2 Sin embargo, en perspectiva y sustituyendo mis recuerdos tanto por la relectura de los textos que predicaban contra la ideología romántica del autor, la preeminencia de la teoría y del maquinismo textual, como por la del texto del que partí y que pide a sus deseos una "crítica afectuosa", autorizada a "incluir en la lectura de un texto el conocimiento que podemos tener de su autor", debo constatar que sus reacciones no son distantes de algunas mías.
- 3 Mientras en Cerisy-la-Salle la nueva crítica, o al menos una nueva generación de teóricos de la literatura, prohibía a los *nouveaux romanciers* evocar sus recuerdos bajo el pretexto de que ello implicaba caer en la ilusión referencial<sup>[1]</sup> un intelectual notorio asesinaba al estructuralismo en la revista *Critique*, con la publicación de un artículo titulado "Por encima del hombro" (Barthes 1973). Esos antagonismos son corrientes y Barthes, en el momento de la salida de su *Sur Racine*, reencontró la viva oposición de un profesor de la Sorbona en la persona de Piccard.
- 4 Lo que es menos banal, en cambio, es que el asesino, en ese caso, fuera Roland Barthes mismo. En el momento en el que la semiología extiende su imperio sobre la universidad y sobre nuevos objetos de estudio, como el cine, él fundó el sacrificio sobre el altar de la amistad: "¿Por qué –en nombre de qué y por miedo a quién – separaría yo la lectura del libro de Sollers del cariño que tengo por él?"<sup>[2]</sup>
- 5 Recuerdo el rechazo que experimenté al leer este artículo, del que se extrajeron todas las citas precedentes: yo, joven investigador, que acababa de publicar mis dos primeros trabajos sobre el funcionamiento estructural de dos films de Robbe-Grillet, alentado por el cineasta, que los encontraba más justos que todo lo que se había escrito sobre él; creyendo en una lucha revolucionaria contra el sentido, contra Sainte Beuve y el humanismo burgués, cómo podría no sentirme abandonado por nuestro maestro, que recomendaba como método crítico leer "por encima del hombro" del escritor.
- 6 Felizmente, Robbe-Grillet me tranquilizó, él, que amaba a Barthes más que nadie, diciéndome que ese artículo debería, mejor, haberse titulado "Por debajo de la pierna". Con esa mirada fría que se mantiene sobre los amores del pasado, me parece que esta contemporaneidad de la teoría terrorista de Cerisy-la-Salle y de la crítica afectuosa pronunciada por Barthes es a todas luces instructiva, no solamente desde un punto de vista personal -¿qué rol juegan las disonancias cognitivas en la afirmación de sus propias teorías?-, sino desde una perspectiva histórica.
- 7 ¿Y si los años 70, que se relacionan con la muerte del autor, debieran comprenderse más como un *roman* de aprendizaje que nos condujo del texto al autor? ¿Y si los años 70 fueran en principio la década de la tensión, el enfrentamiento, las contradicciones? Se encontraría fácilmente una confirmación de esto en la paradoja que constituyó la glorificación de los autores de Cerisy por décadas (Robbe-Grillet, Simon, Butor, Artaud, Bataille, etc.) y al mismo tiempo su muerte, en tanto autores ante el texto mismo.
- 8 Nadie mejor que Robbe-Grillet ilustra esta ambivalencia. En 1972, para ilustrar sus "producciones" (la palabra "obra" estaba proscrita), declaró: "Se nos preguntó muchas veces en nombre de qué nosotros preferimos nuestro sistema de generadores a la

