



HAL
open science

Fragments d'un discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique

Geneviève Fabry, Audrey Louyer

► **To cite this version:**

Geneviève Fabry, Audrey Louyer. Fragments d'un discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique. *Savoirs en Prisme*, 14, 236 p., 2021. hal-03607916v2

HAL Id: hal-03607916

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03607916v2>

Submitted on 6 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Savoirs en prisme

Fragments d'un discours amoureux
dans la littérature et le cinéma
du monde hispanique

Numéro coordonné par Geneviève Fabry
et Audrey Louyer

l'epure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne) et Carmen Cortés (Universidad de Málaga)

Illustration de couverture : Marie-Eve Ronveaux

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Fragments d'un discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique

sous la direction de Geneviève Aubry et Audrey Louyer

Sommaire

Geneviève FABRY et Audrey LOUYER, « Introduction »

Les chemins de l'amour

Nathalie FROGNEUX, « Aimer et le dire »

Marie GOURGUES, « Passion, patience et compassion dans *La ciudad oscura* d'Alfons Cervera »

L'amour au risque de l'intimité

Catherine GUILLAUME, « Expression de l'intime et interculturalité dans la poésie de Guillermo Carnero »

Valentina LITVAN, « El discurso amoroso en Tamara Kamenszain : una nueva poética de la subjetividad »

Pénélope LAURENT, « Kentukis de Samanta Schweblin. Connexions intimes »

Les pièges du discours amoureux

Séverine REYROLLE, « De la destruction du discours amoureux à celle de l'individu : jeux manétiens entre poésies du mal d'amour et scènes du mal de mère »

José Manuel CARO GAVILÁN, « Estereotipos, no lugar y crisis matrimonial en la comedia romántica española *Nuestros amantes* »

Florian FRAISSARD, « Narrativa gay y contradiscurso amoroso : ¿una subversión genérica? »

Michelle VÁSQUEZ SORIANO, « Andrés Caicedo, el anacrónico »

Section créative : diptyque lukinien

Hervé Le Corre, « *Videmus nunc per speculum*. Sobre *Construcción comparativa* (2003) de Liliana Lukin »

Liliana Lukin, « Discurso amoroso: ética, poética, política en cuerpo de mujer »

Fragments d'un discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique

Geneviève Fabry
Université catholique de Louvain
Audrey Louyer
Université de Reims Champagne-Ardenne

La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigu soit-il, d'une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence. (Barthes, 1977 : 5)

L'on reconnaîtra dans cette épigraphe l'exergue du livre inoubliable de Roland Barthes – *Fragments d'un discours amoureux* – qui inspire directement la thématique du dossier du n° 14 de *Savoirs en prisme*. L'on pourrait objecter que le discours amoureux est moins seul aujourd'hui que dans les années 1970, puisqu'il a fait l'objet de travaux importants de la part de sociologues comme Eva Illouz ou de philosophes comme Alain Badiou. L'accent mis, dans les travaux récents en études culturelles, sur la dimension affective (*affective turn*) ne viendrait-il pas également démentir cette conception héritée de Roland Barthes qui nous donne à voir un discours amoureux fragmenté, précaire et esseulé ?

Il convient effectivement de resserrer l'hypothèse qui guide l'argumentaire de ce dossier. On avancera l'idée que le traitement actuel de l'amour dans la littérature et le cinéma est au cœur d'une problématique complexe qui, en première analyse, semble déterminée par la montée en puissance de la fragmentarité et de l'intimité face aux grands récits de la passion amoureuse. Denis de Rougemont avait montré dans un ouvrage devenu classique (*L'Amour et l'Occident*, 1939) combien la source matricielle de ces grands récits pouvait être

rapportée aux amours adultères de Tristan et Yseult. Les *Histoires d'amour* de Kristeva (1985) avaient proposé à leur tour une actualisation très fine des thèses de De Rougemont dans un large corpus d'œuvres littéraires tout en dégagant les sources grecques, hébraïques et chrétiennes de la tradition amoureuse occidentale. Mais au XXI^e siècle, le discours amoureux semble désormais s'imposer dans une organisation qui privilégie le fragment. Les grands intertextes refluent dans la littérature contemporaine pour céder la place à un sujet, féminin ou masculin, à la recherche de son désir et exposé aux exigences de l'autonomie individuelle et de la reconnaissance sociale, en tension, voire en contradiction avec l'inconditionnalité qui est au cœur, d'une façon ou d'une autre, de l'expérience amoureuse. Le fragment engage à configurer de nouvelles temporalités plus étroitement liées au présent, fût-il désenchanté. De nouvelles configurations temporelles et génériques subvertissent les moments épiphaniques ou tragiques de la passion (rencontre-union-séparation-mort) pour en souligner des aspects plus quotidiens et plus partiels, pour développer des réécritures ironiques ou parodiques ou enfin pour reconfigurer de nouvelles typologies des relations d'amour où la passion n'est plus une polarité fondamentale mais une option parmi d'autres.

Comme corollaire de ce qui précède, on peut déterminer un second élément-clé dans les textes contemporains : il concerne la consolidation d'un discours de l'intime. Dans un essai publié en 2013, intitulé *De l'intime. Loin du bruyant amour* (Grasset), François Jullien s'efforce de penser la question amoureuse à partir du noyau conceptuel qu'est l'intime. Celui-ci est marqué non par l'équivoque (entre *eros* et *agapè*, corps et âme), mais par l'ambiguïté de deux sens impossibles à distinguer : l'intime est à la fois de l'ordre du spirituel et du sensuel. Il ouvre à l'intériorité la plus profonde (c'est là le sens étymologique du terme *intimus* : le plus intérieur) tout en ouvrant un espace intersubjectif par excellence, où l'autre ne peut être réduit au statut d'objet du désir : c'est la relation qui est alors intime. Au contraire, dans l'amour passion, l'autre est trop souvent l'objet qui vient combler, fût-ce temporairement, le désir du sujet, dans une course sans fin et *in fine* mortifère. Denis de Rougemont avait étudié, dans son *opus magnum* déjà cité, à quel point ce lien entre amour et mort a structuré l'imaginaire amoureux occidental faisant de Tristan et Yseult des modèles de l'art d'aimer, alors qu'ils sont épris, non tant l'un de l'autre, que de l'amour lui-même et de son discours. Voici pourquoi l'amour passion est « bruyant » (selon le terme choisi par Jullien), englué dans une narration mystificatrice qui toujours, directement ou indirectement, finit par exalter la mort. À l'opposé, l'intime est discret et ne s'appuie pas sur le ressort mythique. Plus fondamentalement encore, il est rétif au romanesque. Selon Jullien, l'intime pose un problème au romancier car il serait le contraire de l'intrigue : il ouvrirait une percée subtile, étrangère parfois aux enchaînements propres à la narrativité.

En réponse aux thèses de Jullien, l'essai de Claude Habib *Le Goût de la vie commune* (Flammarion, 2014) ira encore plus loin dans sa conception de l'intimité amoureuse en soutenant que celle-ci est constitutivement liée à l'ennui et à la durée. Aimer vraiment quelqu'un, ce n'est pas lui demander de combler

mon ennui (demande impossible à satisfaire dans la durée) mais de pouvoir ensemble traverser des phases d'ennui, qui rythment l'existence comme le ressac de la mer. Rétif au romanesque, l'intime serait-il désormais plus proche d'une diction poétique ?

C'est sans doute aller trop loin mais force est de constater une reconfiguration de la narrativité lorsqu'il s'agit d'explorer les ressorts d'une intimité soumise à une culture de la surexposition encouragée par le narcissisme promu au rang de valeur sociale et, de manière générale, par les réseaux sociaux. La sociologue Eva Illouz, entre autres, a ainsi mis au jour les nouvelles formes de souffrance amoureuse dans une économie affective et sexuelle conditionnée fondamentalement par la marchandisation des rencontres et l'évaluation permanente du partenaire. Ces changements sociaux et culturels ne sont pas sans conséquences politiques, comme l'a bien montré Aníbal González pour la littérature latino-américaine. Les textes les plus récents analysés dans ce dossier (comme par exemple *Kentukis* de Samanta Schweblin ou *Sudor* de Alberto Fuguet) se pencheront ainsi sur l'*extimité*, cette « pratique d'exposition et de dévoilement de soi destinée à consolider et à s'approprier son image, ainsi qu'à augmenter son capital social » (Paveau, 2015). Cependant, précise Paveau, « l'*extimité*, contrairement à ce que la morphologie du mot peut laisser penser (pseudopréfixe *ex-* vs *in-*), n'est pas le contraire de l'intimité mais en est une forme, possédant une fonction sociale précise : le processus d'*extimité* vise à obtenir une validation de la part d'autrui, en sollicitant sa reconnaissance (Granjon 2012) ».

Au-delà de l'*extimité*, ce dossier présente différentes facettes de l'intimité. Aux antipodes d'une conception qui rapprocherait voire identifierait l'intime et le sentimental, les textes analysés ici donnent plutôt à voir, comme, par exemple, dans la poésie de Guillermo Carnero, comment l'intime vient sourdre subtilement dans le jeu triangulaire entre réflexion, émotion et traditions culturelles. À l'inverse, nulle intimité véritable à attendre des productions cinématographiques qui cultivent sans mise à distance véritable les stéréotypes genrés sur l'amour et le mariage, pensés dans une orientation strictement hétéronormée, selon la tradition occidentale d'origine chrétienne.

Plus fondamentalement encore, un fil rouge relie toutes les contributions de ce dossier : celui qui met en tension l'expérience amoureuse et le langage. La première peut-elle se déployer sans le second ? Comment le langage, *a fortiori* celui forgé par les multiples traditions qui s'entrecroisent dans la littérature contemporaine du monde hispanique, conditionne-t-il l'expérience amoureuse ? Différents articles présentés ici postulent que la lecture opère comme un tiers dans cette tension bipolaire : lieu de subjectivation en ce qu'elle permet d'appréhender l'altérité à même le travail de la langue, de la « construction comparative » (Lukin/Le Corre) qui fait entrer l'autre aimé dans le registre du représentable, la littérature ne déploie sa force performative que dans l'acte de la lecture. Celui-ci peut être considéré à son tour comme une opération qui affecte le lecteur ou la lectrice dans ses représentations souvent les plus enfouies, celles qui touchent à la vie affective et sexuelle. La scène de lecture qui met le feu à la passion est presque un topos littéraire, depuis le célèbre passage de la

Divine comédie où Dante peint les amants Paolo et Francesca ayant succombé à la passion à la suite de la lecture des amours entre Lancelot et Guenièvre. Mais aujourd'hui encore, et peut-être plus que jamais dans un environnement menacé par un contrôle socio-politique très intrusif rendu possible par les applications géo-localisées, la lecture apparaît comme une ressource critique indispensable et le socle possible d'une subjectivité nouvelle. Peut-être le *Livre de Tamar* de Tamara Kamenszain en donne-t-il l'image la plus accomplie : le poème abandonné au fond d'un tiroir peut devenir, quand il est relu quinze ans plus tard, le détonateur d'une anamnèse qui réconcilie *eros* et *philia*, deux des trois formes de l'amour, comme nous l'a enseigné la pensée antique et nous le rappelle Nathalie Frogneux.

C'est effectivement cette typologie ternaire dont l'examen ouvre le présent dossier. Au seuil de ce numéro, il semblait important d'asseoir le cadre conceptuel de la problématique visée : Nathalie Frogneux aborde la question du discours amoureux par la philosophie pour l'éclairer en élaborant l'articulation entre la parole et trois modalités de l'amour : *eros*, *philia* et *agapè*. Sans tomber dans l'excès de la froide méthode analytique ni dans les élans enflammés d'éloge de l'amour, elle part de l'analyse du *Banquet* de Platon pour montrer comment *eros* permet de dire la déclaration, l'amour passion idéalisé et la création de langages codés, tandis que *philia* repose plutôt sur l'écoute de l'autre, la confiance et l'intimité développée dans une temporalité longue, pour arriver enfin à *agapè*, pure qualité indicible à caractère spirituel.

L'article suivant s'inscrit également dans une réflexion donnant lieu à une typologie. Choissant un contexte socio-historique déterminé, Marie Gourgues explore l'histoire récente de l'Espagne post-transitionnelle à partir de l'étude de *La ciudad oscura* d'Alfonso Cervera (1987), où les histoires fragmentées, illustrant la désintégration de la société, convergent vers trois pôles, tous marqués par le désenchantement : d'abord la *passion* qui échoue et se mue en violence, puis la solitude et l'incommunication qui impliquent une nécessaire *patience* comme seule issue face à l'anéantissement de l'altérité, générant des réactions parfois tragiques face au sentiment d'abandon associé. Enfin, l'approche narratologique permet de constater que le partage des sentiments, par le biais de la lecture, rapproche les instances mises en jeu et sollicite la *compassion* du lecteur.

Dans les trois articles qui suivent, la question de l'intimité vient resserrer le discours amoureux autour de nouvelles formes de subjectivité. C'est d'abord dans l'œuvre du poète espagnol Guillermo Carnero (Valence, 1947) que Catherine Guillaume met au jour un « intime distancié », à la fois sensible et réflexif ; il repose sur une construction fragmentaire ainsi que sur un dialogue constant entre les référents culturels les plus divers, des symboles privilégiés (comme l'eau et le jardin) et l'expérience amoureuse. Valentina Litvan se penche également sur une riche œuvre poétique caractérisée par une trajectoire spiralaire. En effet, elle étudie comment la poétesse argentine Tamara Kamenszain construit un discours amoureux qui révèle une nouvelle poétique de la subjectivité. Les dualismes hérités de Platon sont chez cette écrivaine déconstruits du point de vue théorique ainsi que dans la pratique de l'écriture poétique, une écri-

ture qui, loin de cultiver la nostalgie, permet d'actualiser les éléments du passé. La rupture amoureuse, par exemple, est perçue et verbalisée dans l'après-coup comme l'épuisement du langage commun qui tend vers l'incommunication. Alors, la littérature n'est plus un support de construction codifié du langage amoureux, mais bien une clé d'entendement et Kamenszain parvient à parler de l'amour sans pour autant exclure l'écriture littéraire.

L'intimité surexposée est interrogée par Pénélope Laurent selon la modalité du roman – fragmenté – de science-fiction : Samantha Schwebelin imagine un dispositif appelé *kentuki*, voyeuriste à souhait, qui révèle le rapport ambivalent à l'intime ; l'intrusion du regard pose la question de l'intime individuel interne tout comme celle du partage de l'intime, intersubjectif. L'artefact concret, étudié sous l'angle de Winnicott, canalise ainsi les implications et interrogations psychologiques et philosophiques des sociétés de la surveillance, où la feintise ludique partagée et le difficile rapport à la fiction sont une réponse à la douloureuse solitude des personnages. Pénélope Laurent montre également que le discours implique nécessairement la lecture, et ainsi une autre forme de voyeurisme dont le lecteur n'est pas exclu.

La section suivante du dossier rassemble des textes hétérogènes quant au corpus de l'étude (théâtre, cinéma, roman) mais traversés par une problématique commune : celle de la déconstruction du discours de la passion par le biais de la parodie ou le jeu avec les stéréotypes genrés. C'est ainsi que Séverine Reyrolle montre comment le théâtre d'Eduardo Manet rend hommage aux *Fragments* de Barthes tout en les déconstruisant. Le discours amoureux y est fragmenté et parodié dans une expression qui passe par l'humiliation, la vengeance et l'autodestruction. Manet démantèle les topoï littéraires fondateurs sur l'amour en les anéantissant, et invente une nouvelle mythologie amoureuse qui passe par la destruction des intertextes existants ; mais cette destruction atteint aussi le corps amoureux, et la seule réhabilitation, la seule perspective possible, semble finalement se trouver dans le retour vers l'amour perdu de la mère et la mise en scène de ce dernier.

Dans une déclinaison cinématographique cette fois, José Manuel Caro Gavilán prend le point de départ des archétypes de la « *manic pixie dream girl* » et du « *grumpy manic dream fellow* » présents dans la comédie hollywoodienne ; il étudie la comédie *Nuestros amantes* (Miguel Ángel Lamata, 2016) et brosse un portrait des amants post-modernes en interrogeant cette inspiration des comédies romantiques indépendantes du début du XXI^e siècle à partir de la construction des personnages et de leur environnement. La question de l'intime et de son expression se redessine alors en raison de l'apparente distance prise par ce stéréotype féminin, dans un contexte urbain où le non-lieu tend vers l'interrogation de l'identité de l'individu et du couple.

En croisant œuvres et écrivains, Florian Fraissard choisit la clé de lecture de la « technologie » et de la « contresexualité ». À partir d'un corpus d'œuvres de Fuguet, Rei et Julián Martínez Gómez, qui explorent le discours amoureux gay, il montre le renouveau permis par une écriture qui s'affranchit des codes. Sa lecture illustre la déconstruction des exclusions et des cloisons tradition-

nelles dans le binarisme de genre, et la subversion de l'amour romantique. Il en résulte l'analyse d'un contregenre littéraire, qui va à l'encontre des archétypes de la technologie générique hétérosexuelle et réélabore le schéma romantique, où l'expression des sentiments est enracinée dans le corps.

Michelle Vázquez Soriano analyse enfin trois monologues présents dans l'œuvre d'Andrés Caicedo, *Angelitos empantanados*, et montre que les personnages du Colombien semblent aussi anachroniques que leur auteur prétend l'être, attachés qu'ils sont à un romantisme en décalage avec un contexte de défense d'une cause nationale commune et avec une perception des histoires d'amour comme produit de l'industrie culturelle. Ces monologues révèlent par exemple, au-delà des apparences, l'errance, voire la folie des personnages, qui souffrent d'une passion amoureuse parfois cruelle et teintée du tragique et de la terreur hérités du romantisme, mais selon une modalité parfois parodique manifestant leur lucidité non innocente.

Ce dossier se clôt par une double contribution marquée par la prise de distance face à l'essai académique et l'affirmation de la dimension créative de l'écriture. Dans le premier texte, Hervé Le Corre nous introduit à la poétique de l'amour présente chez Liliana Lukin, écrivaine argentine née en 1951, à partir de l'étude de deux de ses recueils les plus emblématiques dans la perspective du discours amoureux : *retórica erótica [sic]* (2002) et *Construcción comparativa* (2003). Ces deux livres déploient un verbe incarné, une « parole-corps » (« *palabra-cuerpo* ») qui doit beaucoup à la poétique de César Vallejo. Finalement, Liliana Lukin elle-même jette un regard rétrospectif sur son propre parcours (plus de quarante ans de production poétique et une vingtaine de recueils publiés) en tissant les fils de la création : sa trajectoire comme artiste argentine d'origine juive qui doit faire face à l'expérience de la dictature (1976-1982), son évolution comme femme et comme féministe, qui traverse différentes expériences (amour, maternité, séparation, deuil, jouissance d'un corps qui est inséparablement intellect) et son écriture qui évolue au fil des saisons de la vie. Ce texte se propose comme une invitation à la lecture, où le discours amoureux se fait « donation d'une intimité dans le langage ».

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BADIOU, Alain, *Conditions*, Paris, Seuil, 1992.
- BADIOU, Alain, avec N. TRUONG, *Éloge de l'Amour*, Paris, Flammarion, 2009.
- GONZÁLEZ, Aníbal, *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel*, Austin, University of Texas Press, 2010.
- HABIB, Claude, *Le Goût de la vie commune*, Paris, Flammarion, 2014.
- ILLOUZ, Eva, *Pourquoi l'amour fait mal*, Paris, Seuil, 2012.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2013.
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1985.

PAVEAU, Marie-Anne, « Extimité », *Dictionnaire d'analyse du discours numérique*, <https://technodiscours.hypotheses.org/748>, 2015. [consulté le 27 juillet 2021]
ROUGEMONT, Denis DE, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10-18, 2001.

Les chemins de l'amour

Aimer et le dire

Nathalie Frogneux
Université catholique de Louvain
Institut supérieur de philosophie

« *Ce dont on ne sait pas parler, ce pour quoi les mots manquent existe à peine. La richesse du vocabulaire fait partie de la richesse de l'expérience. [...] Pour s'aimer humainement les partenaires doivent se parler* ».
Allan Bloom, *L'amour et l'amitié*

RÉSUMÉ. Comment parler d'amour aujourd'hui encore ? Comment dire cette expérience en première personne que nul ne peut éviter ? Si la littérature et la poésie décrivent manifestement mieux les méandres et la richesse des sentiments amoureux que la philosophie, celle-ci peut en revanche clarifier ce qu'une notion aussi large recouvre. Elle doit toutefois éviter deux écueils, la technicité et le cynisme, qui risquent de détruire leur objet, et se rendre disponible à l'élucidation des formes d'amour dans une démarche réflexive. Il apparaît alors que l'oscillation entre typologie et définition de l'amour demeure indécidable depuis Platon. L'abondante philosophie de l'amour des vingt dernières années confirme en effet que trois mouvements différents sont irréductibles et que les manières de les exprimer se distinguent également. Ainsi *eros* s'accompagne-t-il de la déclaration, tandis que l'amitié se confie et que *agapè* tombe nécessairement dans les pièges de son expression.