- organización tradicional del relato. Y bien, es que justamente, por primera vez, un modo de producción se anuncia a sí mismo como no natural" [3]. Esa ambivalencia también está presente en la semiología de Barthes, que persigue a lo natural. Seis años más tarde, el mismo Robbe-Grillet se encuentra confundido por la pregunta que se hace a sí mismo: "¿Por qué amo a Barthes? Este enunciado comienza desde ya a suponerme una cantidad de problemas. Las tres palabras: 'por qué', 'amo' y 'Barthes' me parecen merecer por sí mismas todo un coloquio".
- 9 Algunos instantes más tarde, confesará: "Yo logro cada vez menos separar al autor del personaje" [4]. La inmanencia será totalmente abandonada incluso por sus escritores célibes. Y la década del ochenta será aquella de la escritura de su memoria o su autobiografía.
  - 10 Amores más contrariados, por lo tanto, que los amores de los años setenta, que se balancean entre la pasión del texto y la libertad textual. Veamos en principio los primeros antes de avanzar sobre los segundos. Una de las críticas formuladas a la consideración de los *nouveaux romanciers* durante el coloquio que fue consagrado a Claude Simon, en 1974, muy atrevida en el contexto de su enunciación, es formulada por Jacques Leenhardt: "se manifiesta el poder, notable, de cierto discurso crítico de influenciar a los escritores" (1975: 145).
  - 11 De hecho, el sociólogo, en este caso señor de la casa, Jean Ricardou, hace reinar el terror en el castillo al punto de que los escritores apenas osan contestarle cuando él juzga, perentorio, la conferencia de uno de ellos: "la exposición de Pinget no es del todo una exposición teórica: es una suerte de testimonio de la manera en que ciertos escritores hablan de su trabajo; hay una tendencia a la ilusión" (1972:335). 12. Retrospectivamente, estaría tentado de darle la razón al sociólogo: *Les corps conducteurs*, de Claude Simon, aparece como una novela construida en función de dogmas aprobados por la comunidad de investigadores reunidos en Cerisy: pasaje de una serie a otra por asociaciones de significantes o de significados (lo que Ricardou denomina "tránsito"), puesta en abismo generalizada, construcción del relato a partir de algunos generadores.
  - 13 De la misma manera, la creación de lo que Chateau y yo hemos denominado "la nueva semiología", mantiene un lazo consustancial con el nuevo cine (*nouveau cinéma*), del que Robbe-Grillet es el representante más notable (1979). Este nuevo cine resiste, en efecto, al análisis de la primera semiología que, por otra parte, apenas se preocupa de él (curiosamente, el último texto de Metz será sobre Robbe-Grillet). Y visto desde hoy, si esta aproximación puede parecer estructuralista, es porque las obras mismas lo son. A la pregunta ¿Por qué yo amo a Robbe-Grillet?, yo no podría seguramente responder en los años setenta "porque yo amo al personaje" (aunque esto fue así en esa época), sino más bien: "Aparte de las actitudes afectivas que ligan al teórico con su objeto, se puede, en efecto, encontrar razones más profundas para la inclinación sobre tal corpus. El film antiguo, en tanto busca expresar un mensaje que le preexiste, tritura las posibilidades significantes que ofrece el cine" [5].
  - 14 En esta época, en efecto, mi interés por los films no está fundado en el amor al autor –como el de la cinefilia de los *Cahiers du cinema* al fin de los años cincuenta–, sino en el amor a un cine de vanguardia, que pone en mal lugar el modelo de la narración clásica y, haciéndolo, desplaza el paradigma semiológico fundado por Metz. Esta "nueva semiología" conduce a un desplazamiento de paradigma: de un cine fundado sobre un plan se ha convertido en un cine que juega con parámetros audiovisuales.
  - 15 Desde este punto de vista, *L'Eden et après* (Robbe-Grillet, 1971) opera como un desenlace de ese proceso. En primer lugar, la intriga del film o, al menos, la continuidad de las secuencias, está regida por diez series de doce temas (ilustración 1), sobre el modelo de la música serial, de suerte que, incluso cuando lo visible tiene la apariencia de una continuidad narrativa, esto es de hecho un producto de la serialidad.
  - 16 *Secondo*, el juego sobre los temas puede operar a varios niveles más o menos profundos: las estructuras narrativas entre variables ( $x$  mata a  $y$ ) producen diferentes fragmentos de intrigas por rellenos sucesivos de esta estructura, en medio de las constantes que son los personajes (Marie-Eve mata a Marc-Antonie, luego que Marie-Eve tira sobre Violette); la representación concreta esas estructuras (que yo llamo entonces "imagen de la estructura") [6] posibilitando la movilización de diferentes materias de la expresión.
  - 17 En este caso, el predicado "tirar sobre" es tan pronto encarnado por la mostración del gesto mismo, como sugerido por el orificio de una bala en una fotografía, o solamente por el sonido. Esta serialización temática llega a la puesta en cuestión de la primacía de la estructura narrativa en el análisis del relato: en lugar de ser un punto de partida, ella es, de alguna manera, el resultado azaroso de un juego paramétrico que, a mis ojos de entonces, abre el campo de los posibles cinematográficos (ver en la ilustración 2, un ejemplo del análisis paramétrico de una secuencia, tomado de *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, en el cual se puede observar cómo la serie de planos de una secuencia no es comprensible sino se le presta atención al devenir de los elementos profílmicos siguientes: el decorado, un elemento vestimentario, un color)
  - 18 Esta deconstrucción, que no debe nada a Derrida, acompaña los "discursos de artista"