MOTS CLÉS : typologie de l'amour, déclaration, confiance, amitié, passion

ABSTRACT. How to speak about love even today? How to tell this experience in first person that nobody can avoid? If literature and poetry clearly describe better the meanders and the richness of the feelings of love than philosophy, the latter can clarify what such a broad notion covers. However, it must avoid two pitfalls, technicality and cynicism, which risk destroying its object, and make itself available to the elucidation of the forms of love in a reflective approach. It appears then that the oscillation between typology and definition of love remains undecidable since Plato. The abundant philosophy of love of the last 20 years confirms indeed that three different movements are irreducible and that the ways of expressing them are also distinct. Thus Eros is accompanied by the declaration, while friendship is confided and Agape necessarily falls into the traps of its expression.

KEYWORDS: Typology of Love, Declaration, Confidence, Friendship, Passion

Aimer et le dire seraient une seule et même chose. Mais comment parle-t-on d'amour, de son amour, de quel amour ? Nous voudrions suivre cette piste des modalités par lesquelles l'amour se dit pour mieux le comprendre. Curieusement en 2003, Jean-Luc Marion ouvre *Le Phénomène érotique* en déclarant que « la philosophie ne dit aujourd'hui plus rien de l'amour, ou si peu » (Marion, 2003 : 9). Or, il faut bien constater que, depuis une vingtaine d'années, la philosophie s'intéresse intensément à la question de l'amour, et même de manière presque obsédante. Est-ce en réaction à la société du mépris ou dans un mouvement de nostalgie que la question de l'amour l'occupe à nouveau, au point d'apparaître comme titre de nombreux ouvrages ?

Certes, en un certain sens, la philosophie semble dire « si peu » l'amour, car elle manque souvent la complexité de ses méandres et de ses tourments. À cet égard, la littérature romanesque et la poésie semblent bien plus aptes qu'elle ; de même que ceux qui le vivent et le disent dans leurs journaux intimes et leur correspondance. Bien sûr, les philosophes peuvent être aussi des romanciers, comme Michel Henry (Henry, 1976), ou de grands amoureux écrivant leur amour, comme André Gorz, ou pour tenter de dire l'amour, ils peuvent aussi se consacrer à la lecture de grandes œuvres littéraires, comme le font Étienne Gilson (Gilson, 1974) ou Martha Nussbaum (Nussbaum, 2010).

Pourtant, la philosophie et la littérature s'accordent pour reconnaître cette expérience *en première personne* qu'est l'amour, polymorphe et bigarrée, éphémère et éternelle.

La réflexivité philosophique

Comme le dit Paul Ricoeur, en philosophie, « parler de l'amour est trop facile ou trop difficile. Comment ne pas verser soit dans l'exaltation soit dans les platitudes émotionnelles ? » (Ricoeur, 2008 : 15). Face à la question de l'amour, deux écueils apparaissent : celui de la banalité et celui de la technicité.

Le premier écueil consiste à exposer ses sentiments personnels et ses propres expériences singulières et penser qu'elles sont généralisables. Or, si l'amour se dit de mille feux et modes en littérature, c'est parce qu'il brille toujours de manière singulière, et qu'il traverse dès lors constamment ce paradoxe d'être la réalité la plus importante pour celui qui le vit et la plus banale pour celui qui l'observe, car il survient immanquablement à tous, décliné sous des formes plus ou moins heureuses, plus ou moins intenses, plus ou moins éphémères. Capable d'éveiller les plus grands bonheurs, l'amour se donne parfois sous sa modalité inversée, comme peine ou mal d'amour, et il jette alors ceux qu'il a abandonnés dans les pires souffrances ou les existences les plus moroses. Il faut peut-être y voir une exigence première plutôt que simplement une banalité. Le mot « désamour » pourrait d'ailleurs renvoyer à l'affirmation première et donc attendue de l'amour, comme pour souligner le fait que la forme négative de l'amour coïncide immanquablement avec le sentiment d'une déception ou d'une trahison face à une attente première et normative, positive. Ainsi, il n'y aurait pas de point zéro de l'amour, mais toujours une grandeur soit positive soit négative, ce qui explique qu'il se décline aussi comme manque, négligence, rupture, trahison, haine ou abandon. Et toutes ces formes négatives sont autant de preuves que l'amour est toujours premier en tant qu'exigence inhérente à la vie. Les cris adressés par des adultes déplorant le manque d'amour maternel, comme celui de Gisèle Halimi (Halimi, 2001), ou paternel, comme celui de Franz Kafka (Kafka, 2003), en sont peut-être de meilleures preuves que toutes les démonstrations philosophiques. Mais l'écriture peut être aussi un baume. Alors, ce qui s'était fait passer pour de l'amour mais s'avère *a posteriori* être un envahissement ravageur mérite-t-il d'être redressé par l'écriture. C'est ainsi que Ève Ensler, dans *Pardon* (Ensler, 2020), écrit la lettre qu'elle aurait aimé recevoir de la part de son père abuseur et, en lui prêtant son écriture, trouve au-delà de sa mort la voie d'une rencontre inédite. Dans *Le Consentement*, Vanessa Springora trouve une issue à la douleur d'avoir été trahie dans un amour d'adolescente (Springora, 2020). Dans le premier des trois mouvements de l'existence que Jan Patočka désigne comme accueil, il souligne que nous pouvons connaître la chaleur ou le tranchant de la glace lorsque nous arrivons au monde, mais que l'accueil quel qu'il soit a bien été accepté, puisque nous ne pouvons le considérer que rétrospectivement.

Alors apparaît le deuxième écueil, plus redoutable encore, car plus séduisant, celui de la technicité et de la froideur. En posant le plus souvent son regard sur l'amour plutôt que sur l'aimé, la philosophie, tout comme les autres sciences sociales et humaines, propose une analyse technique de l'amour comme objet d'étude. Alors, elle l'analyse et le décompose en éléments : les sentiments, les émotions, sa temporalité, ses actes et ses preuves. Elle souligne les ambiguïtés et les points de bascule de l'amour qui peut subitement s'inverser en haine et l'attachement se cristalliser en jalousie ; ou encore elle relève ses contradictions. Mais lorsqu'elles le figent ainsi comme objet pour se pencher sur lui, les approches philosophiques ou scientifiques (biologie, sociologie, psychologie, etc.) en

coupent l'élan global qui emporte les amoureux. Elles refroidissent l'ardeur de ce qu'elles prétendent décrire et semblent ainsi *par méthode* rater leur objet.

Dans la tentative philosophique, en plus de la distance analytique et objectivante nécessaire pour étudier un objet, se trouve la tentation d'une critique qui dénature ce qu'elle embrasse et qui se gausse même des esprits emplis de « bons sentiments » qui croient en l'amour. Ainsi Ruwen Ogien ouvre-t-il sa déconstruction des six idées reçues de l'amour en avouant :

J'essaie de ne pas être trop cynique, c'est-à-dire de ne pas dévaluer l'amour systématiquement, et de façon provocatrice. Mais je dois avouer que c'est assez difficile parce que c'est la réaction spontanée la plus appropriée, je crois, devant l'étrange prolifération des célébrations, glorifications et autres éloges philosophiques de l'amour. (Ogien, 2014 : 10)

Mais en quoi le cynisme serait-il l'attitude la plus appropriée ici ? Ce refus d'admirer le sentiment amoureux, ou quoi que ce soit d'ailleurs, pourrait bien coïncider avec un biais psychologique ou expérientiel qui consiste à poser le jugement critique comme un signe d'intelligence supérieure. Or, l'intelligence de l'amour ne consiste-t-elle pas à limiter le soupçon et la critique qui portent sur elle (Lecomte, 2014) ? Aussi Pierre Bourdieu ajoute-t-il un « Post-scriptum sur *La Domination masculine* et l'amour », afin de ne pas s'en tenir au *plaisir de désillusionner*, suivant ainsi la recommandation de Virginia Woolf. Il termine donc en avouant que les rapports de force connaissent une exception de taille : « dans l'expérience de l'amour ou de l'amitié » (Bourdieu, 2002 : 149. Nous soulignons). Nous suivons Bourdieu sur ce point : c'est bien l'expérience de l'amour en première personne qui limite son examen critique en troisième personne.

Mais que faire si cette expérience est négative ? Dans ce cas, la démarche scientifique objectivante, par méthode réductionniste et analytique, pourrait-elle être le refuge de ceux qui adoptent une attitude sceptique voire cynique en amour ? Il faudrait alors qu'elle accepte l'expérience amoureuse en première personne, ce dont elle doute par méthode. En effet, l'amour ne serait qu'un épiphénomène, une scène subjective et un vécu illusoire, de ce qui se joue en réalité au niveau biologique de la conservation de l'espèce (sélection du meilleur reproducteur), de la reproduction psychique (attachement au père), des inégalités sociales (qui empêchent certaines personnes de se rencontrer et de s'unir) ou de l'attachement inscrit dans nos structures neuronales (addiction, Pharo, 2015). L'écueil du cynisme est redoutable là aussi.

Est-ce en raison de leurs expériences négatives et de leurs souffrances d'amour que certains renoncent à le décrire et préfèrent le dénoncer soit comme un terme générique, et finalement creux, soit comme un terme illusoire qu'il faudrait démasquer comme mensonger ?

Afin d'éviter ce double écueil de la banalité et de la technicité, ainsi que celui du cynisme et de la crédulité, il est pourtant possible de se tenir à mi-chemin dans le style de l'essai. Et c'est ainsi en esquivant la technicité de la profession et

des références à l'histoire conceptuelle que les auteurs s'y essaient souvent. Parce qu'il faut tenter de réfléchir ce qui sans cesse revient comme un défi pour la pensée et l'existence. Dans toutes ces formes littéraires empruntées pour tenter de suivre les tumultes, la fluidité et la complexité de ce qu'ils cherchent, les philosophes retrouvent souvent les collègues d'autres disciplines. C'est dans une zone intermédiaire quant aux découpages disciplinaires de tradition universitaire (sociologie, philosophie, littérature, psychologie) que se rejoignent alors les travaux de tous ceux qui cherchent à penser ce que, dans le fond et en dernière analyse, l'amour est dans sa singularité et ses particularités sociales, culturelles ou historiques.

Les styles littéraires du *Banquet*

Alors les approches philosophiques et sociologiques convergent pour écouter les sensibilités de leur temps (Illouz, 2012 ; Kaufmann, 2010 ; Baumann, 2010). Et la différence est parfois mince entre le style philosophique du sociologue et le propos concret du philosophe sensible aux particularités de sa culture. À moins que l'essai ne pêche encore par son esprit de sérieux et qu'il faille investir d'autres formes littéraires de la philosophie, d'autres genres et d'autres styles. À cet égard, nous pourrions plagier Whitehead qui disait que l'ensemble de la philosophie occidentale est une série de notes de bas de page des écrits de Platon, et avancer que l'ensemble des styles mobilisés en philosophie pour exprimer l'amour sont contenus dans le *Banquet* de Platon (Platon, 2011).

Dans la mesure où il s'agit du récit d'un banquet, d'un symposium, Platon offre une pluralité de thèses qui sont des manières de décrire Eros, jouant sur l'ambiguïté du terme qui désigne à la fois le dieu de l'amour et l'amour lui-même¹. Même si la tradition a principalement retenu la sixième tentative, celle de Socrate, comme la position platonicienne, il faut bien admettre que Platon présente également les autres comme plausibles et nous livre ainsi une véritable anthologie de l'amour. En effet, plus qu'un dialogue, le *Banquet* apparaît comme la présentation partagée aux convives de plusieurs thèses.

Platon offre, grâce à la prise de parole d'Aristophane, une définition de l'amour-passion, de l'amour heureux comme retour à la plénitude par les retrouvailles de l'unité originarie formée avec l'être aimé. Ce discours connaîtra un succès non démenti aujourd'hui encore après avoir côtoyé les sommets de l'amour courtois et de l'amour romantique, raison pour laquelle il est considéré comme le mythe occidental de l'amour. Or, Platon propose lui-même, par le biais des narrateurs suivants, une alternative pour ainsi dire irréconciliable : celle de Socrate, qui se déroulera en deux temps. D'abord, lorsqu'il rappelle les propos de la prêtresse Diotime et se rallie ainsi à la définition de l'amour basé sur le désir comme conscience d'un manque qu'il faut combler et qui ne trou-

¹ Nous utiliserons la majuscule lorsqu'il s'agit du nom propre désignant le dieu amour, Eros, et la minuscule pour le nom commun.

vera jamais sa satisfaction, contrairement à ce que défendait Aristophane. Pour Diotime, Eros n'est pas un dieu, métaphore du moment de la rencontre, mais l'intermédiaire qui met en mouvement vers la recherche d'une satisfaction toujours illusoire. Cette structure du désir règne encore aujourd'hui par le *marketing* qui s'emploie à nous faire prendre conscience que (par définition) nous ne possédons pas les (nouveaux) objets qu'il nous désigne et ainsi à nous les faire désirer. Comme l'a si bien montré Platon, cette structure du désir nous fait tomber dans la consommation, c'est-à-dire la consommation de l'objet par la disparition du manque dès lors que l'objet désiré est possédé. Et le désir rebondit alors sur un autre objet manquant. Dans un deuxième temps, Socrate montre qu'il est possible de cesser de souffrir de cette illusion récurrente en opérant un transfert de l'amour de l'objet beau vers l'Idée du Beau en soi, et de sublimer ainsi le désir de possession par celui de l'être.

En outre, la figure mythologique du dieu Eros ainsi convoqué rend d'emblée la philosophie dépendante des récits amoureux autobiographiques, de la littérature et de la poésie. En demandant « qui est Eros ? », Platon interroge en effet la motivation de l'amour : est-ce l'objet aimé ou le sujet aimant qui est à la source de la force irrésistible de l'amour ? Même si Socrate triomphe en prenant la parole en dernier, et supprime ainsi les interlocuteurs présents avant que n'arrive Alcibiade, en réalité Platon déploie ainsi la complexité de la problématique à travers une typologie au lieu de proposer une véritable définition ou résolution satisfaisante de la question posée.

Ainsi, la structure littéraire complexe du texte du *Banquet* elle-même est déjà une thèse sur l'amour : on ne peut le saisir de manière univoque et toute tentative de l'appréhender devra être dialogique et collective. Chacun à son tour devra tenter de dire *qui* est Eros, et ainsi de le définir à nouveaux frais à chaque époque en le créant. Voici annoncée l'alternance indéfinissable entre une définition et une typologie de l'amour, puisque, chaque convive d'Agathon tente une définition, mais l'ensemble de la tablée finit par proposer une typologie. Et pour certains, comme Pausanias, la définition comporte elle-même une typologie. Cette oscillation entre la source et l'objet, l'aimant et l'aimé, entre la fiction et la description, entre la définition et la typologie semble être non pas un défaut de la pensée de l'amour, mais ce que Platon aurait mis en évidence par la richesse des styles littéraires mobilisés dans ce dialogue.

Les correspondances plus ou moins fictionnelles (Thiberghien, 2013a), les lettres échangées ou jamais envoyées, les témoignages, les commentaires d'œuvres littéraires, les anthologies (Thiberghien, 2013b), les méditations (Habib, 2014 ; Ouaknin, 2003 ; Marion, 2003 ; Charbonnier, 2018), les systèmes, les synthèses historiques (Ferry, 2010) et les thèses académiques, les aphorismes (Barthes, 1977), les confessions, dialogues et entretiens (Desanti et Desanti, 2004), les hymnes, éloges ou panégyriques (Badiou, 2009), les discours ou les commentaires de textes littéraires (Nussbaum, 2010 ; Gilson, 1974 ; Finkielkraut, 2011), les traités (Comte-Sponville, 1995) ou encore des abécédaires (Charbonnier, 2018) peuvent aussi décliner et conjuguer l'amour. Or, cette pluralité des styles littéraires semble nécessaire pour dire l'irréductible complexité

d'*eros*, sa relativité historique et culturelle, son caractère à la fois singulier et particulier, mais aussi pour souligner les contradictions et les tensions qui lui sont inhérentes.

À travers une variété de styles, de formes et de tentatives aux inflexions plus ou moins autobiographiques et réflexives, les philosophes peuvent pourtant prétendre à une clarification de la nébuleuse polychrome ou permettre de dénouer quelque peu l'écheveau que recouvre le terme « amour », tout en se résignant à ne pas atteindre une acception univoque.

Trois types de mouvements amoureux

La typologie issue du lexique grec est devenue classique, car elle surplombe les définitions en dégagant trois mouvements irréductibles du sujet amoureux : *eros*, *philia*, *agapè*. Cette typologie classique émerge à partir de deux traditions. Platon nous a livré les deux premiers termes, puisque le *Lysis* échoue dans sa tâche de définir l'adjectif *philos* et que le *Banquet* s'intéresse à *Eros*, tandis que la tradition chrétienne à partir de Paul développera l'acception de l'amour comme don, *agapè*. Bien sûr, cette typologie a un caractère arbitraire et il serait possible de distinguer encore la tendresse, l'amour familial ou l'amour céleste, divin et l'amour terrestre, l'amour sexuel et l'attachement, etc. La tripartition *eros*, *philia* et *agapè* apparaît pourtant plus fondamentale que les autres qui en sont, selon nous, des sous-catégories. Elle nous semble plus fondamentale que des typologies basées sur les objets aimés (dieu, conjoint, enfant) ou sur des modalités (amour hétérosexuel, homosexuel, spirituel, sexuel, chaste, tendre, sensuel, etc.). La direction n'est pas primordiale. « Dieu n'est qu'une direction de l'amour et non un objet d'amour », écrivait Rilke (Andreas Salomé, 1999 : 275). À quoi il faudrait ajouter que Dieu peut désigner l'intensité d'une passion ou l'infinité du don anonyme, mais aussi l'orientation d'un amour sublimé. En revanche, l'enfant peut être un objet de la passion comme de l'amitié ou de la générosité. Ainsi, Gisèle Halimi adresse-t-elle sa passion dévorante à sa petite fille (Halimi, 2011).

Culturellement nous avons peu à peu posé que l'objet paradigmatique de l'amour est celui du conjoint et qu'il comporte une dimension sexuelle. Pourtant, les trois mouvements de l'amour ne portent pas toujours sur cet objet et, lorsque c'est le cas, la dimension sexuelle de la relation n'est ni nécessaire, ni suffisante pour qualifier le mouvement amoureux.

Eros ou la déclaration

Le dialogue socratique du *Lysis* s'ouvre sur la problématique de la parole en amour : « Allons, fais-moi une démonstration de ce dont tu leur as déjà fait étalage, pour que je voie si tu sais ce qu'un amant doit dire de son bien aimé lorsqu'il lui adresse la parole, ou lorsqu'il en parle à d'autres. » (Platon, 2011 : 1012). Socrate désire comprendre comment se dit l'amour de celui que l'on aime,

c'est-à-dire à la fois parler de l'aimé et de son amour pour lui. Le discours semble donc prendre immanquablement une double direction : parler de son amour à son aimé, mais aussi aux autres. Comment Hippothalès loue-t-il son amour pour Lysis ? S'il chante trop tôt celui qu'il aime et ne remporte pas la victoire, il perdra la face en même temps que son objet d'amour ; sa réputation s'en verra ternie, puisque l'on pourra mesurer la frustration qu'il aura à endurer. Si par contre le chant de ce grand amour est assorti d'une séduction, c'est le chantre qui recevra la gloire d'avoir emporté le cœur de l'être si merveilleux qu'il inspire ces louanges. Car les louanges, les compliments et l'idéalisation sont typiques d'*eros* qui aime, dans un mouvement centripète, parce que son amour le comble en comblant un manque, le plus souvent douloureux. Dans le *Banquet*, Aristophane et Socrate s'accordent sur le fait que la souffrance et l'amour sont liés. Pour le premier toutefois, la passion libère de la souffrance due à une séparation initiale, alors que, pour le second, elle lui est constitutive aussi longtemps qu'elle se maintient dans la recherche d'un être singulier. Et comment échapper à cette dimension possessive si l'enjeu est de trouver le remède à une blessure ou à une béance ?

En effet, *eros* cherche à posséder l'être aimé, qui est élu, pour former cette unité nouvelle qui contraste avec la morosité antécédente. Par conséquent, le coup de foudre constitue une bonne métaphore du changement soudain et complet qui semble frapper aléatoirement. C'est « l'amour foudre » selon la belle expression de Henri Gougaud (Gougaud, 2003). Soudain, pour l'amoureux, la vue de l'autre apparaît comme une révélation. La révélation pour soi d'abord et la reconnaissance que l'on est « tombé amoureux » (autre expression qui rend compte de la passivité et de la soudaineté de l'évènement). « J'ai su tout de suite, je le répète, que c'était elle et *personne d'autre*, mais pourquoi ? Je ne sais pas pourquoi. » (Desanti, 2004 : 25). Les autres et le monde sont alors instantanément renvoyés à leur insignifiance, ce qui pourrait laisser penser à ceux qui observent les passionnés qu'ils sont aliénés alors qu'eux-mêmes se sentent libérés en s'ouvrant à une nouvelle réalité, plus intense. Corrélativement, la vie, une nouvelle vie ainsi dévoilée, se joue désormais dans une « bulle » selon l'expression des Desanti. Dominique Desanti reconnaît : « j'ai su que je ne pouvais pas vivre sans lui » (Desanti, 2004 : 43). Alors il faut le lui dire à l'oreille, lui inventer un surnom et le chuchoter pour que personne ne puisse pénétrer l'île enchantée de l'idylle qui s'est exceptée du monde. Les amoureux s'inventent même parfois un idiome privé, privé des autres.