de Robbe-Grillet, en los cuales él justifica lo que aparece como un puro juego de espíritu en muchos de sus contemporáneos. Escuchándolo, el "buen" film se definiría en función de tres criterios:

1. La lucha contra lo Natural y la puesta en avance, inversamente proporcional, de lo artificial. No carece de sentido que el *Eden* haga referencia explícita a artistas como Delvaux, Rauschenberg, Rosenquist, Duchamp, quienes, con convocatorias diversas, han puesto en cuestión la representación, la sacralización del autor o lo Bello. Y, sobre todo, han cuestionado la perspectiva heredada del *quattrocento*. En el cine, la realidad se reduce a la imagen, ella misma pensada como un aplanamiento, ¡más cercano a Malevitch que a Delacroix! En esta lucha se reconocen temas que son tan caros a la primera semiología barthesiana como a los plásticos de la época (cf. Support/surface). Por supuesto, ellos se encuentran también en cierto Godard, en el cineasta polaco W. Has, en Hanoun, Lapoujade, etc, pero en Robbe-Grillet son casi un programa político, como lo atestigua el texto de presentación de *L'Eden et après*, cuando toma el "gran mito humanista de la 'naturalidad', que percibimos sobre nosotros como una presión cada vez más apremiante; citamos, en desorden, los vegetales cultivados sin abono, las frutas sin insecticidas, el alerta a la polución creciente, las residencias secundarias, la ecología, la protección de las especies en vías de desaparición, etc" (1978), temas que lo llevan a concluir: "la naturaleza no es, en fin de cuentas, más que uno de los mitos forjados por la sociedad occidental como imagen del paraíso..."

- 19 Si no todos los artistas se inclinan por discursos tan excesivos, muchas obras de los años setenta están definidas por esa oposición respecto de lo Natural. En el aspecto de la ficción, los films basculan del lado de la artificialidad, incluso del arte por el arte, mientras los documentalistas arguyen que es en vano querer representar la realidad tal como es, si la palabra tiene un sentido, y que para el cineasta no hay otras vías más que las de la invención. Que es en todos los casos el terreno de reencuentro de los artistas, partan del imaginario o de la realidad. Hecho notable, en el curso de este decenio, cierto cine (aquel que llamamos moderno para la época) y cierta televisión (mayoritariamente producida por la INA) van por el mismo camino.
- 20 Es suficiente, para convencerse, comparar la serie de emisiones de televisión de Jean Frapat titulada *Réalité/fiction* (1973) y el film de Jean Esutache, *Une sale histoire* (1977). El programa de televisión reposa sobre el siguiente dispositivo: a un autor se le entrega el texto de un documental (llamado "realidad") y él debe ponerlo en escena sin haberlo visto previamente (= ficción). Esta ficción es finalmente confrontada con el documental. Lo que muestra esta serie de emisiones es que, evidentemente, sean cuales sean los objetivos del autor, puramente ficcionales o realistas, la puesta en escena de los actores abre una distancia inevitable con la representación del real.
- 21 Yuxtaponiendo el relato de un *voyeur* a su recuperación palabra por palabra, jugada por Michael Lonsdale, Eustache va exactamente en el mismo sentido, obligando al espectador a interrogarse sobre la verdad del real y la de la ficción. Pero esta actitud se encuentra también en realizadores como Marcel Teulade, Michel Mitrani, Paul Seban o el Godard de *Sur et sous la communication*, que rechaza ver en la apariencia visible la clave de la realidad: sus comentarios incitan al espectador a ver en la imagen otra cosa que aquella que muestra, otra cosa que la sola analogía icónica.
- 22 Ejemplo emblemático, el plan de "Leçon de choses" (uno de los episodios de esta colección), que exhibe un mostrador con mercaderías, mientras una voz comenta "... no, es un incendio, porque los precios arden..."

2. El segundo criterio de evaluación del film es lo que podría llamarse su capacidad de jugar o, incluso, en términos kantianos, su "desinterés". Antes de la era de la literatura comprometida predicada por Sartre, esta época reivindica el placer de jugar. Numerosas son las críticas formuladas a lo que luego se llamará la "gratuidad" de los films de esta modernidad. El presidente Pompidou mismo, a algunos meses de su fin, confió a Robbe-Grillet que él no comprendía cómo se podía hacer arte por el arte cuando el destino del hombre es ir hacia la muerte <sup>[7]</sup>.

- 23 Y la respuesta fue que por esa misma razón es que se debe jugar. Incluso si algunos tachan ese cine de "burgués", sus films están lejos de desencadenar una polémica tan fuerte como *le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, que ocasionó el reproche de ser populista por la única razón de que no se pegaba a la realidad del siglo XX y prefería el "fingimiento lúdico", como diría Schaeffer (1999).

3. El tercer criterio prolonga el juego y le da su sentido. Se trata de la musicalidad, que está en el centro del cuadro temático de *l'Eden*, con su serie de doce temas a la manera de "las doce notas de la gama de Bach que le habían servido a Schoenberg" <sup>[8]</sup>. Robbe-Grillet había previsto, con el compositor Michel Fano, ir todavía más lejos en la serialidad, "según un sistema un poco comparable a aquél de Schoenberg en música" <sup>[9]</sup> y encarar un remontaje más aleatorio de su film para la televisión francesa, titulado, por un juego anagramático, *N'a pris les dés*.

- 24 ¿Y el amor dónde está?, me dirán ustedes. Mientras los años setenta consagran a los autores del *Nouveau Roman* en Cerisy, dando un gran eco a la puesta en cuestión de la representación bajo todas sus formas, mientras unos atacan al humanismo y la