Cet amour révélateur de soi s'apparente à une nouvelle naissance, une nouvelle vision du jour.

Tu étais le complément de l'irréalisation du réel, moi-même y compris auquel je procédais depuis 7 ou 8 ans par l'activité d'écrire. Tu étais porteuse pour moi de la mise entre parenthèses du monde menaçant dans lequel j'étais un réfugié à l'existence illégitime, dont l'avenir ne dépassait jamais trois mois. Je n'avais pas envie de reve-

nir sur terre. Je trouvais refuge dans une expérience merveilleuse et refusais qu'elle soit rattrapée par le réel. (Gorz, 2006 : 24-25)

Ce processus d'irréalisation peut donc s'opérer par l'écriture ou par *eros*, et certainement par l'écriture d'*eros*, en produisant une idéalisation poétique tant de l'autre que de l'amour. Par la porosité qui s'instaure ainsi entre les genres littéraires, philosophique et autobiographique, une histoire très personnelle et intime peut se transformer en une œuvre littéraire magistrale. Au-delà du journal intime, l'amour-passion enflamme les mots au point que Pétrarque passe du latin à l'italien pour chanter son amour de Laure. L'amour semble capable de créer des langues et des langages, mais aussi des formes littéraires et de les transgresser. Le philosophe Denis de Rougemont rappelle justement que le roman est la forme de prédilection des (amoureux) romantiques, tandis que le romancier Stendhal théorise la cristallisation.

Pourtant, cette idéalisation risque de détruire purement et simplement l'autre, dans sa réalité, sa concrétude et sa subjectivité. En effet, « l'amour détruit cet entre-deux qui nous rapproche et nous sépare d'autrui » (Arendt, 2002 : 308). Plus encore, selon saint Thomas, dans l'élan fusionnel de la passion qui déjoue la relation, *on ne fait qu'un*, mais on peut se demander lequel. Dans la mesure où culturellement, les femmes ont davantage été rangées du côté de la réceptivité et de l'ouverture à la révélation des hommes, des critiques féministes se sont opposées à l'amour romantique qui est souvent asservissant pour les femmes. Par éducation, celles-ci doivent être patientes et attentionnées (Amadou Amal, 2020). C'est ainsi que Dominique Desanti s'est mise de l'aveu-même de son mari au service de sa révélation à lui : « Elle avait le désir de voir l'autre se déclarer devant elle, comme si elle parvenait d'emblée à faire sortir l'autre de la place où il s'était retranché. » (Desanti, 2004 : 17-18). Mais Christiane Singer va plus loin encore et voit dans la fusion initiale non pas un processus asymétrique qui anéantirait un des amants, mais une destruction réciproque. « La passion est peut-être le seul état [...] où il n'y ait plus personne » (Singer, 2002 : 94). Pour éviter que cette fusion ne consume les amants trop prompts à ne plus jamais se séparer (comme Lula et Serge Rezvani, par exemple), certains couples gardent une certaine distance de manière à entretenir le manque et ainsi le désir, quelque destructeur qu'il soit. Ainsi par exemple Françoise Hardy (Hardy, 2012) et Jacques Dutronc, Sartre et de Beauvoir, Dominique Rollin et Philippe Sollers.

L'expression de l'amour-désir suppose une déclaration en trois directions divergentes. Déclarer son amour à l'aimé, faire connaître la grandeur de son amour aux autres et se le rendre manifeste à soi-même. La déclaration est d'abord l'aveu à *soi* du bouleversement survenu et qui a radicalement changé notre monde et notre vision antérieure. Ses écrits tels les journaux intimes et la correspondance sont une forme de confession ou d'aveu, afin de comprendre la profondeur et les implications de ce changement d'état. D'où l'intérêt des lettres qui ne seront jamais expédiées, car elles permettent l'auto-exploration et la description de sentiments nouveaux et intenses. Accepter que cette rencontre constitue une bifurcation, prendre la mesure des risques ainsi ouverts, puisqu'il

s'agit aussi parfois de rompre avec son ancien monde, ses habitudes et même les valeurs auxquelles on adhérerait précédemment. Tel est le travail d'unification de soi que procurent les carnets et les cahiers secrets. Mais déjà cette façon de se raconter dans des journaux intimes constitue une mise en scène de soi et un miroitement de l'amoureux d'abord à ses propres yeux. Ainsi Kierkegaard considère-t-il comme essentiel à Johannes le séducteur de tenir un journal, pour se réfléchir, au double sens du terme : se mirer et se penser dans l'écriture de ses conquêtes. Alors, l'ambiguïté de la mise en scène de soi dans le journal redouble, lorsque Don Juan le publie et rend ainsi notoires ses conquêtes. L'écriture expose déjà au monde, puisqu'elle exprime avec toute l'ambiguïté que suppose la publication des sentiments les plus intimes qui devaient ou devraient être cachés jalousement comme des trésors. Pour les lettres échangées par les amants et ensuite publiées, il serait d'ailleurs intéressant de voir qui dans le couple a l'initiative de la publication, c'est-à-dire lequel des deux a l'initiative de percer la sphère protectrice pour exposer les stratégies qui leur ont permis d'être seuls au monde. Certaines œuvres autobiographiques (Serge Rezvani, Casanova, Philippe Sollers, ...) confirment cette nécessité de se raconter en chantant pour tous la beauté de l'aimée et la force de l'amour qui les unit au-delà de la volonté de préserver un monde à soi.

La déclaration consiste aussi bien sûr aussi à révéler un bouleversement à l'aimé ou l'aimée, qui en ignore peut-être tout. Ainsi des lettres lui sont envoyées, des mots, des signes plus ou moins lyriques. Lettres pour éveiller l'amour en lui, l'intriguer par des énigmes qui susciteront sa curiosité, attiser son intérêt, le convaincre qu'il est exceptionnel, unique ; et ensuite tous les courriers qui cherchent à maintenir ardent son désir d'être nôtre. Courriers, car même sous un même toit, l'écriture assure la distance requise pour que se maintienne le désir de possession. La déclaration à l'autre se doit d'idéaliser l'amour et de le rendre crédible malgré la distance ou les obstacles culturels, géographiques, sociaux, etc. Il s'agit avant tout de persuader l'autre qu'un monde à deux pourrait exister en retrait du monde commun à tous les autres.

Enfin, ce lumineux amour doit briller aux yeux de tous, dans les romans, les chansons et les poèmes. Ainsi, la première lettre de la correspondance d'Abélard n'est pas adressée à son aimée, Héloïse, mais à un de ses amis.

Pour tous ceux, innombrables, qui ne vivent pas une vie entière de passion amoureuse, *eros* décrit ainsi le plus souvent le premier moment de l'amour, celui qui rapproche les amoureux l'un de l'autre dans un geste électif, possessif et exclusif. Or, l'asymétrie semble inscrite au cœur d'*eros*, dont l'initiative est souvent le fait d'un seul qui s'est préparé en se rendant disponible pour une irruption soudaine. Ainsi Dominique Desanti déclare-t-elle : « En ce qui concerne les affaires de cœur, j'étais dans l'attente du grand amour dévastateur » (Desanti, 2004 : 32). Ici le latin nous aide : *seducere*, c'est ramener à soi. Abélard part en effet à la conquête de la jeune Héloïse dont il est tombé amoureux avant même de l'avoir rencontrée : « Tout enflammé pour cette jeune fille, je cherchai l'occasion de nouer des rapports intimes et journaliers qui la familiariseraient avec moi et l'amèneraient plus facilement à céder » (Héloïse et Abélard, 2000 : 66).

Monique Canto insiste sur la nécessité de ce moment de séduction qui repose sur la spécularité des désirs lorsque la relation s'installe. Or, la séduction suppose des mots qui disent l'amour et renouvellent sans cesse la beauté et l'idéalité de l'autre par de continuelles reformulations (Canto-Sperber, 2015). Loin de l'hyperréalisme des photos et de l'instrumentalité du langage, Monique Canto prône la sophistication du vocabulaire et des expressions amoureuses, mais aussi la fréquentation de la littérature qui nous offre des sources d'inspiration pour redire sans cesse ce qui a été déclaré et est maintenant su. La puissance irrésistible de l'imaginaire collectif se traduit dans cette construction commune d'un mythe, de ses versions et des expressions par lesquelles il se décline peu à peu, à la troisième personne du pluriel, et ensuite à la première et la deuxième du singulier. Un amour impérieux et envahissant, chamboule la vie et la retourne comme un gant ; tel que l'on peut les rencontrer dans les histoires enfantines bénies par les bonnes fées et les romans, mais qui peut devenir peu à peu un secret espoir ou un doux rêve et finalement un projet personnel. Toutefois, un tel projet personnel risque fort de se muer en idéal mortifère qui terrasse l'embryon de toutes les histoires concrètes et les rend fades en planant comme un spectre. C'est pour cette raison que le mythe transformé en idéal est décrié par des auteures telles que Claude Habib (Habib, 2014).

Bien sûr, cet amour-passion est culturel et les mots pour le louer sont portés par nos littératures. Mais cette dimension culturelle n'enlève rien à sa force. Au contraire, elle l'aggrave. Présent dans la tradition occidentale, amour idéalisé et idéalisant, malsain diront certains, il provoque le malheur de nombreux occidentaux qui pensent pouvoir l'atteindre, lorsque, dans un mouvement de démocratisation contemporain, ce qui devait être un privilège rare, celui de la dame, celui de Dante ou de Pétrarque, devient la prétention de tous. Eva Illouz montre comment la puissance de ce mythe amoureux qui traverse l'histoire de l'Occident, en passant par l'amour courtois et le romantisme, travaille encore notre imaginaire en opérant une tension douloureuse avec les idéaux modernes de liberté individuelle et de gestion de ses propres projets (Illouz, 2014). Mais faut-il recourir à l'histoire récente pour autant ? Aristophane affirmait que chacun cherche – le plus souvent avec succès selon lui – son unique moitié.

Sans entrer dans les différences linguistiques pour exprimer son amour (Hagège, 2013), il faut souligner que la fonction phatique du « je t'aime » est évidente. « Es-tu là pour moi ? Je suis là. » On peut même y voir un vocatif, l'appel à l'autre dans l'amour, afin que l'autre vous y appelle aussi en répondant « Je t'aime ». « Imaginez un amant qui répond à la question « Est-ce que tu m'aimes ? » par cette phrase : Mais oui, tu le sais bien je te l'ai déjà dit l'an dernier. » (Latour, 2002 : 30). Ce n'est évidemment pas seulement une annonce ou une déclaration, c'est s'avancer vers l'autre. Dire « Je t'aime » ce n'est jamais redondant, mais c'est l'affirmation que, indépendamment de tout contenu, la relation peut ou pourrait s'établir, ou qu'au fil du temps, elle reste vivante. Sur ce point, la critique de François Jullien semble excessive, car, même dans la relation d'intimité qu'il veut défendre, la réassurance de la présence de l'autre en qualité d'amant est requise et constitue en soi un moment de l'amour, le moment

de l'appel (Jullien, 2019). Sans doute l'appel souligne-t-il bien le caractère non volontaire et soudain du déclenchement dont rend compte la métaphore du philtre, ou celle de Cupidon qui tire ses flèches les yeux bandés, donnant ainsi *a posteriori* à chacun un sentiment de passivité. Certes, un appel n'est pas une injonction et, comme le souligne Kant notamment, l'amour ne peut être l'objet d'un commandement moral, mais plutôt la réponse à une invitation. Or, lorsque la réponse est « je t'aime », le type de relation et son intensité sont instantanément déclarés dans une modalité partagée.

Et pourtant, le plus souvent, le partage n'a pas lieu, pas complètement pas de manière égalitaire, et *eros* demeure une aventure solitaire, purement « de tête » dirait Étienne Gilson. En effet, par contraste avec la sensuelle déesse Aphrodite, le daïmon Eros enlève Psychè et la dépose dans la profondeur de la nuit noire, pour l'empêcher de voir son amant. La vue est en effet prépondérante dans l'amour-désir. En Avignon, voir la belle Laure de Noves un instant suffit à Pétrarque pour bâtir un royaume littéraire. Albert Cohen, quant à lui, déploie cet instant pour construire un monument romanesque que Christian Wolff tient encore pour la forme de l'amour complet. Solal ouvre les yeux sur un monde qui l'emporte : « Ce fut le temps d'un battement de paupières. Dis-moi fou, mais crois-moi. Un battement de tes paupières et ce fut la gloire et le printemps et le soleil et la mer tiède et ma jeunesse revenue, et le monde était né » (Cohen, 1968 : 445). S'aveugler dans l'idéalisation au risque soudain de retrouver la vue en constatant que ce château prétendument féérique était bâti dans le désert ou fondé sur un mensonge. Découvrir alors que l'asymétrie cachait un égoïsme et que le sauveur était en fait un geôlier ou la rédemptrice une dévoreuse. Alors, l'île enchantée s'inverse en prison d'emprise, comme dans le roman *Mercur*e d'Amélie Nothomb (Nothomb, 2000).

Mais même lorsque l'on vit la passion à deux, ce peut être sur un malentendu ou une illusion. Et parfois, l'histoire prend fin à cause de nos propres fantômes et écueils. C'est pourquoi Nietzsche écrit : « Se lasser d'une possession, c'est se lasser de nous-mêmes » (Nietzsche, 2007, § I, 14).

Heureusement, le mouvement d'*eros* peut parfois éviter la crispation et s'ouvrir à la *philia*.

Philia ou l'échange de confidences

L'amitié, deuxième grand type de mouvement aimant, est beaucoup plus compatible qu'*eros* avec notre quête moderne d'autonomie et de reconnaissance personnelle. Le désir amical ne s'enracine pas dans le manque d'un objet, mais dans la tendance d'un sujet à persévérer dans son être et à se déployer peu à peu et dans un processus long et continu face à un autre sujet.

Après s'être consacré à l'amour d'Hyppothalès pour Lysis, non payé de retour, le dialogue de Platon élargit la question, afin de comprendre ce que signifie aimer ou être amical (*philos*), mais sans se référer cette fois à un objet d'amour. Or, cet élargissement ne peut se conclure que par une aporie. Comment

en effet concevoir que Philippe soit l'ami des chevaux ? Comment le petit Prince pourrait-il être l'ami de sa rose ? Aristote, dans *Éthique à Nicomaque*, tranche cette question en resserrant la définition de l'amitié à un cadre strictement humain et en incluant dans sa définition le sujet et l'objet de l'amitié. Dès lors, il définit l'amitié comme la *bienveillance réciproque entre humains*, définition qui peut être considérée comme stabilisée. Il réservera dès lors le terme d'attachement à l'amour que nous portons aux choses et aux vivants non-humains.

L'amitié désigne donc une relation entre deux sujets séparés. Dans un couple, l'aimé comme l'aimant doivent être bienveillants l'un à l'égard de l'autre ; et réciproquement ! Dès lors, c'est sur la relation entre ceux qui s'aiment que se porte l'accent. Cette bienveillance échangée engendre en outre une bienveillance à l'égard de soi-même et une confiance en soi aussi, qui découle de la satisfaction de se savoir aimé par celui que l'on aime. À moins que ce ne soit le contraire : la capacité à se vouloir du bien à soi-même engendre la bienveillance à l'égard de l'autre. Le caractère dynamique de cette relation est assuré par le fait que l'on désire rencontrer l'autre et vivre en sa présence pour jouir et se réjouir de son existence elle-même. Il s'agit de le connaître plutôt que de l'idéaliser. Durant l'Antiquité, cette forme d'amour a été particulièrement valorisée, comme base de la relation éducative et de la citoyenneté.

Reposant davantage sur la parole que sur la vue, l'amitié suppose la confiance et la confiance. Lorsque l'ami pose des questions, sa bienveillance est la garantie du fait qu'il ne développe pas de curiosité déplacée ou médisante, mais qu'elle est tout entière animée par le désir d'une sollicitude attentionnée. Il s'agit aussi d'entendre et d'écouter le désir de l'autre afin de le rencontrer comme sujet de désirs et d'aspirations. Dès lors, le moment où la confiance s'arrête est celui de la limite du rapprochement et du processus d'égalisation qui caractérise l'amitié. Lorsque je refuse de partager des informations qui intéressent mon ami, je prends le pouvoir sur lui pour contrôler notre communication et je cesse d'être son égal. L'échange s'interrompt par le silence et le secret, qui marquent des moments de sortie de la relation d'amitié. Le franc mensonge, quant à lui, constitue une véritable blessure dans le tissage amical, au même titre que le vol, puisqu'ils trahissent la confiance qui fonde la relation amicale.

Aucun autre lien humain que l'amitié n'est en effet aussi dépendant, dans sa relation concrète, de l'échange de pensée, de la contemplation mutuelle des âmes [...], voire des récits entrelacés que les deux amis se font de leur propre vie, de leurs aspirations, bref aucun sentiment n'est plus étroitement lié à la conversation entre cœurs.
(Canto-Sperber, 2015 : 91)

Pour Aristote, l'amitié est une vertu ou du moins elle s'accompagne de vertu. On ne peut pas être l'ami de tout le monde. Car l'amitié ne tombe pas au hasard, mais se développe uniquement entre personnes vertueuses. En effet, même si des attirances amicales énigmatiques peuvent opérer, les relations d'amitiés ne peuvent pas se nouer avec tout le monde, car elles résultent d'une

sélection basée sur les qualités morales de l'ami ou de l'amie. La sélection procède à partir de l'utilité des relations amicales, ensuite de la compagnie agréable des amis et enfin de leur caractère vertueux. Les amitiés basées sur l'utilité et sur le plaisir sont les plus nombreuses et permettent une complémentarité entre amis. Quelle utilité pourrais-je avoir à fréquenter quelqu'un qui me ressemble en tous points ? L'ami, en raison de son histoire personnelle propre, de sa différence d'âge, ou d'une autre origine culturelle ou sociale m'ouvre des voies et me permet de déployer des possibles inattendus, voire inespérés. Ainsi, les amis qui ne me ressemblent pas me font découvrir le monde et des univers que j'ignorais faute de les avoir explorés. L'écoute de l'autre prime ici sur ma parole : je l'écoute et je me nourris de sa différence, dont je suis friande et curieuse, dont je me réjouis et par laquelle j'augmente mon être. Mais à son tour, l'ami ou l'amie m'écoute et se régale de mes paroles et de mes récits. Par ailleurs, nous prenons aussi beaucoup de plaisir à côtoyer des personnes qui nous ressemblent et qui nous confortent dans notre manière de penser et de vivre. La conversation est alors rassurante et nous passons des moments conviviaux à confirmer notre vision du monde. Par conséquent, les couples aiment côtoyer des couples, alors qu'ils sont mis en difficulté par des amis séparés ou divorcés, qui ne seront bientôt plus invités. S'ils se fréquentaient parce qu'ils se ressemblaient, cette soudaine dissemblance sonne comme une remise en question et peut créer des malaises au cours des conversations qui chantent les louanges du couple et de l'harmonie familiale.

Tel est le désir qui nous anime : celui d'être davantage nous-mêmes grâce à l'autre, en confirmant ou en complétant qui nous sommes. Voilà résolue l'énigme du *Lysis* selon laquelle les contraires s'attirent, mais aussi les semblables. Ces deux premiers types d'amitié sont contingentes et peuvent facilement disparaître lorsque les caractéristiques agréables ou utiles disparaissent. En revanche, un troisième type d'amitié, plus rare mais aussi beaucoup plus durable, sera celui qu'Aristote qualifie de complète, car elle est aussi agréable et utile, l'amitié *selon le bien*. Et elle sera plus complète encore si elle peut s'assortir de sexualité dirait Francis Wolff, qui situe l'équilibre complet du couple au centre du trépied du désir passionnel et possessif, de l'amitié-respectueuse et de la sexualité (Wolff, 2016). Pour Jacques Sojcher en revanche, la relation amoureuse durable est un transport dans le temps, raison pour laquelle il utilise la métaphore du quadrige amoureux composé du désir physique et sexuel, de la tendresse, de l'admiration et du partage (des mots, des tâches et des vues). Si, tour à tour, chaque cheval peut faire preuve de faiblesse, en revanche la défaillance complète de l'un d'eux risque d'emporter tout l'attelage. Dans cette conception du couple, l'amitié a pris tellement d'importance qu'elle est portée par deux chevaux : le partage (comme processus d'égalisation) et l'admiration (qui peut se décliner en estime et en respect, mais pas en-deçà). Et la possessivité du désir semble ainsi passée à l'arrière-plan, comme une composante de la relation physique et sensuelle (Sojcher, 2002). Au XIX^e siècle déjà, pour marquer la conjonction entre l'amour d'ami-

tié et l'amour passion, l'amour affectif et l'amour action, Henri Frédéric Amiel a forgé le terme très fusionnel d'« amouritié » dans son *Journal intime*².