- ideología de lo Natural (tema que continuará Bourdieu en *La distinción*, hacia el fin de la década), otros, entre ellos mismos, llaman a una cultura del sentimiento. Finkelkraut, en principio, que glosa sobre la fórmula "yo te amo" en un bello texto publicado por *Critique* (1976) antes de escribir su *Nouveau désordre amoureux*, con Bruckner.
- 25 Barthes a continuación. Aquel que fue el primero en escribir sobre Robbe-Grillet y en defender el nombre de una literatura "objetal", y que encontró la unidad de sus ensayos de *Mitologías* en la lucha contra lo natural, Barthes, afirma de golpe: "el texto que usted escribe debe darme la prueba de que me desea"(1973). No nos encontramos ya en una relación abstracta de escritor a lector, sino en la búsqueda de una comunicación entre dos cuerpos.
- 26 Las operaciones intelectuales de engendramiento de la ficción por generadores están bien lejos. Retrospectivamente, cuando se vuelve sobre el *Pourquoi j'aime Barthes*, de Robbe-Grillet, uno se da cuenta de en qué medida el pensamiento de los que yo denominaría, de buen grado, los faros teóricos, ha influido sobre las ideologías de artista. A fin de los años setenta, no es ya de buen tono hablar de la fabricación de palabras.
- 27 El autor, expulsado por la puerta, no va a tardar en volver por la ventana, con su cortejo de emociones, sensaciones, narcisismo, goces y placeres. Robbe-Grillet podrá emprender su "fragmento autobiográfico imaginario" (todavía la mixtura realidad-ficción); en sus palabras: "Yo jamás hablé de otra cosa que de mí. Como aquello era el interior, eso apenas fue percibido. Felizmente, porque vengo de pronunciar en dos líneas tres términos sospechosos, vergonzosos, deplorables, sobre los cuales yo he contribuido largamente a que se alzara el descrédito y bastarán mañana, aún para hacerme condenar por muchos de mis pares y la mayor parte de mis descendientes: 'yo', 'interior', 'hablar de'"<sup>[10]</sup>.
- 28 Robbe-Grillet corta, en tal caso, o, al menos, así lo cree él, con el espíritu de Cerisy, con Ricardou, y con los más jóvenes, de los que yo formo parte, que defienden la letra de esta modernidad (al mismo momento, Robbe-Grillet me ha elegido para dirigir el número de *Obliques* que consagró en detrimento del teórico oficial del *Nouveau Roman*). Pero, en un sentido, él no toma un gran riesgo, porque se puede recostar sobre la orilla balizada por Barthes, que ha publicado él mismo un *Roland Barthes por Roland Barthes*, tres años antes, en el que la vida familiar y personal del autor ocupa un lugar destacado.
- 29 Como se observa, los años setenta son mucho más contradictorios que lo que se piensa a veces, al menos en lo que concierne a la literatura y al cine. Este decenio es la transición entre dos mundos: el del abandono del sentido, la preeminencia del texto, y el del reino del autor dirigido hacia su propia vida. La experimentación ha dejado lugar a la institucionalización, muy ayudada en esta empresa por la figura tutelar de Robbe-Grillet en los márgenes de la universidad –entró en el Collège de France en 1977, para ocupar una cátedra de semiología-. ¿Qué queda hoy de nuestros amores de los años setenta?
- 30 Del lado de los films, no gran cosa. Si exceptúo a Greenaway, admirador de Marienbad, pocos hoy se aventuran a jugar con el sentido, a acumular referencias pictóricas en las puestas en escena teatrales o a elaborar estructuras no narrativas. Greenaway, por supuesto, cuyo *ZOO* –ordenado por una serie numérica- está en la línea de la serialidad robbe-grilletiana y que, entre otros, atrae críticas bastante rudas.
- 31 Más generalmente, lo que la investigación audiovisual actual guarda de aquella de los años setenta, es el "conflicto" –para hablar como Eisenstein- entre la continuidad y la discontinuidad. Es testimonio uno de los últimos clips de Kylie Minogue, en el que la cámara parece seguir el avance de la cantante en la ciudad, y del que el decorado, sin embargo, nos lleva de nuevo al mismo punto, demultiplicando por magia su imagen en clones que la acompañan.
- 32 En lo que concierne a la búsqueda de una musicalidad del relato articulado sobre estructuras no narrativas, fuerte es constatar que ellas han abandonado el cine. Si las búsquedas continúan, es del lado de los nuevos medios: las novelas por computadora, todavía raras y poco concluyentes, que retoman por otros medios las virtualidades de posibles narrativos que ya ofrecía el *Nouveau Roman*. De nuevo, el lector tiene la ilusión de que es igual al autor y que crea el texto tan bien como él. Ilusión democrática y, quizás necesaria en la actividad sisifeana de la lectura...
- 33 Más generalmente, nuestra época, seriamente, repone la seducción del juego artístico. Se deja a los verdaderos juegos, precisamente, el cuidado de la gratuidad de los subtítulos surtidos de continuidad y discontinuidad, que introducen los clips o los medios interactivos. En cuanto a la ficción, ella abandona poco a poco lo imaginario. Las novelas son condenadas con el pretexto de delitos que serían atacados en la verdadera vida (*Rose Bonbon*), los films criticados porque no muestran el París de hoy (affaire « Amélie Poulain » en Francia)... El realismo, si no es soviético, reconstruye la superficie, mientras que los años setenta habían hecho todo por negarla. ¿Es un inevitable retorno de lo expulsado? Si es así, sería mejor mantenerlo expulsado...



34 ¿Qué queda de nuestros amores? ¿Solamente los recuerdos? Un poco más, quizás: una manera de amar. Porque, después de todo, el espíritu de esa semiología estructuralista, tan seguido hostigada, ¿no debería ser reavivado hoy, cuando la imagen no se puede comprender más que a través de una parametrización del objeto? ¿Los nuevos objetos numéricos no esperan desesperadamente un discurso que les sea adecuado, más allá de las imprecaciones y profecías en todo género? Y aquello que tenemos, ¿no provendrá de esos años setenta en los que surgió la idea de una imagen forzosamente compuesta?