L'amitié nous rend meilleurs, nous édifie, car nous recherchons ensemble et mutuellement le bien de chacun, qui coïncide pour chacun avec son propre bien et procure du bonheur. La circularité vertueuse qui s'instaure et se renforce comporte immanquablement une dimension et morale et éducative. « Ce qu'on attend de l'être avec qui on vit, c'est qu'il vous maintienne au degré le plus élevé de vous-même. » (Woolf, 1998). Nous accepterons donc avec grâce les remarques de nos amis qui veulent nous corriger ou nous éviter des faux pas, car nous savons qu'elles émanent de leur bienveillance et en aucun cas de leur volonté de nous humilier. Quelle amie en effet nous laisserait nous présenter en public avec une tache de sauce sur notre robe ? Quel ami accepterait de nous voir sombrer peu à peu dans l'alcool ? Il est donc bien utile d'avoir un ami pour vous éviter des chutes et des impasses, et même parfois pour vous mettre en garde contre la puissance dévorante d'*eros*. Sous le sceau de la bienveillance, la critique grandit l'autre et celui qui la prononce. « Si j'énonce une critique qui n'est pas un jugement de la personne, c'est que je veux apprendre avec l'autre et lui suggérer d'enrichir sa pensée ou son acte en participant à son amélioration. » (Charbonnier, 2018). Guidés par la malveillance par contre, les méchants, dit Aristote, n'ont pas d'amis : ils se contentent de juger et ils se réjouissent de voir les autres s'enfoncer ou sombrer, car c'est leur seule façon de briller. L'allemand a un terme pour cela, *Schadenfreude*, alors que le français usera d'une composition : la joie malveillante. Les personnes dépourvues de bienveillance et de vertu ne peuvent faire preuve que de collusion, c'est-à-dire développer des relations utilitaires pour atteindre des objectifs communs pendant un temps et dès que ceux-ci sont atteints ou manqués, leur collaboration prend fin.

Dans le vocabulaire français, la gradation amicale est assez claire. Les connaissances ne sont pas encore des amis, car il n'est pas certain que nous leur voulions du bien. Les copains sont ceux avec qui passer du bon temps. De nos jours, le terme « compagnon », celui avec qui nous partageons nos repas, a migré du registre de l'amitié vers celui du couple pour devenir synonyme de « partenaire » dans le lexique sociologique. Toutefois, les amis, les véritables amis, sont ceux que nous chérissons autant qu'ils nous chérissent et qui nous veulent du bien en toutes circonstances et malgré les aléas de la vie qui nous poussent à perdre ou gagner certaines de nos caractéristiques. C'est ainsi qu'une étude de l'anthropologue Robin Dunbar (Dunbar, 1992) a mis en évidence le fait que, en raison de la taille de notre cerveau, nous ne pouvons avoir des relations interpersonnelles confiantes qu'avec cent cinquante copains maximum sur les réseaux sociaux comme dans la vie physique (le dit « nombre de Dunbar »). Au-delà de ce nombre, nous devons passer à ce que Ricœur nomme des relations longues, anonymes et médiatisées par les institutions. Et Dunbar atteint le même nombre qu'Aristote en ce qui concerne les véritables amis : quatre à six au long d'une vie, car les véritables amitiés demandent de la présence et du

2 Le terme était initialement androcentré, puisqu'il désignait l'amitié d'un homme pour une femme. Nous ne le reprenons pas dans cette acception évidemment.

temps passé ensemble, de nombreuses expériences communes et des rencontres répétées. Ce sont donc des limites physiques et temporelles qui restreignent nos capacités amicales, même pour une personne infiniment bienveillante.

Le moment de l'amitié n'est donc pas l'instant de la rencontre, mais la durée de la relation vivante tissée de nombreux échanges. Elle ne résulte pas d'une élection soudaine en l'instant d'un premier regard qui nous projette dans l'éternité du paradis. Cela pourrait ressembler à une farce de présenter une personne à ses amis en déclarant : « Je vous présente mon meilleur ami, que j'ai rencontré hier à un bal masqué ! ». Et d'ailleurs, une telle annonce ne pourrait même pas être celle de l'amant, surpris à votre bras le long des canaux vénitiens, car après une nuit personne ne sait si la personne rencontrée est suffisamment bienveillante pour mériter d'être présentée au réseau de nos amis.

Quoi qu'il en soit, c'est *a posteriori* que je constate combien la fréquentation de telle personne à qui je veux du bien m'est agréable ou utile, car je constate que je recherche sa compagnie et que je me sens mieux en sa présence qu'en son absence. Nulle stratégie qui consisterait à compter ou à vérifier que la relation est symétrique, car l'autre a le même souci que moi d'exprimer son désir de me voir et de me parler, de ne pas me gruger ou me blesser. Gilles Tiberghien remarque justement que le français est malheureusement dépourvu du verbe qui pourrait désigner cette activité réciproque constante par laquelle nous entretenons, nourrissons et chérissons cet entre-deux qui nous rapproche sans nous faire fusionner : *amitier* (Thiberghien, 2008). En effet, l'amitié est le fruit de la durée et de tous les gestes et paroles échangés parce que le bien de l'autre nous importe. Alors la déclaration de l'amitié ne consiste pas à révéler son amour, mais à raconter encore et encore les mêmes vieilles histoires (qui fatiguent tant nos enfants) par lesquelles nous redisons combien nous avons eu de plaisir d'être ensemble et combien nous trouvons de la joie à les « réciter » comme des antiennes, en les revisitant, en les épurant ou en les étoffant. S'il est possible de vivre ces heureux moments en famille, c'est que celle-ci abrite des relations amicales, dépourvues d'envie, de jalousie ou de ressentiment. Les membres de la famille sont ceux avec qui nous partageons les plus vieux souvenirs, mais rien ne garantit qu'ils soient bons et que nous les chérissions comme des trésors de bienveillance partagée qui nous nourrissent encore.

L'ami constitue dès lors un possible en moi hors de moi, car sans lui je ne suis pas cette part de moi qu'il a éveillée. S'il devait s'absenter ou s'éloigner, cette part de moi s'éteindrait jusqu'à son retour et me manquerait autant que sa présence, mais plus comme un possible non activé que comme un vide douloureux ou une blessure originaire. Le manque de l'ami n'est pas une grandeur négative, mais l'absence de positivité, que nous pouvons chercher à retrouver par la correspondance écrite, téléphonique ou numérique qui nous permet de maintenir une forme mineure de présence à l'autre. Sur l'échelle de la positivité, nous pouvons nous élever à des sommets plus ou moins vertigineux : c'est ainsi que nous avons beaucoup plus de sujets de conversation avec les amis que nous *fréquentons fréquemment*, qu'avec ceux que nous revoyons annuellement – en raison de l'éloignement géographique par exemple – et que nous devons d'abord

informer des grands événements survenus depuis notre dernière rencontre. C'est ainsi que la confiance se nourrit d'elle-même, dans une circularité vertueuse qui fait que plus je me confie, plus je peux me raconter en entrant dans le menu détail, en exprimant la complexité et le raffinement de mes pensées, de mes émotions et de mes sentiments. Ainsi, les vrais amis peuvent apparaître comme ceux avec qui nous avons ce dialogue du « deux en un », c'est-à-dire de la réflexion intérieure que nous menons avec nous-mêmes et par laquelle nous nous dédoublons pour mieux délibérer ou pour mieux nous connaître et nous comprendre. À cet égard, l'amitié de Montaigne et La Boétie est exemplaire. Si Socrate affirme qu'une vie non examinée ne vaut pas la peine d'être vécue, Aristote ajoute qu'une vie sans ami ne peut pas être heureuse. Sans doute cette dimension d'introspection réciproque est-elle constitutive des vies amicales, ce qui explique corrélativement que les personnes peu enclines au dialogue intérieur et à l'auto-exploration s'en tiennent à des relations de camaraderie utiles et agréables.

De la fréquentation prolongée, de ces confidences sans fin et de cette confiance sans limite, il résulte une connaissance de l'autre qui repose sur un désir de comprendre le mouvement de son être pour l'accompagner. Les couples d'amoureux qui ont la chance de muer le moment fusionnel de la rencontre initiale en amitié, et après l'élection de laisser la bienveillance sélectionner durant les fiançailles ce qu'ils cultiveront dans la relation, poursuivent parfois ce ballet qui les rapproche dans le respect au point de se ressembler de plus en plus au fil du temps. Et après une génération qui a fantasmé sur le Prince charmant, et a le plus souvent dû se résoudre au divorce, il semble bien que ce soit cet amour plus sage et raisonnable qui nous mobilise aujourd'hui : un amour réaliste. « L'amour réaliste est cette démarche qui vise à s'assurer, par étapes, d'un amour authentique, fondement de la vie de couple à construire » (Giraud, 2017 : 286). La dimension morale est alors évidente : cultiver la bienveillance et la sauver en toutes circonstances n'est pas seulement une chance, c'est le souci quotidien et attentionné d'une vie. Ainsi les moralistes et les éducateurs se retrouvent-ils autour de cette forme d'amour qui édifie l'autre autant que soi-même dans des gestes de tendresse échangés. Car la tendresse est la douceur à l'égard des faiblesses et des vulnérabilités de l'autre. Cette douceur qui est exprimée par le ton de la voix (difficilement saisissable à l'écrit !) constituera un rempart au cynisme et à l'ironie, qui apparaissent au contraire comme deux trahisons de la bienveillance.

Mais la parole n'est pas toujours nécessaire aux amis. Ni la course frénétique qui est plutôt liée aux conquêtes d'*eros*. Rassasiés de complicité, les amis peuvent aussi bien jouir tranquillement d'une connivence silencieuse, assis l'un à côté de l'autre sur un banc, que se faire face pour nourrir encore et encore les réflexions que l'autre connaît déjà, en ajoutant de nouveaux détails et de subtiles inflexions. Bavards ou silencieux, ils créent peu à peu un « nous » tellement stable qu'il peut se sculpter de plus en plus finement et ne craint pas l'absence temporaire de l'autre. Ils tissent des liens qui les rendent plus libres. Claude Habib compare la connivence des vieux couples à celle d'un vol harmonieux de deux perroquets

qui pourraient avoir absolument confiance en l'autre et ne pas craindre que la relation prenne fin. « La recherche de l'entente suppose la confiance, c'est-à-dire l'impression de disposer d'un temps illimité » (Habib, 2014 : 128). Alors les asymétries apparaissent comme temporaires et peuvent être acceptées ; je peux être l'objet du désir de l'autre, car il acceptera bientôt l'inverse. La réversibilité des possessions et des rôles garantit l'équilibre et l'égalisation. Ici, il n'est pas question de vouloir, ni de projeter le rapprochement, mais, dans un regard rétrospectif, de constater qu'il a été vécu, qu'il a déjà eu lieu. C'est toute la différence entre l'engagement prometteur du mariage et le constat au terme d'une vie que les mariés sont bien restés des fiancés.

L'autre est alors désormais cette partie extracorporelle de moi-même. Il y a peu de plaisirs comparables à celui de pouvoir régler le rythme de ses pensées et de ses désirs sensibles au diapason de l'autre, non pas pour se conformer à lui par stratégie de séduction, mais parce que l'on respire désormais ensemble, conspirant à tout moment avec des pensées et des corps qui semblent être le prolongement l'un de l'autre. Lorsque qu'il est contemplé à deux, avec quatre yeux et quatre oreilles, le monde devient plus riche et plus profond. Perdre l'autre alors équivaldra à perdre une part de l'épaisseur du monde et de l'amplitude de soi.

Lorsque Alain Badiou tente de définir l'amour, il chante en réalité la réalisation de cette construction qui a initialement bénéficié d'un hasard heureux et qui a ensuite progressivement vu apparaître un « nous ». Il loue ce moment d'accomplissement qui résulte d'une longue vie commune. « C'est quelle et moi sommes incorporés à cet unique Sujet, le Sujet d'amour, qui traite le déploiement du monde à travers le prisme de notre différence, en sorte que ce monde advient, qu'il naît, au lieu de n'être que ce qui remplit mon regard personnel. » (Badiou, 2009 : 29).

Une vie commune heureuse suppose ce mouvement d'égalisation et d'équilibre harmonieux ; elle n'est ni unique, ni exclusive, puisqu'elle peut s'accomplir avec un deuxième conjoint (comme le dit Claude Habib) et qu'elle peut porter et protéger des enfants qui s'en iront, sans pour autant laisser le couple de leurs parents-éducateurs comme une bogue vidée de son fruit.

Agapè ou la parole piégée

Le troisième mouvement de l'amour se caractérise par son désintéressement, et donc par la disposition du sujet aimant à donner généreusement sans viser ni un objet pour le combler, ni un alter ego avec qui échanger de l'amour. Le terme grec *agapè* fut investi par la tradition chrétienne et notamment par saint Paul dans les Lettres aux Corinthiens et aux Romains, pour lui conférer un sens non classique.

Cette forme d'amour apparaît d'emblée comme la plus exigeante, puisqu'elle est pensée comme divine, mais c'est aussi la plus pure en raison de son décentrement radical qui l'oppose à tout égoïsme et dépasse la comptabilité du don-

nant-donnant. « Dieu nous précède et nous transcende, mais en ceci d'abord et surtout qu'il nous aime infiniment mieux que nous n'aimons et ne l'aimons. Dieu nous surpasse au titre de meilleur amant. » (Marion, 2003 : 342).

Pour certains, cet amour si radical et transcendant précède l'être et constitue la forme unique de l'amour qui subsume et concilie toutes les autres, humaines trop humaines, qui en seraient des facettes et des moments. C'est ce qu'avance Corine Pelluchon : « Il y a [...] des formes plus ou moins mélangées de l'amour, mais il n'y a qu'une seule essence de l'amour qui s'accomplit dans le fait de souffrir de ce que l'autre souffre et d'être capable de se sacrifier pour lui. » (Pelluchon, 2013 : 48). Et cet amour infini qui a été décrit à partir de l'absolu divin semble parfois nécessaire pour comprendre qu'il est radicalement déporté et premier, avant même l'être, faisant ainsi renoncer au train de l'être comme dirait Levinas, mais aussi à la persévérance et au désir de soi. Soulignant sa spontanéité, Martin Luther le décrivait comme une source qui coule continuellement et universellement, pour tous et sur tous. En effet, dans la mesure où le mouvement de cet amour ne se caractérise pas par la visée d'un objet, il peut porter sur tous et même sur tout, sans condition, amis et ennemis, personnes connues et anonymes, singuliers et innombrables, humains et non-humains, en ce inclus les vivants, le cosmos et la nature en général (Wilson, 2012). Il scandalise la raison et la morale car, contrairement à l'amitié, il est complètement délié de la valeur de l'aimé et de son amabilité, de sorte qu'il se répandra indifféremment sur les amis vertueux et sur les ennemis malveillants. Par contre, la morale qui impose cet amour s'avère elle aussi scandaleuse, mais dans un tout autre sens, puisqu'*agapè* ne se commande pas sous peine de perversion. Comment commander un amour spontané ? Comment exiger comme réponse ce qui doit être premier ? En effet, lorsqu'il est présent, *agapè* rend tout commandement moral inutile. « Agis comme si tu aimais ». Entre humains, le décentrement radical d'*agapè* n'est guidé ni par la morale, ni par la dépendance.

L'amour-don n'est guère vécu à l'état pur et de manière absolue, mais comme des excès inexplicables par *eros* et par *philia* ou par la disposition aimante de personnes exceptionnellement généreuses. Pour des personnes plus autocentrées, comme la plupart d'entre nous, *agapè* apparaîtra comme une révolution après une chute de cheval (sur le chemin de Damas), le passage par la brûlure ou la traversée d'une rupture. Dans sa « Méditation ardente sur l'amour », Ève Enslér décrit cette révolution alors qu'elle est terrassée par un cancer.

L'amour, c'était quelque chose qu'on réussissait ou que l'on ratait. À l'image d'une entreprise. On gagnait ou on perdait. [...] Moi qui ai toujours cherché à atteindre l'amour, je découvre qu'il ne s'agit pas de l'atteindre. J'ai toujours rêvé du grand amour, de l'amour ultime, un amour qui m'emporterait ou « briserait la coquille dure de mon petit ego » (Daisaku Ikeda). Un amour qui entraînerait ma reddition qui me donnerait envie de tout donner [...] La chimio a brûlé l'emballage. Je me suis retrouvée soudain dans ma version de la vie.

Ainsi a commencé l'extase, la joie d'un pirate en quête de spiritualité qui découvre le trésor caché. (Enslar, 2014 : 158-161)

Agapè caractérise le sujet donnant de manière généreuse et spontanée, mais paradoxalement pour donner de cette manière, le sujet renonce à lui-même et se mue en un pur mouvement de don en disparaissant comme polarité de l'amour. Ainsi, ce mouvement de don sans élection, ni sélection, qui ne compte pas davantage qu'il ne rétribue, est pourtant aussi un mouvement de retrait du donneur, afin que le don ne pèse pas. Comment en effet ce don total et radical pourrait-il être un cadeau s'il en venait à écraser et étouffer son bénéficiaire ? D'emblée, le risque du paternalisme apparaît dans ces moments d'amour qui atteignent des personnes singulières ; que ce soient les enfants, des personnes vulnérables ou un conjoint diminué. Et les éthiques du *care* soulignent que seul le receveur sera le garant du fait que ce don ne s'accompagne pas d'une prise de pouvoir sur sa liberté. Ce double mouvement est celui qui laisse ou même *donne* à l'autre une entière liberté. Hans Jonas décrit le geste paradoxal de don et de retrait divin en reprenant la tradition kabbalistique du *tsimtsoum* dans le *Concept de Dieu après Auschwitz*. « Dieu pour que le monde soit et qu'il existe de par lui-même, a renoncé à son propre être » (Jonas, 1994 : 15). On sera tenté d'y voir un mouvement de l'amour parental qui refuse de maintenir la fusion.

Si *agapè* ne peut pas être à l'initiative d'une relation, il peut surgir au cœur de celle-ci comme un don radical à l'autre. Lorsqu'un adulte se retire pour laisser s'épanouir un enfant sur la voie qu'il a choisie ; lorsqu'une malade refuse de peser sur son conjoint et choisit de renoncer à la vie commune ; lorsqu'une amoureuse accepte que son conjoint opte pour un choix de vie incompatible avec la sienne. Si le receveur ne peut accepter le don, le donneur pourra transformer son amour en pure empathie et en retenue pour ne pas amoindrir celui qui l'atteint, mais alors, cet amour deviendra pour ainsi dire invisible, puisqu'il ne se traduira pas en actes. *Agapè* a donc un caractère foncièrement spirituel lorsqu'il consiste à reconnaître son impuissance compatissante ou son amour refusé. Alors, par amour, l'aimant va rendre son amour le plus léger et le plus discret possible. Dans ce cas, l'amour n'est plus que la qualité du cœur de celui qui aime.

Témoin de la violence des camps de déportation, Etty Hillesum écrivait dans son journal :

Je vais t'aider, mon Dieu, à ne pas t'éteindre en moi, mais je ne puis rien garantir d'avance. Une chose cependant m'apparaît de plus en plus claire : ce n'est pas toi qui peux nous aider, mais nous qui pouvons t'aider – et ce faisant nous nous aidons nous-mêmes. C'est tout ce que nous pouvons sauver en cette époque et c'est aussi la seule chose qui compte : un peu de toi en nous, mon Dieu. Peut-être pourrions-nous aussi contribuer à te mettre dans les cœurs martyrisés des autres. (Hillesum, 1985 : 166)

Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, il n'était toutefois pas question pour elle de rester inactive, mais de constater la disproportion entre la tragédie en cours et son pouvoir de l'enrayer.

En raison du caractère inattendu du bouleversement et du retournement complet de la persévérance dans l'être, celui qui tente de dire *agapè* passe souvent pour un naïf ou un illusionniste, parfois pour un idéaliste. Et il sera soupçonné par les esprits critiques qui préfèrent ne pas se laisser berner par les sentiments qu'ils savent cousus de fil blanc, c'est-à-dire composés d'hormones, reliés par des connexions synaptiques ou issus de sélections naturelles. Les témoins d'*agapè* seront alors soupçonnés de baratiner ou de mystifier pour se faire valoir ou (sur)jouer la belle âme. Or, face à ce soupçon, *agapè* reste impuissant. Car aucun témoignage ne pourra en sortir sans tomber dans l'abîme de la perversion. *Agapè* est en effet indicible, invisible. Il n'est qu'une pure qualité dont ni l'amant ni l'aimé ne peuvent être assurés.