Ilustraciones

<p>Préface Série Série de l'Edouard Série Duchampin</p>	<p>Deuxième Série Série Edouard Série Duchampin</p>	<p>Troisième Série Série Edouard Série Duchampin</p>	<p>Quatrième Série Série Edouard Série Duchampin</p>	<p>Cinquième Série Série Edouard Série Duchampin</p>
<p>1. Les amours de... 2. Les amours de... 3. Les amours de... 4. Les amours de... 5. Les amours de... 6. Les amours de... 7. Les amours de... 8. Les amours de... 9. Les amours de... 10. Les amours de...</p>	<p>1. Les amours de... 2. Les amours de... 3. Les amours de... 4. Les amours de... 5. Les amours de... 6. Les amours de... 7. Les amours de... 8. Les amours de... 9. Les amours de... 10. Les amours de...</p>	<p>1. Les amours de... 2. Les amours de... 3. Les amours de... 4. Les amours de... 5. Les amours de... 6. Les amours de... 7. Les amours de... 8. Les amours de... 9. Les amours de... 10. Les amours de...</p>	<p>1. Les amours de... 2. Les amours de... 3. Les amours de... 4. Les amours de... 5. Les amours de... 6. Les amours de... 7. Les amours de... 8. Les amours de... 9. Les amours de... 10. Les amours de...</p>	<p>1. Les amours de... 2. Les amours de... 3. Les amours de... 4. Les amours de... 5. Les amours de... 6. Les amours de... 7. Les amours de... 8. Les amours de... 9. Les amours de... 10. Les amours de...</p>

Ilustración 1

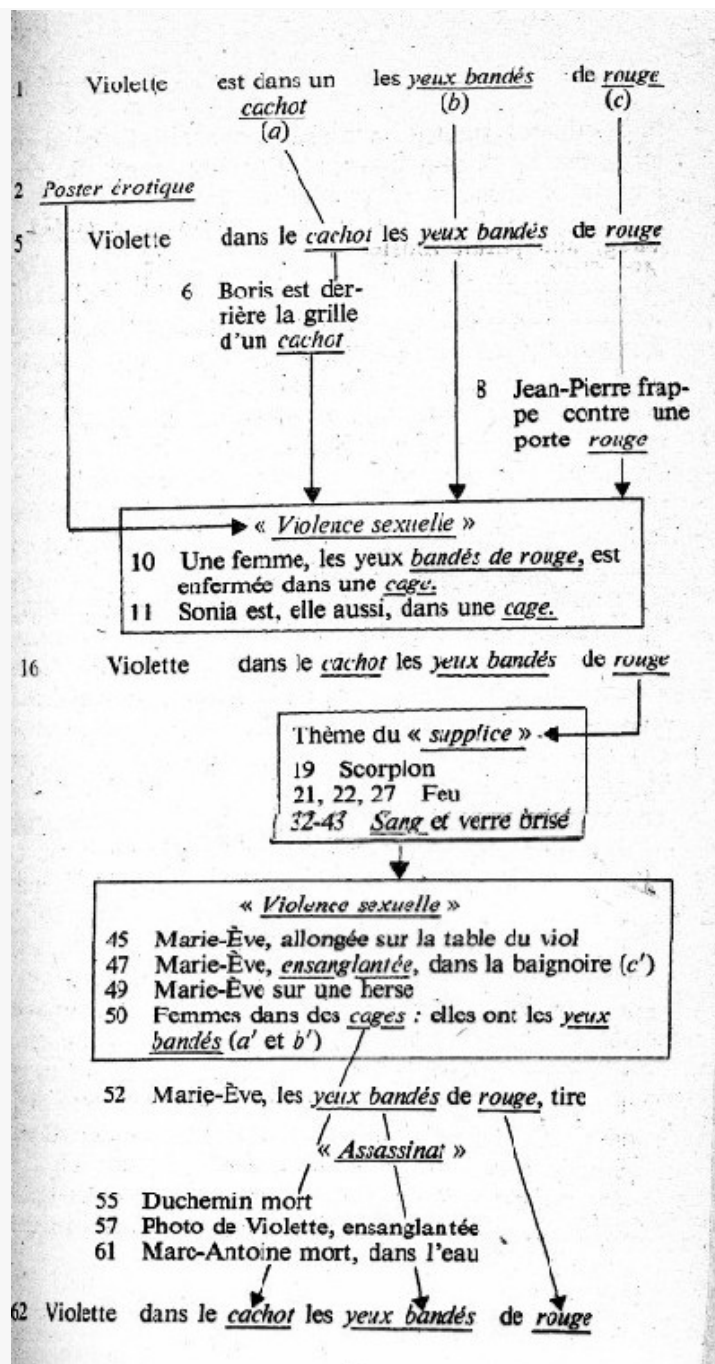


Ilustración 2

Traducción de Daniela Koldobsky y Oscar Steimberg



## Notas al pie

<sup>1</sup> Cerisy-la-salle es un castillo de Normandía en el que se han mantenido, hasta hoy,

numerosos coloquios sobre literatura, y que albergó algunos muy importantes desde los años 70. (Volver al texto)