En effet, telle une fresque antique laissée longtemps à l'abri de l'air, *agapè* redoute la lumière directe et la parole franche qui pourraient lui accorder un bénéfique narcissique ou un intéressement (financier, social, éditorial, etc.) qui anéantit son être même. Et comment faire l'hypothèse que le moi puisse être vraiment désintéressé sans se duper lui-même au moment où il affiche son désintéressement narcissique ? Après Kant qui ne peut distinguer l'acte posé par morale et selon la morale, après Freud et l'hypothèse de l'inconscient tout-puissant, après que les utilitaristes, Jeremy Bentham et John Stuart Mill, ont posé qu'aucun acte n'est dépourvu d'utilité, comment donc faire encore l'hypothèse que l'amour puisse être un pur don gratuit ? Ce serait pure naïveté mièvre. D'ailleurs, les personnes qui éprouvent cet amour d'*agapè* savent parfaitement qu'il est inaudible comme tel. Elles sont donc vouées le plus souvent à se taire, car dire un don équivaut déjà à le reprendre à son bénéfice, ou sombrer dans le lyrisme pompeux voire pompier qui semble toujours une vantardise. Et déjà, dans la Lettre aux Corinthiens, saint Paul avait prévenu cette objection : « l'amour ne se vante pas, ne se gonfle pas d'orgueil » (1 Co 13,4).

C'est donc en raison de sa radicalité qu'*agapè* est mis en difficulté aujourd'hui dans le discours, car si celui qui l'éprouve en témoigne, il risque d'être accusé d'égoïsme et donc d'intéressement, ce qui annule *agapè*. Et en troisième personne également, *agapè* ne se laisse pas saisir, car il peut toujours être adopté comme un rôle et ainsi simplement mensonger. Parce qu'il est impossible d'évacuer le soupçon qui pèse sur *agapè*, tout discours sur lui apparaît comme suspect. Le silence en revanche serait la seule attitude cohérente, mais ne constitue ni un témoignage, ni une preuve de son existence.

Dire ce que l'on éprouve

Les genres littéraires sont comme autant de manières de refléter et de réfracter les histoires d'amour et d'en décliner des types qui ont été décrits par les philosophes. Les expériences de leurs auteurs, quelles que soient leurs disci-

plines, traduisent leur époque et affirment toujours le niveau pertinent du vécu de l'amour (ou du désamour) en première personne pour échapper au soupçon, au cynisme et à l'objectivation dans les sciences de l'amour (biologie, sociologie, neuropsychologie, etc.), qui traitent cet objet comme s'il pouvait être entièrement compris de l'extérieur. Écrire des histoires d'amour, qu'elles soient fictionnelles, autofictionnelles ou autobiographiques, consiste à accepter que le vécu de l'amour en première personne est irréductible, raison pour laquelle le lecteur entre en résonance avec elles grâce à sa propre histoire. En effet, personne n'est vierge en matière amoureuse – ce qui n'est pas le cas en matière criminelle pour les romans policiers. Alors, en philosophie comme en littérature, les grandes descriptions de l'amour offrent aux lecteurs une démarche pratique d'anamnèse et d'unification autant que des définitions, des descriptions et des théorisations. Parler d'amour, le dire et y croire, c'est préserver la première personne comme niveau pertinent du réel.

Bibliographie

- ANDREAS SALOMÉ, Lou, *Ma vie*, Paris, PUF, 1999.
- AMADOU AMAL, Djaïli, *Les Impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas, 2020.
- ARENDR, Hannah, *Condition de l'Homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Pocket, 2002.
- BADIOU, Alain, TRUONG, Nicolas, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009.
- BARTHES, Roland, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BAUMAN, Zigmunt, *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.
- CANTO-SPERBER, Monique, *Sans foi ni loi. Amour, amitié, séduction*, Paris, Plon, 2015.
- CHARBONNIER, Sébastien, *Aimer s'apprend aussi. Méditations spinoziennes*, Paris, Vrin, 2018.
- COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1968.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Seuil, 1995.
- DESANTI, Dominique, DESANTI, Jean-Toussaint, avec Roger-Pol Droit, *La Liberté nous aime encore*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- DUNBAR, Robin, « Neocortex size as constraint on group size primates », *Journal of human evolution*, vol. 22, n° 6, June 1992, 469-493.
- ENSLER, Ève, *Dans le corps du monde*, Paris, 10/18, 2014.
- ENSLER, Ève, *Pardon*, trad. H. Esquié, Paris, Denoël, 2020.
- FERRY, Luc, *La Révolution de l'amour. Pour une spiritualité laïque*, Paris, Plon, 2010.
- FINKIELKRAUT, Alain, *Et si l'amour durait*, Paris, Stock, 2011.
- GILSON, Étienne, *Dante et Béatrice. Études dantesques*, Paris, Vrin, 1974.
- GIRAUD, Christophe, *L'Amour réaliste*, Paris, Armand Colin, 2017.
- GORZ, André, *Lettre à D. Histoire d'un amour*, Paris, Gallimard, 2006.
- GOUGAUD, Henri, *L'Amour foudre*, Paris, Seuil, 2003.
- HABIB, Claude, *Le Goût de la vie commune*, Paris, Flammarion, 2014.
- HAGÈGE, Claude, « Les langues au défi de l'amour », in Jean Birnbaum (dir.), *Amour toujours ?*, Paris, Folio, 2013.

- HALIMI, Gisèle, *Fritna*, Paris, Pocket, 2001.
- HALIMI, Gisèle, *Une passion*, Paris, Plon, 2011.
- HARDY, Françoise, *L'Amour fou*, Paris, Albin Michel, 2012.
- HÉLOÏSE, ABÉLARD, *Correspondance*, trad. O. Gréard, Paris, Gallimard, 2000.
- HENRY, Michel, *L'Amour les yeux fermés*, Paris, Gallimard, 1976.
- HILLESUM, Ety, *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943*, Paris, Seuil, 1985.
- ILLOUZ, Eva, *Pourquoi l'amour fait mal*, trad. F. Joly, Paris, Seuil, 2012.
- JONAS, Hans, *Le Concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Rivages Poche, 1994.
- JULLIEN, François, *Pourquoi il ne faut plus dire « je t'aime »*, Paris, Le Monde-l'aube, 2019.
- KAFKA, Franz, *Lettre au père*, trad. D. Debord et St. Rodecurt, Prague, Vitalis Verlag, 2003.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'étrange Histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.
- LATOUR, Bruno, *Jubiler*, Tours, Les empêcheurs de tourner en rond, 2002.
- LECOMTE, Jacques, *La Bonté humaine : altruisme, empathie, générosité*, Paris, Odile Jacob, 2014.
- MARION, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003.
- NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2007.
- NOTHOMB, Amélie, *Mercurie*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- NUSSBAUM, Martha, *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. S. Chavel, Paris, Cerf, 2010.
- PLATON, *Œuvres complètes*, L. Brisson (dir.), Paris, Flammarion, 2011.
- OGIEN, Ruwen, *Philosopher ou faire l'amour*, Paris, Grasset, 2014.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Méditations érotiques. Essai sur Emmanuel Levinas*, Paris, Payot, 2003.
- PELLUCHON, Corine, « L'unicité et le sens de l'amour », in Jean Birnbaum (dir.), *Amour toujours ?*, Paris, Folio, 2013.
- PHARO, Patrick, *La Dépendance amoureuse. Attachement, passion, addiction*, Paris, PUF, 2015.
- RICŒUR, Paul, *Amour et justice*, Paris, Points, 2008.
- SINGER, Christiane, *Les Sept Nuits de la reine*, Paris, Albin Michel, 2002.
- SOJCHER, Jacques, « La quadrigue amoureux », *Je t'aime question d'époque*, Bruxelles, Complexe, 2002.
- SPRINGORA, Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020.
- THIBERGHIE, Gilles A., *Amitier*, Paris, Éditions du félin, 2008.
- THIBERGHIE, Gilles, *Aimer. Une histoire sans fin*, Paris, Flammarion, 2013a.
- THIBERGHIE, Gilles (dir.), *Petite bibliothèque de l'amoureux*, Paris, Champs, 2013b.
- WILSON, Edward O., *Biophilie*, Paris, José Corti, 2012.
- WOLFF, Francis, *Il n'y a pas d'amour parfait*, Paris, Fayard, 2016.
- WOOLF, Virginia, *La Traversée des apparences [1948]*, Paris, Flammarion, 1998.

Passion, patience et compassion dans *La Ciudad oscura* d'Alfons Cervera

Marie Gourgues
Université de Caen Normandie, LASLAR (EA 4256)

RÉSUMÉ. Dans *La Ciudad oscura* (1987), Alfons Cervera dresse tout au long d'une multitude de récits brefs le portrait d'une Espagne post-transitionnelle désillusionnée. La troisième œuvre fictionnelle de l'écrivain valencien se fait l'expression sentimentale du mal-être sociopolitique de son temps, tant par les thématiques qu'elle aborde dans son ensemble que par la forme fragmentaire de chacune des histoires. Au moyen d'une poétique politico-affective, elle fait correspondre à la déception collective la déréliction individuelle : à travers le prisme de la déliquescence des relations humaines, et en particulier amoureuses, elle met en scène une galerie de personnages dont l'existence est régie par la souffrance, celle-ci se déclinant en trois modalités qui structurent les narrations. La première d'entre elles est la passion au sein des couples, qui devient systématiquement violente et met au jour le fait que l'unité amoureuse n'est qu'un mirage face à l'insurmontable altérité qui mine toute relation. Le *pathos* enduré par les protagonistes prend également la forme de la patience forcée, dans la mesure où, si les personnages ne se déchirent pas, dans le contexte urbain propice à l'incommunication, ils sont confrontés à une solitude extrême due à leur incapacité à trouver une compagnie satisfaisante en autrui. Leur unique moyen de retrouver une relation d'altérité saine leur est offerte hors de la diégèse par l'instance lectorale, qui compense leur douloureux esseulement par une empathique compréhension de leur situation, qui n'est pas sans rappeler le désenchantement du lecteur, bien réel cette foi.

MOTS-CLÉS : passion, patience, compassion, époque post-transitionnelle espagnole, Alfons Cervera

Passion, patience and compassion in Alfons Cervera's *La Ciudad oscura*

ABSTRACT. In his book *La Ciudad oscura* (1987), Alfons Cervera sketches a disillusioned post-transitional Spain throughout a wide range of short stories. The Valencian author's third fictional work is a conduit for the socio-political discontent of its time, both through the themes it addresses as a whole and thanks to the fragmentary style displayed in each tale. Using a politico-affective poetics, it draws a parallel between collective disappointment and individual dereliction: through the prism of decay-

ing human connections – and deteriorating love relationships more particularly –, it stages a variety of characters whose existence is ruled by suffering. This suffering can be divided into three categories that structure the narratives. The first one is that of the passion that exists within couples and systematically turns into violence, thus bringing to light that love union is but an illusion facing the overwhelming alterity that undermines every relationship. Secondly, the *pathos* endured by the protagonists may take the shape of forced patience, insofar as if the characters do not end up tearing each other apart, in an urban context that favours communication breakdowns, they are confronted with an extreme loneliness due to their inability to find in others a satisfying company. Thirdly, the only way for them to find a wholesome relationship to alterity may be given to them outside the diegesis, namely by the readers, thanks to their empathic understanding of the characters' situation. This empathy compensates for the characters' painful isolation, through which the readers are reminded of their own actual disenchantment.

KEYWORDS: Passion, Patience, Compassion, Spanish post-transitional Time, Alfons Cervera

« La passion est le pressentiment de l'amour et de son infini auquel aspirent toutes les âmes souffrantes », écrit Balzac dans son *Histoire des Treize* (Balzac, 1855 : 209), à propos du désir ardent mais inassouvi de la duchesse de Langeais d'être aimée par un homme. La passion semble se distinguer de l'amour idéal caractérisé par la certitude et l'infinitude du bonheur : elle apparaît plutôt marquée par le sceau de l'éphémère et de l'instabilité, n'étant que « pressentiment de l'amour », et pourrait-on ajouter « pressentiment douloureux ». En effet, si les « âmes souffrantes » brûlent de connaître l'amour, ne sont pas moins affligées les âmes touchées par la passion, dont le sens étymologique est bien celui de la souffrance, du πάθος (*pathos*) grec. Les âmes, mais également les corps malmenés des amoureux passionnés constituent un topos littéraire auquel n'échappent pas les personnages cervériens de *La Ciudad oscura*. Dans la troisième œuvre fictionnelle de l'auteur valencien Alfons Cervera, la plupart des protagonistes des cinquante-deux récits courts « s'aimèrent à la folie »¹, une modalité déraisonnable² de l'amour qui se conjugue au passé, car elle ne donne lieu qu'à des relations peu durables. Sous le joug des passions, les relations entre les personnages deviennent alors incontrôlables, et se font le reflet de leur contexte décrite.

1 L'expression « *se amaron con locura* » et ses variantes apparaissent de façon omniprésente tout au long des histoires brèves de *La Ciudad oscura*. Pour ne donner que quelques exemples épars, on la trouve dans « Rebeca » (« *le había amado con la locura juvenil de la estudiante de bachillerato* », Cervera, 1987 : 25), dans « Bernardo » répétée deux fois en anaphore (*idem* : 43), dans « Napoleón » (« *la mujer que amara con locura* », *idem* : 45), ou encore dans « Luciérnaga » (« *todos los hombres la amaban con locura* », *idem* : 54), entre autres.

2 Selon le sens de l'expression « aimer à la folie » dans le dictionnaire Littré : « Aimer à la folie, aimer avec le sens d'une passion qui n'a pas tout le sérieux nécessaire ». L'adjectif « loco » (« fou ») viendrait d'ailleurs de l'arabe « *alwaq* », qui signifie « stupide », selon le *Diccionario de la Real Academia Española*.

Effectivement, si l'écrivain espagnol choisit de dépeindre un monde défini par l'inconstance, la versatilité et la brutalité des liens sociaux, et qui plus est, amoureux, c'est pour rendre compte de l'atmosphère ambiante du pays à l'époque qui suit la Transition démocratique³. Sans être explicitement mentionnée comme telle, cette période, vécue par l'auteur comme une mascarade de renouveau politique vis-à-vis de la dictature franquiste qui la précède⁴, se retrouve dans ses écrits et pèse sur les personnages profondément désenchantés, ainsi que sur leurs relations.

Cette période historique transitionnelle est le berceau d'un climat culturel d'abord marqué par la décontraction : la fin du régime dictatorial a sonné le glas de la censure et des restrictions morales qui étouffaient les productions artistiques. Un tel relâchement a profité à certains secteurs littéraires, maintenus jusqu'alors dans un silence forcé : c'est le cas notamment de la littérature érotique⁵, qui a vu ses supports se multiplier⁶ et dont les thèmes licencieux traduisent bien le retour à une conjoncture politico-sociale plus souple. Dans les années suivant la Transition, lorsque ses effets – déceptifs – commencent à être constatés par la population, l'introduction de la voluptuosité dans les textes se teinte d'amertume : l'érotique n'est plus seulement consacré au divertissement, mais se charge d'implications politiques et de considérations sociales, surtout lorsqu'il est intégré à d'autres genres narratifs. En effet, dans les récits post-transitionnels espagnols, la sexualité, la part la plus intime de chaque individu, de même que plus généralement toute relation interpersonnelle, apparaissent comme le reflet individuel de la situation collective du pays. L'immense déception liée à la rupture peu tranchée du nouveau gouvernement démocratique d'avec les institutions franquistes déteint à tous les niveaux sur la vie personnelle des individus, dont les relations sentimentales sont viciées par un désenchantement qui devient générationnel. Almudena Grandes publie ainsi par exemple *Las edades de Lulú* en 1989, un roman érotique qui conte la libération sexuelle

3 Nous prenons ici le processus de la Transition démocratique espagnole au sens large, commençant par la période de transition constitutionnelle (1975-1978) et allant jusqu'à la fin de la première législature socialiste en 1986. Publiée en 1987, *La Ciudad oscura* laisse ainsi entrevoir le point de vue de son auteur sur la situation récente de l'Espagne post-transitionnelle.

4 C'est une opinion qui est observable dans la majorité des œuvres d'Alfons Cervera, en particulier celles de la saga mémorielle. Il écrit, par exemple, dans *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* : « *Hace ya más de cuarenta años que la dictadura franquista se convirtió en una extraña democracia por arte de birlibirloque* » (Cervera, 2017 : 83), insistant ainsi sur le tour de passe-passe que représente une transition qui n'en est pas réellement une, puisque les vestiges du franquisme continuent de pervertir la démocratie, alors qualifiée d'étrange (Je traduis : « Il y a maintenant plus de quarante ans que la dictature franquiste s'est transformée comme par magie en une étrange démocratie »).

5 Cintia Santana mentionne notamment ce regain d'intérêt pour les genres littéraires mis à l'index pendant le franquisme (Santana, 2013 : 17) : « *The transición additionally witnessed the emergence of a new, younger generation of talented writers [...], and certain genres that had been marginalized during the dictatorship also received renewed attention (e.g., science fiction, the noir novel, erotic literature)* ». (Je traduis : « De plus, la *transición* a assisté à l'émergence d'une génération nouvelle et plus jeune d'écrivains talentueux [...], et certains genres qui avaient été marginalisés durant la dictature ont également reçu une attention renouvelée (par exemple, la science-fiction, le roman *noir*, la littérature érotique) »).

6 L'on pense notamment à l'explosion des romans graphiques érotiques, qui ont pour avantage d'allier des images au texte déjà suggestif. Sur ce point, l'on peut consulter l'article de Javier Alcázar, « *Los tebeos eróticos durante la Transición* », (Alcázar, 2011).

de la protagoniste éponyme, une adolescente que ses expériences charnelles mèneront jusqu'à l'inceste. L'intimité bouleversée des personnages se retrouve également notamment dans *El móvil*, la première œuvre narrative de Javier Cercas, publiée en 1987 : dans les cinq récits qui la composent (dont la fragmentation exprime déjà formellement les difficultés relationnelles des protagonistes), la violence conjugale, la jalousie, l'infidélité ou l'irréversible passage du temps ruinent couples et amitiés, au point parfois de les voir s'annihiler dans un assassinat. La déliquescence des relations interhumaines devient ainsi un trait symptomatique⁷ des narrations de la Transition, écrites d'une plume affective, au sens où elles apportent « une analyse sentimentale des processus historiques qui ont affecté la transition politique »⁸ (Naval López, 2016 : 13), à la manière du Manuel Vázquez Montalbán de la *Crítica sentimental de la Transición* (1985) du côté du journalisme. C'est également une époque où les intellectuels s'intéressent d'un point de vue psycho-sociologique aux conséquences de l'instauration de certains régimes politiques sur les pratiques et les représentations de la sexualité de la population, à l'instar de Carmen Martín Gaité qui examine en 1987 l'influence prohibitive du franquisme sur les conduites affectives des individus, dans *Usos amorosos de la postguerra española*.

Il n'est donc pas surprenant que ce sujet d'intérêt public chez ces artistes se retrouve également dans les premières œuvres narratives cervériennes, et tout particulièrement dans *La Ciudad oscura*, contemporaine des ouvrages

7 Maura Rossi dresse notamment un bilan du paradoxal entre-deux éthique dans lequel se trouvent bon nombre d'artistes de l'époque transitionnelle (Rossi, 2016 : 62-63) : « *En consonancia con el planteamiento postmoderno, la literatura exterioriza un rechazo del compromiso sociopolítico propio del tardofranquismo y resquebraja sus confines desbordando en lo erótico, lo policial e incluso el cómic, es decir bajando de un pedestal que ya parece inconsistente y lanzándose sin paracaídas a un mercado que, de repente, se presenta como democrático y abierto hacia fuera. Al mismo tiempo, pese a sus afanes de despreocupación, la ficción se encuentra enredada en una contingencia plomiza que se hace ineludible, en parte por estar vinculada con un malestar endémico propio del recorrido vital de los actores literarios del tiempo, en parte por constituir el contexto preferente de circulación y recepción de las obras escritas: para un creador de aquella fecha se acumulaban por lo menos tres tareas pendientes: la necesidad imperiosa de convivir con su propio pasado de español y de habitante de aquello que sintomáticamente todavía llamábase postguerra, la comezón de adoptar una posición ante el confuso universo moral de miedos, decepciones y egoísmos bajo cuyas especies comparecía la segunda mitad del octavo décimo del siglo; la imposición de seguir escribiendo, pintando o filmando en el marco de una vida cultural que parecía haber agotado la fuente de la originalidad y que también semejava condenada a la hipócrita comercialización de una sociedad de consumo* ». (Je traduis : « En accord avec l'approche post-moderne, la littérature extériorise un rejet de l'engagement sociopolitique propre à la fin du franquisme et repousse ses frontières en débordant vers l'érotique, le policier et même la bande dessinée, c'est-à-dire en descendant d'un piédestal qui semble désormais inconsistent et en faisant le grand saut dans un marché qui, soudain, se présente comme démocratique et ouvert sur l'extérieur. En même temps, malgré son désir d'insouciance, la fiction se trouve prise dans une pesante contingence qui devient inévitable, en partie car elle est liée à un mal-être endémique propre au parcours vital des acteurs littéraires de l'époque, et en partie car elle constitue le contexte privilégié de circulation et de réception des œuvres écrites : pour un créateur de cette période, au moins trois tâches à régler s'accumulaient : le besoin impérieux de coexister avec son propre passé d'Espagnol et d'habitant de ce que l'on appelait encore symptomatiquement l'après-guerre, la soif d'adopter une position face au confus univers moral de peurs, de déceptions et d'égoïsmes sous les auspices desquels s'annonçait la seconde moitié des années quatre-vingts ; l'obligation de continuer à écrire, à peindre ou à filmer dans le cadre d'une vie culturelle qui semblait avoir épuisé la source de l'originalité et qui paraissait aussi condamnée à l'hypocrite commercialisation d'une société de consommation »).