**2** *Ibid.* (Volver al texto)

**3** Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, coloquio de Cerisy-la-salle, U.G.E., 10/18, tomo 2, 1972, p. 159. la teoría de los generadores, adoptada por los « Nouveaux romanciers » en los años 70, afirmaba que la novela podía ser escrita a partir de algunos términos que, por juegos paragramáticos, engendraban otros, hasta proveer todo el material necesario para la ficción. (Volver al texto)

**4** Conferencia pronunciada en el coloquio Barthes, publicada en mil ejemplares por Christian Bourgois "reservados a los amigos de este editor", páginas 10 y 12. (Volver al texto)

**5** "Vers de nouvelles approches méthodologiques", *Cinéma de la modernité*, co-dirección D. Chateau, A. Gardies, F. Jost, Klincksieck, 1981, p. 24. (Volver al texto)

**6** *Ibid.* (Volver al texto)

**7** Fuente: conversación privada con Robbe-Grillet. (Volver al texto)

**8** Catálogo de la Edición de obras cinematográficas de Alain Robbe-Grillet, Ministerio de relaciones exteriores, 1982. (Volver al texto)

**9** *Obliques, op. cit.*, p. 255 (Volver al texto)

**10** "Fragment autobiographique imaginaire", revista *Minuit* n°31, ed. de Minuit, oct. 1978. (Volver al texto)



## Bibliografía

**Barthes, R** (1973) "Par dessus l'épaule", en *Critique* n°318, Paris : Ed. de Minuit

**Château, D. y Jost, F.** (1979) *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, UGE, 10/18, 1979

**Finkelkraut, A.** (1976). "Sur la formule 'Je t'aime'". *Critique* n°348, mayo.

**Leenhardt, J.** (1975). « Claude Simon: l'écriture de la ressemblance », en Claude Simon.

**Coloquio de Cerisy** (1986), dirigido por J.Ricardou. Paris, Éditions UGE 10/18. Reproducido en *Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy*, dirigido por J. Ricardou, Paris: Les Impressions Nouvelles.

**Ricardou, J.** (1972) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy-la-salle, U.G.E., 10/18, tomo 2

**Robbe-Grillet, A.** (1978). "Fragment autobiographique imaginaire". Revista *Minuit* n°31, ed. de Minuit, oct..

\_\_\_ (1972) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Coloquio de Cerisy-la-salle. Paris : U.G.E., 10/18, tomo 2.

**Robbe-Grillet** (1978) Revista *Obliques* n°16-17, dirección de François Jost, Paris:ed. Borderie.

**Château, D. y Jost, F.** (1979). *Nouveau cinéma, Nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*. Paris : UGE, 10/18.

**Schaeffer, J-M.** (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil.



## Autor/es

**François Jost** es profesor en la Sorbonne Nouvelle Paris III, donde dirige el Centro de Estudios sobre la Imagen y el Sonido mediáticos (CEISME) y donde enseña análisis de la televisión y semiótica audiovisual. Ha sido profesor invitado en la UBA, en la universidad de Rosario y en la universidad de Palermo. Entre sus últimos libros publicados están *Le Téléprésident. Essai sur un pouvoir médiatique* (Ed. de l'Aube), junto a Denise Muzet, *Le culte du banal. De Duchamp a à la télé-réalité* (CNRS editions) y *L' Empire du loft (la suite)* (La Dispute), y entre los editados en español: *El relato cinematográfico* (Paidós) y *El Ojo-cámara* (Buenos Aires, Catálogos).  
<http://mathias012.vox.com/>  
[frjost@club-internet.fr](mailto:frjost@club-internet.fr)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**



Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**