8 Je traduis la formule, originellement en espagnol : « *el análisis sentimental de los procesos históricos que afectaron a la transición política* ».

déjà cités. Une esthétique du désenchantement articulant le politique et l'affectif la structure autour de la notion de souffrance, celle-ci s'immisçant dans la vie tant privée que publique des personnages. S'inscrivant tout à fait dans le champ d'une écriture conduite par un « régime émotionnel » (« *régimen emocional* »), au sens où l'entend Ignacio Peiró Martín, d'interprétation d'une expérience vécue par un individu ou une communauté à partir d'un événement fondateur⁹ – ici, le processus transitionnel donc –, *La Ciudad oscura* offre un assortiment de récits brefs dans lesquels l'auteur décline son exégèse personnelle des traumatismes affectifs dus à la désillusion post-transitionnelle. S'appuyant sur un triptyque notionnel fondé autour du *pathos*, les mini-narrations opèrent bel et bien un « tournant affectif » en dépeignant les divers visages qu'est susceptible de prendre la souffrance et les réactions qu'elle peut susciter, comprises entre le déchaînement des passions, l'adoption d'une posture d'attente patiente, et l'inspiration de la compassion, notamment en termes de théorie de la réception. Il s'agira de saisir par quels procédés expressifs et narratologiques l'œuvre traduit ce « *giro afectivo* », une expression que Violeta Ros Ferrer emploie pour désigner le virage pris par une œuvre au moment où « l'émotionnel – l'affectif – s'articul[e] comme un champ de réflexion théorique sur les manières dont les sujets entrent en relation tant avec leur présent qu'avec leur passé »¹⁰. C'est bien une réflexion littéraire détaillée qui est menée ici sur les manifestations sentimentales et les implications relationnelles du désenchantement d'une génération. Comprenant le désenchantement comme le résultat du « déficit du réel par rapport à l'imaginaire »¹¹ (Rodríguez Victoriano et Requena i Mora, 2015 : 709), l'on pourra examiner comment s'opère un réinvestissement de cette notion dans l'imaginaire cervérien qui retranscrit en fictions la réalité vécue de l'époque post-transitionnelle, à travers le prisme de la déliquescence des relations senti-

9 Peiró Martín distingue trois orientations différentes que prennent les travaux étudiant l'histoire des émotions. Le troisième champ dans lequel peuvent s'inscrire ces travaux est celui de l'instauration de « régimes émotionnels » (Peiró Martín, 2016 : 31) : « *Y el tercer ámbito englobaría los estudios dedicados al establecimiento de 'régimenes emocionales' que encuadran y ritualizan la interpretación de las experiencias vividas de los individuos y las comunidades a raíz de un 'acontecimiento fundador'* ». (Je traduis : « Et le troisième champ engloberait les études consacrées à l'établissement de 'régimes émotionnels' qui encadrent et ritualisent l'interprétation des expériences vécues des individus et des communautés à partir d'un 'événement fondateur' »).

10 Une grande partie de la thèse de Violeta Ros Ferrer est consacrée au réinvestissement de l'affectif comme renouveau théorique pour exprimer des positionnements politiques et vitaux vis-à-vis de la Transition, et comme outil d'analyse des œuvres qui y ont recours. Quant au « tournant affectif », j'en ai traduit la définition, originellement en espagnol (Ros Ferrer, 2017 : 62) : « *A partir de ese momento, lo emocional – lo afectivo – se articulará como un campo de reflexión teórico sobre las formas en las que los sujetos se relacionan tanto con su presente como con su pasado* ».

11 Je traduis l'expression de Rodríguez Victoriano et Requena i Mora tirée de leur analyse du désenchantement comme expression de l'écart ressenti entre un avenir imaginé et sa réalisation insatisfaisante (Rodríguez Victoriano et Requena i Mora, 2015 : 709) : « *El desencanto tiene su génesis en este proceso, en la comparación del futuro realizado con el futuro soñado. En la conciencia de la distancia entre lo que pudo haber sido y lo que fue. Expresa el déficit de lo real respecto a lo imaginario: el contraste, en suma, entre las esperanzas del futuro imaginado y la decepción del futuro realizado* ». (Je traduis : « Le désenchantement trouve sa genèse dans ce processus, dans la comparaison du futur réalisé avec le futur rêvé. Dans la conscience de la distance entre ce qui aurait pu être et ce qui a été. Il exprime le déficit du réel par rapport à l'imaginaire : le contraste, en somme, entre les espérances du futur imaginé et la déception du futur réalisé »).

mentales. L'on observera ainsi que, dans *La Ciudad oscura*, c'est sur le mode de la souffrance que se lient – et se délient, surtout – les protagonistes en proie à de violentes passions dont toute trace de bonheur semble exclue. Face à l'inexorabilité de leur solitude, il ne leur reste plus qu'à faire preuve de patience en endurant un esseulement, qui ne pourra être rompu que grâce à la compagnie de l'instance lectorale empreinte de compassion, et donc capable de comprendre les douleurs sentimentales et existentielles des êtres de papier auxquels elle s'identifie. Pris entre passion, patience et compassion, les personnages de cette œuvre à la structure fragmentaire s'avèrent ainsi être de véritables cœurs brisés.

Passion(s) : une altérité déchirante

Dans *La Ciudad oscura*, la passion amoureuse des personnages cervériens correspond à la triple acception du terme, à commencer par l'idée qu'il s'agit d'une grande souffrance, d'un tourment de longue durée¹². Son étymologie la rapproche également de la passivité¹³, un état qui s'illustre chez ces protagonistes par le fait qu'ils semblent fréquemment subir leur destin, contre lequel ils ne peuvent lutter. Sur le plan sentimental, la passion se décline sous la forme d'un « amour violent et exclusif inspiré par une personne et dégénérant parfois en obsession »¹⁴, au point donc que l'émoi amoureux habituellement connoté positivement provoque un dérèglement psychique allant jusqu'à nier l'altérité de l'être aimé. Le désir de possession se meut en désir d'absorption de l'autre, et ainsi en sa négation en tant qu'individu, un processus qui ne peut qu'être destructeur dans une relation, tel qu'il l'est notamment dans l'histoire « Oscar (doble uve) » (Cervera, 1987 : 24) :

Siempre era lo mismo: Cora llegaba tarde a casa, con su cabello platinado, su falda de tubo hasta las rodillas y las medias de malla. Entonces, él, que la esperaba casi dormido en el sofá de invierno [...], le gritaba que era una puta de la peor especie, de las que ya no quedan en esta ciudad de mierda, de las que se lo montan de guarras y sadomasoquistas:

- ¡Eres una puta de la peor especie, de las que ya no quedan en esta ciudad de mierda, de las que se lo montan de guarras y sadomasoquistas!¹⁵

12 Selon la première acception de « passion » du CNRTL.

13 Selon la seconde acception de « passion » du CNRTL.

14 Selon la troisième acception de « passion » du CNRTL.

15 Je traduis : « C'était toujours la même chose : Cora arrivait tard à la maison, avec ses cheveux blond platine, sa jupe droite jusqu'aux genoux et ses bas résille. Alors, lui, qui l'attendait à moitié endormi dans le canapé d'hiver [...], lui criait qu'elle était une pute de la pire espèce, de celles qu'on ne trouve plus dans cette ville de merde, de celles qui baisent comme des cochonnes et des sadomasochistes :

- Tu es une pute de la pire espèce, de celles qu'on ne trouve plus dans cette ville de merde, de celles qui baisent comme des cochonnes et des sadomasochistes ! ».

Le couple est enfermé dans une routine dévastatrice soulignée par l'emploi de l'imparfait d'habitude et par la formule introductrice qui met en avant l'idée de répétition. L'obsession d'Oscar, maladivement jaloux vis-à-vis des sorties de sa compagne, semble décuplée par un problème de boisson, suggéré par l'aposition de la parenthèse à son prénom dans le titre (« *doble uve* », c'est-à-dire « double vé ») qui laisse deviner son addiction au whisky¹⁶. Les deux manies du personnage s'accumulent pour s'exprimer à travers les brutales insultes adressées à Cora : l'insistance produite par la répétition mot pour mot des injures dans la narration puis dans le discours direct exclamatif ne rend l'humiliation que plus intense. Le désir d'Oscar de maîtriser les moindres faits et gestes de la femme ne pouvant être assouvi, il s'assure de la contrôler psychologiquement¹⁷ à l'aide d'une violence verbale inouïe et d'accusations dégradantes, jusqu'à ce que sa victime ne s'enfuie, après l'outrage de trop :

*Anoche, que fue la última, le soltó que era una Matahari de los corazones solitarios. Y ella, [...] hizo las maletas y se largó al hotelito de la manzana contigua. Desde allí le escribiría, días más tarde [...], los deseos sinceros de que fuera feliz con otra puta de la mejor especie y la advertencia de que si no cambiaba de película acabaría volviéndose más loco que una cabra.*¹⁸

L'assignation d'une identité infamante par son partenaire finit par faire réagir Cora qui ne se laisse pas annihiler, mais doit s'éloigner d'Oscar pour se retrouver. L'ironie avec laquelle elle détourne l'insulte habituelle montre qu'elle est sortie de sa passivité face à son agresseur, qu'elle associe à un animal dont on souligne la folie : aimer à la folie est synonyme dans ce récit de faire supporter à l'être aimé ses obsessions et sa volonté de possession qui annule son altérité. Une telle passion ne peut que mener à la déchirure du couple, qui se retrouve alors dissocié en deux cœurs solitaires, évoqués – ironie du sort – par le personnage qui subit la rupture tout en l'ayant provoquée.

Si la rupture témoigne de l'échec de la relation, elle n'en reste pas moins une fin « heureuse » dans *La Ciudad oscura*, dans la mesure où chacun des personnages garde la vie sauve, malgré la douleur de la séparation. Ce n'est effectivement pas toujours le cas, car la passion des protagonistes cervériens peut aller jusqu'à l'extrémité de s'exprimer sur le mode de l'homicide. Apparaît ainsi un lien indissociable entre Éros et Thanatos dans leurs relations amoureuses, lien qui était déjà observable dans les récits courts de la première œuvre fictionnelle

16 « *Doble uve* » est une marque de whisky espagnol.

17 On peut notamment lire la docilité de la femme dans la phrase « *Ella le daba un beso en los labios amoratados por la rabia y asentía, con una actitud sumisa* » (Je traduis : « Elle déposait un baiser sur ses lèvres violacées par la rage et acquiesçait, dans une attitude soumise »).

18 Je traduis : « Hier soir, qui fut le dernier, il lui lança qu'elle était une Mata Hari des cœurs solitaires. Et elle, [...] fit ses valises et ficha le camp dans le petit hôtel du pâté de maisons voisin. De là, elle lui écrirait, quelques jours plus tard, [...] ses vœux sincères qu'il soit heureux avec une autre pute de la meilleure espèce et l'avertit que s'il ne changeait pas de disque, il finirait par devenir chèvre ».

de l'auteur valencien, *De vampiros y otros asuntos amorosos*¹⁹. En effet, l'association de l'amour et de la mort, déjà rapprochés par leur quasi-homophonie, est présentée par Denis de Rougemont comme l'un des moteurs créatifs de la littérature occidentale dans *L'Amour et l'Occident* (De Rougemont, 1972 : 16) :

L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental.

Dans les histoires cervériennes, la souffrance touche autant le meurtrier que sa victime : c'est parce qu'il s'abîme dans la relation que son partenaire en pâtit et le paie de sa vie. Au-delà de la violence verbale, l'intégrité physique des personnages est menacée au fur et à mesure que se détissent les liens passionnels qui les unissaient, jusqu'à ce que Thanatos l'emporte sur Éros. Lorsque l'altérité s'avère trop invivable dans un couple, la violence prend le relais pour en finir avec l'autre de façon définitive, comme c'est le cas dans les récits « Julia » (Cervera, 1987 : 32) et « Lucas » (*idem* : 35) qui racontent la même histoire, mais chacun du point de vue de l'un des personnages :

*Cuando se casó con Lucas, le dijo que no le gustaban los pisos sin ascensor pero que el amor era el ascensor más bonito del universo entero. Y desde entonces, ella se lanzaba todas las noches a los brazos de Lucas [...].*²⁰

*Cuando abrió la puerta, con el gesto más cansado del mundo, [...] recibió con auténtico y sorprendente frenesí a la mujer que le vino a los brazos y le dijo que la quería con locura. Después se desprendió de la gabardina, fue hasta uno de los cajones de la consola medieval y, sacando un revólver plateado, lo vació sobre el cuerpo hermoso de la mujer. Estaba harto de subir las escaleras, estas terribles escaleras, dijo Lucas al policía que le preguntó por los motivos de tamaña salvajada.*²¹

19 Dans *De vampiros y otros asuntos amorosos*, les personnages n'ont de cesse de s'entretuer, en particulier, paradoxalement, lorsqu'ils sont liés par une relation charnelle ou sentimentale. Les exemples sont nombreux, mais l'on peut notamment prendre celui du récit « *Nunca debemos abandonar el Mississippi* » (Cervera, 1984 : 65-66) dans lequel un homme tue sa femme en la pendant à un lustre et en l'y laissant jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un squelette : il justifie alors son acte comme étant une preuve d'amour car « *así es la vida y [...] el amor, sí sí, el amor, es una de las cosas más trágicas que se pueden descubrir* » (Je traduis : « ainsi va la vie et [...] l'amour, oui oui, l'amour, est l'une des choses les plus tragiques que l'on peut découvrir »).

20 Je traduis : « Lorsqu'elle se maria avec Lucas, elle lui dit qu'elle n'aimait pas les appartements sans ascenseur, mais que l'amour était le plus bel ascenseur de l'univers tout entier. Et depuis ce jour, elle se jetait toutes les nuits dans les bras de Lucas [...] ».

21 Je traduis : « Lorsqu'il ouvrit la porte, du geste le plus las du monde, [...] il reçut avec une authentique et surprenante frénésie la femme qui vint dans ses bras et lui dit qu'il l'aimait à la folie. Après, il ôta son imperméable, alla jusqu'à l'un des tiroirs de la console médiévale et, en en sortant un revolver argenté, le vida sur le beau corps de la femme. Je n'en pouvais plus de monter ces escaliers, ces terribles escaliers, dit Lucas au policier qui l'interrogea sur les motifs d'une telle sauvagerie ».

Malgré la « folie » et la « frénésie » de leur amour, son caractère passionnel prend un tournant léthal lorsque les différences entre les personnages deviennent insurmontables : l'ironie sordide de cette histoire veut que l'absence d'ascenseur dans l'immeuble signe l'arrêt de mort de Julia, qui préfère les escaliers, contrairement à Lucas, qui ne tolère plus de les monter, une épreuve physique qu'il impute à sa femme. De leur divergence de goût immobilier naît une folie, non plus amoureuse mais meurtrière, qui vient mettre fin à ce qui les séparait en supprimant irrémédiablement Julia, qui représentait une altérité trop forte pour son mari. La futilité du motif de l'assassinat suggère la dangerosité de toute relation interpersonnelle, qui peut éclater à tout moment de façon incontrôlée et incontrôlable, passionnelle²² somme toute.

Ainsi, si certains récits de *La Ciudad oscura* se font suite en traitant de la même histoire selon les perspectives de plusieurs personnages, ce n'est pas pour indiquer un resserrement des liens entre ces protagonistes, mais plutôt pour mieux exhiber le déchirement de leurs relations. S'ils ne figurent pas dans le même récit, c'est que leur séparation est déjà trop accusée pour qu'ils y soient réunis, tels les Josephine et Napoleón cervériens, dans les récits éponymes (Cervera, 1987 : 44 ; et *idem* : 45) :

Dejo la casa, abandono, si quieres llamar así a mi decisión de ahora mismo, estas paredes que intentamos convertir en nuestro castillo sentimental, en esa especie de fortaleza de cristal que albergara nuestros sueños de eternidad, nuestro concepto extraño de la felicidad. Si alguna vez me recuerdas, [...] si alguna vez tus ojos se acercan a los años que pasamos juntos dibujando los mapas de un futuro inútil, si alguna vez me buscas entre los coches y entre la oscuridad de esta ciudad y de sus calles, entonces comprenderás que ha llegado el momento de olvidarme, porque el olvido y el recuerdo, ¿lo sabes, verdad?, no son sino los signos iguales de la historia del fracaso²³

De vez en cuando, buscaba desesperadamente a la mujer que amara con locura. Y siempre, ella, le correspondía en la forma de un diario sentimental perdido en el rincón más tenebroso de su memoria: 'si alguna vez me recuerdas, [...] si alguna vez tus ojos se acercan a los años que pasamos juntos dibujando los mapas de un futuro inútil, si alguna vez me buscas entre los coches y entre la oscuridad

22 L'expression « crime passionnel » désigne effectivement un meurtre commis sous l'emprise d'une passion amoureuse. Elle est apparue dans la presse française du XIX^e siècle, mais n'a pas de valeur juridique, n'apparaissant pas dans le Code pénal français. Depuis peu, cette expression est d'ailleurs contestée, notamment par le mouvement féministe, car elle laisse de côté la possibilité d'une préméditation alors que des violences physiques ou psychologiques sont déjà parfois présentes avant le meurtre.

23 Je traduis : « Je quitte la maison, j'abandonne, si c'est ainsi que tu veux appeler ma présente décision, ces murs que nous avons essayé de transformer en notre château sentimental, en cette espèce de forteresse en verre qui avait abrité nos rêves d'éternité, notre étrange idée du bonheur. Si parfois tu te souviens de moi, [...] si parfois tes yeux frôlent les années que nous avons passées ensemble à dessiner les cartes d'un futur inutile, si parfois tu me cherches entre les voitures et dans l'obscurité de cette ville et de ses rues, tu comprendras alors qu'est venu le moment de m'oublier, parce que l'oubli et le souvenir – tu le sais, n'est-ce pas ? – ne sont que les signes identiques de l'histoire de l'échec ».

*de esta ciudad y de sus calles, entonces comprenderás que ha llegado el momento de olvidarme, porque el olvido y el recuerdo, ¿lo sabes, verdad?, no son sino los signos iguales de la historia del fracaso?*²⁴

Dans cette réécriture du divorce de Joséphine de Beauharnais et Napoléon Bonaparte, les rôles sont inversés²⁵ et c'est le personnage féminin qui quitte son mari à travers une lettre, que celui-ci n'a de cesse de se remémorer. Celle qu'il a « aimée à la folie » conclut leur relation en exprimant avec insistance son échec et la nécessité de la noyer dans l'oubli. C'est ainsi que la séparation des récits sur deux pages différentes, ainsi que les espaces blancs qui les disjoignent, prennent tout leur sens : ils symbolisent la désagrégation du couple en concrétisant sur la page l'abîme qui se creuse entre les anciens époux.

Plus largement, le choix de la forme brève pour écrire les histoires des personnages du livre donne à voir une adéquation entre le fond et la forme de l'œuvre : il s'agit d'évoquer la brièveté incommensurable des relations interpersonnelles, marquées, tout comme le texte, par la fragmentarité. L'éclatement des liens entre les individus est alors visible typographiquement, dans la matérialité du texte qui ménage des espaces blancs, tels des fossés isolant chaque protagoniste. C'est justement cette image de la société espagnole post-transitionnelle que souhaite véhiculer l'auteur, en dévoilant la pulvérisation des liens sociaux à laquelle ont mené, paradoxalement, les politiques de réconciliation nationale visant à mettre sur un pied d'égalité, vainqueurs et vaincus de la Guerre Civile. Dans *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Françoise Susini-Anastopoulos écrit que « ce regain d'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire, fragmental, fragmentiste, voire fractal, est sans doute imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 1), une analyse que l'on peut tout à fait appliquer au contexte espagnol de la fin des années 1980. Elle ajoute également qu'« étymologiquement, le terme de fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte » (*idem* : 2), des maux dont ont pâti les Espagnols au cours de leur histoire récente, tant lors de la Guerre Civile que pendant la dictature franquiste. L'œuvre cervérienne se fait ainsi l'écho de la dissolution des rapports entre les individus à cause de la souffrance accumulée par intolérance de l'altérité, en prenant notamment pour exemples les liaisons amoureuses dont la passion mène nécessairement à un déchaînement de violence, parfois létale, et à la rupture des liens, toujours définitive.

24 Je traduis : « De temps à autres, il cherchait désespérément la femme qu'il avait aimée à la folie. Et elle, toujours, lui répondait sous la forme d'un journal sentimental perdu dans le recoin le plus ténébreux de sa mémoire : 'Si parfois tu te souviens de moi, [...] si parfois tes yeux frôlent les années que nous avons passées ensemble à dessiner les cartes d'un futur inutile, si parfois tu me cherches entre les voitures et dans l'obscurité de cette ville et de ses rues, tu comprendras alors qu'est venu le moment de m'oublier, parce que l'oubli et le souvenir – tu le sais, n'est-ce pas ? – ne sont que les signes identiques de l'histoire de l'échec' ».

25 En 1809 est prononcé le divorce de Joséphine et Napoléon, à la demande de ce dernier, car son épouse ne lui donne pas d'héritier.

Patience : l'inaccessible altérité

Puisque la passion d'amour détruit toute possibilité de réalisation de soi en relation avec un autre, les protagonistes cervériens sont condamnés à rester dans une posture d'attente, pris au piège entre leur désir de compagnie et sa concrétisation toujours vouée à l'échec. Les voilà qui font alors preuve de patience, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'ils connaissent une souffrance due à une attente, *patientia* désignant « l'action de supporter, d'endurer » en latin. Ils sont emprisonnés dans un paradoxe fondamentalement postmoderne en espérant trouver un compagnon qui rompe leur isolement, alors même que celui-ci est causé par leur incapacité à maintenir des relations saines. Ainsi se retrouvent-ils une nouvelle fois en position de passivité, une attitude entretenue tout particulièrement par le contexte dans lequel ils évoluent. Comme l'indique clairement le titre de l'œuvre, *La Ciudad oscura* (« la ville sombre »), les protagonistes se meuvent dans un environnement urbain, dont la seule qualification évoque une obscurité plutôt inquiétante. Ce cadre semble annihiler l'énergie vitale des personnages et agit sur eux comme une source de pression, à l'image de ce que ressent Josephine (Cervera, 1987 : 44), dans le récit éponyme déjà évoqué plus haut :

Me asfixia esta ciudad, esta ciudad que desborda todos los límites de resistencia humana, que te descubre, cada mañana, miles de orugas trepando hacia los ojos del sueño. Estoy cansada, no puedes imaginar lo cansada que estoy de andar de un lado a otro de la casa, que es como navegar las calles inmensas de este bullicio que lo invade todo: nuestra vida, nuestras palabras, nuestro amor, ese amor que creímos iba a soportar esta ciudad y miles de ciudades como ésta. No lo conseguimos, ¿verdad que no lo conseguimos?, yo, al menos he de decirte que no lo conseguí. La felicidad era otra cosa que los largos paseos por el humo y por la angustia, seguramente era otra cosa.²⁶

L'héroïne ressent un étouffement provoqué par la ville, qui devient une entité hostile à l'humain, en éprouvant sa résistance physique (d'où la fatigue de la protagoniste), mais également psychologique : la cause identifiée de l'échec de son mariage est la ville, dont l'agitation incessante a malmené chaque composante de la vie des personnages, jusqu'au point de rupture. L'espace urbain apparaît alors comme plus propice au détachement des relations²⁷, comme le

26 Je traduis : « Cette ville m'asphyxie, cette ville qui dépasse toutes les limites de la résistance humaine, qui te dévoile, tous les matins, des milliers de chenilles grimant vers les yeux du sommeil. Je suis fatiguée, tu ne peux pas t'imaginer comme je suis fatiguée d'aller d'un bout à l'autre de la maison ; c'est comme naviguer dans les rues immenses de cette agitation qui envahit tout : notre vie, nos mots, notre amour, cet amour dont nous avons cru qu'il allait supporter cette ville et des milliers de villes comme celle-ci. Nous n'y sommes pas parvenus, pas vrai que nous n'y sommes pas parvenus ? Moi, du moins, je dois te dire que je n'y suis pas parvenue. Le bonheur était autre chose que les longues promenades à travers la fumée et l'angoisse, c'était sûrement autre chose ».

27 Le cadre citadin, à la différence de l'environnement rural, est présenté dans les œuvres d'Alfons Cervera comme un vecteur de séparation. Un antagonisme se crée entre les habitants des

suggère avant même le début de la lecture l'image de couverture du livre. On y voit le dessin d'une ville coupée en deux parties par une déchirure, et chaque moitié est monochrome, celle de gauche étant colorée en bleu et celle de droite en rouge. Une autre déchirure est visible en haut à gauche de la partie bleue, et la couleur rouge déborde le cadre de l'image à la manière d'une coulée de sang : tout le péri-texte pictural est fait pour signifier que le milieu urbain tend à briser tout ce qui y prend place, les individus comme les relations qu'ils y développent. La quatrième de couverture reprend d'ailleurs l'image de la moitié de ville rouge, cette fois baignant dans une flaque écarlate, comme pour montrer que la seule conclusion possible à ce livre est la mort – violente, qui plus est – de tout ce qui a pu s'établir au sein de l'espace urbain. L'anéantissement de l'altérité, déjà entériné par les relations passionnelles des personnages, est parachevé dans l'environnement citadin fatal à toute solidarité, comme le fait remarquer Gilles Lipovetsky, dans *L'Ère du vide* (Lipovetsky, 1983 : 107) :

Tout notre environnement urbain et technologique [...] est agencé pour accélérer la circulation des individus, entraver la fixité et donc pulvériser la socialité [...]. Circulation, information, illumination travaillent à une même anémisation du réel qui à son tour renforce l'investissement narcissique : une fois le réel inhabitable, reste le repli sur soi.

L'univers urbain s'avère « inhabitable » dans l'œuvre cervérienne, au sens où les personnages ne peuvent l'habiter, c'est-à-dire y laisser leur empreinte et le faire leur. Ils subissent plutôt la pression liée à leur mode de vie citadin²⁸, ce qui crée autour d'eux un cercle vicieux apte à s'autoalimenter : les protagonistes souffrent d'une angoisse existentielle due à leur habitat urbain, dont le paysage déprimant reflète à son tour les états d'âme des personnages abattus²⁹. Comme le souligne Lipovetsky, seule subsiste la solution de l'introversion face à un monde

grandes villes et ceux des villages qui les considèrent avec étrangeté, à la fois comme des étrangers et comme des individus étranges. Dans *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, les citadins de Valencia sont même comparés à des extraterrestres lorsqu'ils viennent passer les vacances d'été au village de Los Yesares, dont les habitants se sentent humiliés par leur venue (Cervera, 2017 : 41) : « *El coche de Miguel era como un platillo volante en aquellos tiempos. [...] Los veraneantes. La impostura en esas pieles blancas que nos convertía a los demás en pieles rojas, en catetos de pueblo, en una ridícula apariencia de pantalones remendados y pelos cortados al cepillo* » (Je traduis : « La voiture de Miguel était comme une soucoupe volante à cette époque. [...] Les estivants. L'imposture dans ces peaux blanches qui nous transformait, nous autres, en peaux rouges, en péquenauds de village, en une ridicule silhouette aux pantalons raccommodés et aux cheveux coupés en brosse »).

28 C'est un aspect qui est déjà présent dans la deuxième œuvre fictionnelle d'Alfons Cervera. Dans *Fragmentos de abril*, le personnage de Jordi rejette par exemple la faute sur la ville de Valencia lorsqu'il a des comportements autodestructeurs (Cervera, 1985 : 28-29) : « *Provocar el vómito como si se tratara del despertar, uno más sin duda, que sigue a una noche de parranda. Jordi, frente al espejo, la boca seca y los ojos enrojecidos, haciendo el repaso estéril del domingo más largo de su vida en la ciudad más grande del mundo. – Valencia es demasiado grande las tardes de domingo* » (Je traduis : « Provoquer le vomissement comme s'il s'agissait du réveil, un de plus, sans doute, qui suit une nuit de fête. Jordi, face au miroir, la bouche sèche et les yeux rougis, faisant le bilan stérile du dimanche le plus long de sa vie dans la plus grande ville du monde. – Valencia est trop grande les dimanches soirs »).

29 Le terme d'« abattement » est justement utilisé par Josephine (Cervera, 1984 : 44) : « *Este diario, que es como la crónica abismal de lo fallido, ya me está pesando hasta el abatimiento.* »

menaçant qui vide de sens toute tentative de socialisation. Se met en place une exacerbation de l'égoïsme, au sens étymologique du terme, qui donne lieu à un renfermement sur eux-mêmes des personnages. Le peu d'espace intersubjectif qui leur restait est porté jusqu'à son point de rupture, ce qui se traduit dans les récits par l'omniprésence de l'incommunication entre les protagonistes, comme en témoigne l'histoire « Mathilde M. » (Cervera, 1987 : 80) :

Una vez allí no pudieron hacer otra cosa que mirarse: 'las palabras ya son inútiles, sólo nos queda contemplar nuestras ruinas' [...]. Después ha llegado la cena, el laberinto silencioso de la casa aristocrática [...]. La noche que se cuele por las ventanas ensombrece los gestos últimos del desamor. 'Estamos solos, estamos solos con nuestra absurda necesidad de pasearnos como estatuas por este palacio donde envejecen los signos de la desesperación' [...]. Y ahora, una vez allí, no han podido hacer otra cosa que mirarse: con la lentitud del miedo, con el pánico a descubrirse hundidos en la humillación del desconocimiento, atados a los barrotes grises del silencio. Le hubiera preguntado, ella, cuánto tiempo pasó desde que se encontraron en aquella película de Tourneur y se agredieron con la pasión salvaje de una pantera en celo. Pero todo se quedaría, esta noche, en nada, las preguntas y las respuestas, el amor antiguo y el descalabro sentimental de ahora mismo [...]. Recuerda, él, cómo se le incendiaban los ojos a la mujer cuando hacían el amor en los hoteles caros de Viena y Estocolmo. Y siguen con la cena. Mirando cada uno la soledad del otro.³⁰

Le silence a un protagonisme central dans ce récit, où se déploie tout son champ lexical. L'incommunication est totale puisque les deux anciens acteurs ne croient plus en l'utilité des mots, et se contentent de contempler leur désunion. Les tentatives de dialogue avortent et restent bloquées au stade mental, soit en se ravisant avant d'adresser la parole à l'autre, soit en s'abîmant dans le souvenir de leur passion, figée dans le passé, un moment où leurs échanges n'étaient pas encore rompus. L'annihilation de toute verbalisation de leurs pensées les conduit à plonger leur présent dans le silence et à se condamner à une cruelle solitude, alors même qu'ils vivent ensemble. Leur amour se défait au point que la phrase centrale du récit, tant par sa position que par son thème, les présente comme des inconnus (à travers le substantif « *desconocimiento* »). Le glissement qui s'est produit de la passion vers le désamour est source d'angoisse pour les anciens

(Je traduis : « Ce journal, qui est comme la chronique abismale de l'échec, me pèse déjà jusqu'à l'abattement »).

- 30 Je traduis : « Une fois là, ils ne purent rien faire d'autre que se regarder : 'les mots sont désormais inutiles, il ne nous reste qu'à contempler nos ruines' [...]. Puis est arrivé le dîner, le labyrinthe silencieux de la maison aristocratique [...]. La nuit qui s'imisce par les fenêtres assombrit les derniers gestes du désamour. 'Nous sommes seuls, nous sommes seuls avec notre absurde besoin de nous promener comme des statues dans ce palais où vieillissent les signes du désespoir' [...]. Et maintenant, une fois là, ils n'ont rien pu faire d'autre que se regarder : avec la lenteur de la peur, avec la panique de se découvrir plongés dans l'humiliation de l'ignorance, attachés aux barreaux gris du silence. Elle, elle lui aurait demandé combien de temps s'était écoulé depuis qu'ils s'étaient rencontrés pendant ce film de Tourneur et qu'ils s'étaient agressés avec la passion sauvage d'une panthère en chaleur. Mais tout resterait, cette nuit, dans le néant, les questions et les réponses, l'ancien amour et l'effondrement sentimental actuel [...]. Lui se rappelle comme les yeux de la femme s'enflammaient lorsqu'ils faisaient l'amour dans les hôtels chers de Vienne et de Stockholm. Et ils continuent de dîner. En regardant chacun la solitude de l'autre ».

amants qui se retrouvent enfermés avec un étranger à leurs côtés. L'autre n'apparaît plus ni comme sujet ni comme objet de l'amour, mais comme un inconnu, comme si leur histoire n'avait jamais existé. Le fait que le silence s'impose ainsi entre ces deux personnages remet d'ailleurs en cause l'existence d'une relation entre eux, puisque leur mutisme réciproque vient briser le sens étymologique du terme « relation », qui désigne en premier lieu l'action de raconter, de relater, grâce à laquelle s'établissent ensuite des liens sociaux. Sans communication, la souffrance de la désunion se vit en silence, effectivement « loin du bruyant amour »³¹.

Avec Roland Barthes, les personnages de *La Ciudad oscura* peuvent témoigner que « le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude » (Barthes, 1977 : 5), qu'ils endurent difficilement, voire pas du tout. Face à l'esseulement, certains d'entre eux se placent dans une position d'attente, espérant voir surgir la compagnie rêvée au détour de leur quotidien monotone, tel Ludwig qui guette passivement la personne qu'il veut rencontrer (Cervera, 1987 : 55) :

*Todas las noches, lánguidamente acodado en la barra del café para intelectuales, paseaba la mirada por las cabezas de todos los personajes habituales de aquel antro más antiguo que el mundo. [...] Él, simplemente paseaba los ojos por el aire, con desgana, con la pasividad que acreditaban tantos siglos de espera interminable. [...] Y una noche, al fin, apareció un muchacho de tez pálida y el cabello como de oro. Pero él ya no estaba: se había cansado de esperar inútilmente y, precisamente esta noche, andaba persiguiendo putas viejas por las calles más estrechas, tristes y solitarias de la ciudad en sombras.*³²

Ce récit traduit tout le paradoxe des protagonistes cervériens qui font preuve de patience en supportant avec constance leur solitude dans l'espoir de la voir compromise par une compagnie qui, lorsqu'elle survient enfin, se heurte à son tour à l'absence, car elle s'est trop fait attendre. La patience de Ludwig n'est pas infaillible et il plonge dans l'univers sordide de la ville en y cherchant la compagnie certaine des prostituées, exactement la nuit où celui qu'il attendait se présente, ce qui ajoute du pathétique à l'histoire. « Ludwig » est ainsi le récit d'une attente trop difficile à supporter et d'une rencontre manquée, prouvant que les actes des personnages cervériens les condamnent nécessairement à la solitude, et ce, malgré leur endurance à la souffrance, comme le marque le rythme ternaire final qui met en valeur le dernier adjectif, « *solitarias* ».

L'épée de Damoclès de l'isolement pèse donc au-dessus de la tête des protagonistes de *La Ciudad oscura*. En plus de l'échec des rencontres, l'abandon est

³¹ Voir le titre de l'œuvre de François Jullien, *De l'intime. Loin du bruyant amour* (Jullien, 2013).

³² Je traduis : « Toutes les nuits, languidement accoudé au bar du café pour intellectuels, il promenait son regard sur les têtes de tous les personnages habituels de cet antre plus vieux que le monde. [...] Lui, promenait simplement ses yeux dans les airs, à contre-cœur, avec la passivité que justifiaient tant de siècles d'attente interminable. [...] Et une nuit, enfin, apparut un jeune homme au teint pâle et aux cheveux qui semblaient d'or. Mais lui n'était plus là : il s'était lassé d'attendre inutilement et, cette nuit justement, poursuivait de vieilles putes dans les rues les plus étroites, les plus tristes et les plus solitaires de la ville plongée dans l'obscurité ».

un fléau qui s'ajoute aux maux dont ils pâtissent déjà : se développe alors tout au long de l'œuvre une variation sur thème autour de la fuite du conjoint. Pour ne donner que quelques exemples, dans « Arturo M. » (*idem* : 23), l'on assiste en direct au départ de la femme et des filles du personnage éponyme, qui se voile la face et feint l'indifférence face à la déréliction de sa famille³³. Par ailleurs, dans « Julián » (*idem* : 49-50), le protagoniste abandonné par sa partenaire recherche vainement la compagnie d'une prostituée dont il est tombé éperdument amoureux et qui feint de ne pas le remarquer³⁴. Un autre cas de figure est celui de Linda (*idem* : 72), fraîchement laissée pour compte par son amant, qui décide de se suicider après avoir tenté par tous les moyens, mais infructueusement, d'établir des liens avec des inconnus³⁵. *La Ciudad oscura* offre ainsi une déclinaison des différentes réactions possibles dans une situation d'abandon, comme pour explorer la psychologie humaine lors des moments de solitude la plus intense.

33 « *Marilina le está diciendo que va a dejar la casa con las niñas, que ella y Vanessa y Carmencita se van a marchar de la pocilga donde viven todos los días. Y él se la queda mirando como se miraría a una extraña, sin la menor intención de contestar las palabras de su mujer. Simplemente se levanta, llega hasta el televisor, aprieta el interruptor y coloca la tecla del volumen a su mayor potencia.* » (Je traduis : « Marilina est en train de lui dire qu'elle va quitter la maison avec les filles, qu'elle et Vanessa et Carmencita vont partir de la porcherie où elles vivent tous les jours. Et lui reste à la regarder comme on regarderait une étrangère, sans la moindre intention de répondre aux paroles de sa femme. Il se lève simplement, se dirige vers le téléviseur, appuie sur le bouton et monte le volume à sa puissance maximale »). L'on retrouve bien dans ce récit les idées d'incommunication au sein du couple et de sentiment de vivre avec un inconnu, tout en y ajoutant la volonté de faire taire l'autre, en couvrant ici sa voix pour ignorer ses propos dérangeants.

34 « *Procuraba olvidar el abandono de Andrea. [...] Ahora andaba, de nuevo, enamorado. De una mujer más hermosa que cualquier otra, de una mujer que parecía una actriz de cine. De una puta. [...] Él la esperaba puntualmente [...] como si estuviera esperando, también, la presencia ansiada de la mujer hermosa. [...] Y, como todas las noches, [ella] pasó por su lado [...], sin mirar al hombre recostado en la farola, levantando los ojos azules en un gesto de aparente displicencia, como interrogándose por el misterioso personaje que todas las noches [...], aparecía allí, fumando indolentemente un cigarrillo, como esperando a alguien en una inútil ceremonia de paciencia.* » (Je traduis : « Il essayait d'oublier l'abandon d'Andrea. [...] Maintenant, il était, à nouveau, amoureux. D'une femme plus belle que toute autre, d'une femme qui ressemblait à une actrice de cinéma. D'une pute. [...] Il l'attendait ponctuellement [...] comme s'il était en train d'attendre, également, la présence désirée de la belle femme. [...] Et, comme toutes les nuits, elle passa à côté de lui [...], sans un regard pour l'homme adossé au lampadaire, levant ses yeux bleus dans un geste d'apparente indifférence, comme s'interrogeant sur le mystérieux personnage qui, toutes les nuits, [...] apparaissait là, fumant impassiblement une cigarette, comme attendant quelqu'un dans une inutile cérémonie de patience »). Ici, le personnage est bien dans une posture d'attente d'une compagnie impossible, en espérant vainement rompre la solitude due à son abandon : il prend littéralement son mal en patience.

35 « *Pensó [...] que la vida no valía la pena cuando acabas de ser abandonada por el último amante. [...] Después, ella se fue a dar vueltas y más vueltas por las calles de la ciudad. Y se entretuvo con los hombres que regaban los jardines y con las mujeres que salían de los clubs de lujo, y con el portero del hotel que contemplaba, medio dormido, las últimas estrellas de la madrugada. Ahora, poco a poco, la invadía un sueño tranquilo de barbitúricos cinematográficos. [...] Apagó la luz y, a tientas, descolgó el teléfono. Cuando marcó un número y al otro lado no escuchó ninguna voz, dejó caer el auricular [...]. Volvió a cerrar los ojos y al sueño tranquilo.* » (Je traduis : « Elle pensa [...] que la vie ne valait pas la peine lorsque tu viens d'être abandonnée par ton dernier amant. [...] Après, elle alla déambuler, encore et encore, par les rues de la ville. Et elle se divertit avec les hommes qui arrosaient les jardins et avec les femmes qui sortaient des clubs de luxe, et avec le portier de l'hôtel qui contemplait, à moitié endormi, les dernières étoiles du petit matin. Maintenant, peu à peu, un sommeil tranquille de barbituriques cinématographiques l'envahissait. [...] Elle éteignit la lumière et, à tâtons, décrocha le téléphone. Lorsqu'elle tapa un numéro et qu'à l'autre bout du fil elle n'entendit aucune voix, elle laissa tomber le combiné [...]. Elle ferma à nouveau les yeux et retourna au sommeil tranquille »). Le suicide apparaît dans cette histoire comme l'unique moyen de mettre fin à ses souffrances, puisqu'aucune sorte de communication, immédiate ou médiatisée, n'est satisfaisante pour combler le vide affectif dû à l'abandon.

Seulement, lorsque les personnages arrivent à bout de patience, leur seul recours est de s'ôter eux-mêmes la vie, comme dans le dernier récit mentionné. Bien que tragique à première vue, un tel geste n'en constitue pas moins une ultime forme d'amour envers soi-même dans les récits cervériens. Il est parfois annoncé par une tendance du protagoniste au monologue, voire au solipsisme, étant donné que les consciences qui lui sont extérieures et sont censées l'entourer ne communiquent pas avec lui. Le discours de l'intime³⁶ est alors poussé à son paroxysme pour rompre le silence environnant, mais n'est qu'une solution insuffisante pour qui cherche une réelle compagnie. Par exemple, dans « Linda », la protagoniste emploie la deuxième personne du singulier pour désigner son propre cas, comme si elle se parlait à elle-même³⁷. De même, le récit « R. » (*idem* : 40) débute par des points de suspension, et l'on entre dans l'histoire au beau milieu d'une phrase, découvrant le flux de pensées du personnage, qui s'avère être une lettre qui semble davantage adressée à lui-même qu'à l'être aimé :

*Pero no puedo evitarlo, soy así y aunque no esté muy de acuerdo con mi manera de ser la acepto y santaspascuas. [...] Pero qué importa todo ahora, cuando la ciudad tiembla bajo mis pies y sólo deseo que un agujero inmenso se abra y se me trague. Acabo de ver una película americana por la televisión y he escrito un poemita lleno de tristeza. No sé si lo leerás algún día. Ahora sólo quiero dormir, dejarme caer en la cama y dormir sin parar hasta la muerte. Antes de cerrar los ojos definitivamente soñaré que el amor regresa cuando menos lo esperas y que la vida, muchas veces, no es tan trágica como nos parece. [...] Ya no puedo más, amor, y éste es mi último gesto de solidaridad con la vida.*³⁸

Cette lettre est surtout un bilan de la vie malheureuse de l'expéditeur, dont l'existence semble déjà partiellement terminée puisqu'il ne signe même plus de son nom complet, mais d'une seule initiale, qui gomme son identité et l'anonymise presque entièrement. Son écriture est davantage dédiée au destinataire, car il importe *a priori* peu que le destinataire reçoive le message, composé du poème et de l'épître. Toutefois, si les souffrances existentielles poussent le personnage à se donner la mort, il fait le choix que ses dernières pensées soient positives pour

36 Sur le discours de l'intime chez Alfons Cervera notamment, voir la thèse de Marina Lesouëf, intitulée « Les mises en discours de l'intime dans l'œuvre de Rafael Chirbes, Alfons Cervera et Manuel Vicent ».

37 « Pensó [...] que la vida no valía la pena cuando acabas de ser abandonada por el último amante. » (Voir la note 28 pour la traduction).

38 Je traduis : « Mais je ne peux pas m'en empêcher, je suis comme cela et bien que je ne sois pas très d'accord avec ma façon d'être, je l'accepte, un point c'est tout. [...] Mais quelle est l'importance de tout cela maintenant, quand la ville tremble sous mes pieds et que je souhaite seulement qu'un trou immense s'ouvre et m'avale. Je viens de regarder un film américain à la télévision et j'ai écrit un petit poème plein de tristesse. Je ne sais pas si tu le liras un jour. À présent, je veux seulement dormir, me laisser tomber sur le lit et dormir sans m'arrêter jusqu'à ma mort. Avant de fermer définitivement les yeux, je rêverai que l'amour revient quand on s'y attend le moins et que la vie, très souvent, n'est pas aussi tragique qu'elle nous paraît. [...] Je n'en puis plus, mon amour, et voici mon ultime geste de solidarité avec la vie ».

accueillir sa nuit éternelle : le trépas est une libération des affres de ce monde. Après une dernière parole à lui-même comme « ultime geste de solidarité avec la vie », par le suicide, le protagoniste fait preuve de solidarité envers lui-même, cessant d'endurer patiemment ses douleurs solitaires : sa délivrance létale permet de penser une resémantisation du lien entre Éros et Thanatos, chargé ici de soulagement. Selon Roland Barthes, « l'idée [du suicide] est légère : c'est une idée facile, simple, une sorte d'algèbre rapide dont j'ai besoin à ce moment-là de mon discours ; je ne lui donne aucune consistance substantielle. [...] C'est une phrase, seulement une phrase, que je caresse sombrement, mais dont un rien va me détourner » (Barthes, 1977 : 259). Ce n'est évidemment pas le cas des personnages cervériens, qui vont au bout de leur démarche suicidaire, bien que l'effet escompté soit équivalent. Pour Barthes, l'évocation du suicide permet d'attirer l'attention de l'être aimé par des paroles alarmistes ; chez Cervera, la réalisation effective du suicide, mais également le spectacle de l'endurance de multiples afflictions par les personnages esseulés, visent à susciter l'empathie à un autre niveau diégétique : celui du lecteur.

Compassion : l'altérité retrouvée

Les aventures tragiquement passionnelles des protagonistes de *La Ciudad oscura* ne peuvent qu'inspirer de l'apitoiement à qui les découvre. L'accumulation de ces drames personnels forge un monde hyperboliquement ténébreux – sombre, selon le titre de l'œuvre – où chaque composante est prête à se dissocier des autres, dans un cruel déchirement. L'amour envers autrui s'avère impuissant à tenir ensemble les individus, et l'amour-propre n'est que de peu d'efficacité face à leurs pulsions autodestructrices. Un tel chaos sentimental est la répercussion affective du chaos politico-social enduré par les Espagnols à la fin des années 1980, dont l'auteur fait lui-même partie. Il traduit ainsi son état d'esprit par une écriture de l'éclatement des relations, un « discours du fragment amoureux »³⁹, pour montrer à quel point la désillusion du post-franquisme s'immisce au plus profond de la communauté espagnole de l'époque. Une note critique de Joaquín Calomarde dans le journal valencien *Las Provincias* dresse un portrait de l'auteur de *La Ciudad oscura* tel un écrivain maudit, n'ayant pas d'autre choix que de coucher son amertume sur le papier s'il ne veut pas s'abandonner à l'échec :

Seguramente, porque a la postre las cosas pasan sin que nosotros hayamos acertado a verlas surgir, desaparecer, gozar. La literatura era el límite de su ciudad. [...] ¿Por qué no se amaron con locura? Nunca lo sabría y, sin embargo [...] él lo sabía, lo sentía a flor de piel, ahora, cuando estaba escribiéndolo en ese folio ausente que reflejaba el vacío y la soledad, lo sabía, aunque nadie fuera capaz de verlo, de oírlo, de leerlo. Amaba escribir. Quizá por ello el recuerdo velaba su

39 L'on joue ici avec l'ordre des mots du titre de l'essai de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*.

imaginación y lo convertía en un personaje de otro tiempo, el suyo, que acaso no pudiera ya coincidir con su amargura. Pensó seriamente abandonar la ciudad. Quiso sumergirse violentamente en el fracaso y la oscuridad. Pero no pudo, no supo o alguien se lo impidió. Por eso, sin más excusas, puso folio nuevo en el carro de la maldita máquina de escribir [...] y, con fuerza, estampó: La ciudad oscura.⁴⁰

Il s'agit pour l'écrivain de partager cette amertume qui le caractérise avec un récepteur qui a besoin du média de la littérature pour se rendre compte de la vacuité de sa vie actuelle. L'auteur se donne pour mission d'écrire le malaise chronique dû à l'enfermement dans la ville – l'espace de décisions politiques par excellence – qui dissout toute relation humaine : il le donne à « voir », à « entendre » et à « lire » pour rompre cet emprisonnement et faire un pas vers autrui à travers la littérature qui met des mots sur ce mal-être généralisé. Le lecteur doit pouvoir prendre conscience du désenchantement collectif grâce à cette œuvre qui se fait le reflet de son temps historique décevant. C'est pourquoi elle apporte une représentation suggestive des effets de déliaison des relations amoureuses pour symboliser en filigranes la fissuration de la société espagnole, d'abord due à la Guerre Civile, puis au franquisme et enfin à la gestion de la post-dictature au cours de laquelle les politiques, tant de droite que de gauche, en voulant lisser les antagonismes entre les deux camps, n'ont fait que les exacerber en ancrant vainqueurs et vaincus dans leur position⁴¹. Plus récente, toute la partie mémorielle⁴² de l'œuvre d'Alfons Cervera traite ainsi de façon plus frontale les stigmates du passé franquiste et la désillusion engendrée par une Transition qui en a surtout protégé les représentants. L'engagement de l'écrivain

40 Je traduis : « Sûrement, parce qu'à la fin les choses arrivent sans que nous ayons réussi à les voir surgir, disparaître, et à en profiter. La littérature était la frontière de sa ville. [...] Pourquoi ne s'aimèrent-ils pas à la folie ? Il ne le saurait jamais, et pourtant [...] il le savait, il le sentait à fleur de peau, maintenant qu'il était en train de l'écrire sur cette feuille absente qui reflétait le vide et la solitude, il le savait, bien que personne ne fût capable de le voir, de l'entendre, de le lire. Il aimait écrire. C'est sans doute pour cela que le souvenir voilait son imagination et le transformait en un personnage d'un autre temps, le sien, qui ne pourrait peut-être plus concorder avec son amertume. Il pensa sérieusement à quitter la ville. Il voulut se plonger violemment dans l'échec et dans l'obscurité. Mais il ne put pas, ne sut pas ou quelqu'un l'en empêcha. C'est pourquoi, sans plus de cérémonie, il mit une nouvelle feuille dans le chariot de la maudite machine à écrire [...] et, avec force, il apposa : *La ville sombre* ».

41 Dans *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, on peut lire ce passage frappant (Cervera, 2017 : 45) : « *La rabiosa geometría de la victoria. Trocear la muerte para dejar morir uno de esos trozos en los huecos infames del olvido. Recordar sólo los nombres de los vencedores* » (Je traduis : « La furieuse géométrie de la victoire. Tronçonner la mort pour laisser mourir l'un de ces tronçons dans les creux infâmes de l'oubli. Ne se souvenir que des noms des vainqueurs »). Une telle « géométrie » n'a en réalité rien de symétrique, puisque les vainqueurs et les vaincus de la Guerre Civile ne sont mis sur un pied d'égalité que pour montrer que les deux camps ont perpétré des assassinats et ont subi des pertes humaines. Les causes de ces actes (éliminer l'opposition d'un côté, et lutter contre la dictature de l'autre) ne sont jamais mentionnées, d'où le fait que les vainqueurs franquistes soient ceux dont les noms n'ont pas sombré dans l'oubli, puisqu'ils ont ensuite imposé leur mémoire lacunaire.

42 L'on considère que sa saga mémorielle commence en 1995 avec *El color del crepúsculo*, puis continue avec *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2003) et *Aquel invierno* (2005), œuvres réunies en 2014 dans le volume *Las voces fugitivas*. Ont également pour toile de fond le passé franquiste et ses vestiges actuels *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* (2012), *Todos lejos* (2014) et *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2017).

devient donc une profession de foi⁴³ pour l'auteur valencien, dont les « fictions démocritiques »⁴⁴ sont fondées sur un désir de transmission au lecteur.

C'est pourquoi il comble la « vacuité » et la « solitude » des pages pour tracer un pont scriptural vers le récepteur : il fait du livre un intermédiaire entre les personnages, l'auteur et le lecteur. Ce dernier est invité à entrer dans le texte par divers biais narratifs et formels, qui éveillent son empathie, c'est-à-dire littéralement sa capacité à éprouver ce qu'éprouvent les personnages. Le format épistolaire de certains récits (« R. », « Josephine », « H. ») plonge par exemple l'instance lectrice dans la peau du destinataire de ces missives. D'autre part, le péri-texte est un véritable espace de jeu pour l'auteur qui cherche à exciter la curiosité du récepteur pour le faire entrer dans son œuvre. Ainsi, dans les titres des histoires constitués par les prénoms des protagonistes, l'ironie onomastique joue à plein, en biaisant la correspondance entre l'étymologie du nom et la situation dans laquelle se trouve le personnage. Par exemple, le récit « Helios » (Cervera, 1987 : 26) conte l'histoire d'amour du protagoniste éponyme qui ne peut la vivre au grand jour, alors même qu'il porte le nom du Soleil. De même, dans « Helena » (*idem* : 65), l'orthographe hellénistique du prénom n'est pas sans rappeler celui de la mythologique Hélène, mariée à Ménélas et enlevée par Pâris, et convoitée par tous les hommes pour sa beauté, alors que sa version cervérienne est abandonnée par son amant parti dans des contrées lointaines. Une sorte de déterminisme inversé semble pousser les personnages à ne pas réaliser la signification de leur patronyme, et mettre en œuvre une telle ironie du sort est une façon pour l'auteur de capter l'attention d'un lecteur alerte. Au-delà des aspects formels et péri-textuels, l'élaboration de certains protagonistes qui adoptent une posture de spectateurs, proche de celle du lecteur, représente un moyen supplémentaire d'attirer ce dernier dans le texte et de susciter son empathie face à la souffrance des autres personnages. C'est par exemple le cas avec la construction de la compatissante Señ'Adela, concierge de l'immeuble où vivent Lucas et Julia, dont le couple a été étudié plus haut. Elle observe chaque jour la lassitude de l'homme et en arrive même à excuser son geste fatal envers sa femme car elle comprend son affliction (*idem* : 33-34) :

Lo veía subir siempre por aquella escalera tan antigua. Con su cartera de profesor y su cansancio pesándole en unos andares lentos, un tanto extraños. Siempre el saludo de rigor, buenas tardes señ'Adela, buenas tardes señor Lucas, y seguirle con la mirada hasta que la nuca de toro dispuesto a la muerte desaparecía, doblada hasta casi tocar el suelo [...]. Y cuando, detrás de la camilla, salían aquellos hombres,

43 On peut lire par exemple dans *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* l'affirmation de la nécessité d'une littérature militante de la part d'un personnage qui porte le même prénom que l'auteur (Cervera, 2012 : 126) : « *Y qué precio hay que pagar tantas veces por las reconciliaciones, le preguntaba Alfons. El precio de las cosas, de las grandes palabras, de la escritura que no se contenta sólo con la belleza* » (Je traduis : « Et quel prix faut-il payer si souvent pour les reconciliations, lui demandait Alfons. Le prix des choses, des grandes paroles, de l'écriture qui ne se contente pas seulement de la beauté »).

44 J'applique ici la formule d'Anne-Laure Bonvalot et Anne-Laure Rebreyend (Bonvalot et Rebreyend, 2019 : 121) à l'œuvre cervérienne.

*y el señor Lucas, sin su cartera y con las esposas puestas, se la quedó mirando con ojos de lástima, le entraron unas ganas muy fuertes de decirles que era un buen hombre, un hombre muy bueno, pero que siempre parecía cansado, muy cansado, y eso, a lo mejor, le había tocado los nervios.*⁴⁵

Señ' Adela a un rôle d'observatrice, qui ne parle ni n'agit dans l'action qui se déroule. En son for intérieur, elle trouve néanmoins une explication au meurtre de son épouse par Lucas, car elle est témoin de son éreintement et sensible au regard peiné du tueur. C'est justement un regard peiné sur la situation que partage ce personnage compatissant avec le lecteur. Elle se dresse comme un avatar de ce que devrait être le récepteur de ces histoires passionnées, qui peut en partager les tourments. Pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve, dans *L'Effet-personnage dans le roman*, l'implication du lecteur a lieu ici sur le plan affectif, du fait d'un effet-personne fondé sur une stratégie de séduction conduisant le lecteur à adopter une attitude de lisant, qui lui fait croire à l'illusion romanesque. L'œuvre cherche à provoquer une identification du récepteur avec les personnages souffrants ou observant la souffrance de leurs homologues, sous la forme d'une « rencontre » entre les deux instances (Jouve, 1998 : 261) :

Le personnage est à la fois le point d'ancrage essentiel de la lecture (il permet de la structurer) et son attrait majeur (quand on ouvre un roman, c'est pour faire une rencontre). [...] La réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. Le texte éclaire l'opacité d'autrui qui, dans le monde réel, fonde toutes les solitudes et les intolérances. La lecture romanesque est bien d'abord cela : une pédagogie de l'autre.

Par le biais de la lecture, l'instance littéraire réceptrice fait son entrée dans l'œuvre car elle a notamment été attirée par la construction de personnages inspirant la pitié, en particulier à cause de leur isolement. Cette solitude va être rompue par la présence du lecteur, qui lui apporte une compensation, bien qu'elle soit externe à l'œuvre. L'acte de lecture est une ouverture vers autrui, dans le but de découvrir un être de papier dont le parcours vital peut être enrichissant : la « rencontre » est intime puisqu'il s'agit de faire l'« expérience d'une connaissance intérieure de l'autre » dans la mesure où lire revient à recevoir dans son for intérieur ce que l'on apprend des personnages et de leur situation. Une telle « pédagogie de l'autre » est à double sens, car elle enseigne au lecteur

45 Je traduis : « Elle le voyait toujours monter dans ce grand escalier si ancien. Avec son cartable de professeur et sa fatigue pesant sur sa démarche lente, un peu étrange. Toujours le salut de rigueur, bonsoir madame Adela, bonsoir monsieur Lucas, et le suivre du regard jusqu'à ce que son cou de taureau prêt à mourir disparaisse, penché au point de presque toucher le sol [...]. Et quand, derrière le brancard, sortaient ces hommes, et monsieur Lucas, sans son cartable et avec les menottes aux poignets, resta à la regarder avec des yeux pleins de peine, elle fut prise d'une très forte envie de leur dire qu'il était un homme bon, un homme très bon, mais qu'il avait toujours l'air fatigué, très fatigué, et que c'était, sans doute, ce qui lui avait tapé sur les nerfs ».

à considérer autrui, tout en faisant de lui la compagnie si patiemment attendue par les personnages. N'intervenant pas au niveau diégétique, la présence du récepteur représente moins de danger que celle des autres protagonistes, car elle n'est pas de la même nature. Dans ce sens, Roland Barthes explique notamment que, déjà dans la réalité, le mécanisme de compassion ne repose pas sur une identification totale avec l'autre mais implique une distance (Barthes, 1977 : 69-70) :

Je suis ému, angoissé, car c'est horrible de voir souffrir les gens qu'on aime, mais, en même temps, je reste sec, étanche. Mon identification est imparfaite [...]. Car, dans le même temps où je m'identifie 'sincèrement' au malheur de l'autre, ce que je lis dans ce malheur, c'est qu'il a lieu *sans moi*, et qu'en étant malheureux par lui-même, l'autre m'abandonne. [...] Je souffrirai donc avec l'autre, mais *sans appuyer*, sans me perdre. Cette conduite, à la fois très affective et très surveillée, très amoureuse et très policée, on peut lui donner un nom : c'est la *délicatesse* : elle est comme la forme 'saine' (civilisée, artistique) de la compassion.

Il est impossible de ressentir exactement la douleur d'un autre puisqu'on ne peut se mettre dans sa peau, et cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'un être de papier : la compassion du lecteur pour les personnages s'appuie sur cet écart « sain » entre indifférence et assimilation, pour représenter une altérité sympathique⁴⁶ pour les protagonistes, sans écraser leur identité. Cette prise de recul artistique est également nécessaire à la bonne compréhension du message que délivre l'œuvre à travers les déboires sentimentaux de ses personnages : en compatissant, l'instance lectrice reçoit en elle des considérations nées de certaines situations, sur lesquelles, en se détachant de la fiction, elle peut porter une réflexion distancée. C'est à de telles pensées qu'invite « Herme », le dernier récit de *La Ciudad oscura*, dont la place finale souligne l'importance (Cervera, 1987 : 81) :

Desde la terraza no se veía el mar. [...] Entre la puerta caoba, el jardincillo de buganvillas y las olas habían construido una mole de cincuenta plantas [...]. Y ya se estaba hartando de que la soledad, esa amable soledad que le llegó con el abandono de Federico, se lo comiera sin remedio desde los ojos hasta las rayas sin rumbo de sus manos. Y una noche, [...] salió de la casa, serpenteó los resecos jardines del monstruo y se plantó en la playa: levantando a las estrellas una mirada de perro abandonado, empezó a construir un castillo de arena negra, con sus almenas y sus torres vigía, con su puente levadizo y con los cocodrilos espionando la caída al musgo de la víctima propicia. [...] Y empezó a contar, uno por uno, los sueños que se fueron quedando

46 Pris dans son sens étymologique de συμπάθεια, « participation à la souffrance d'autrui », et par extension « communauté de sentiments », selon le CNRTL.

*atrás, en los pliegues perfectos de sus años y en las cicatrices rosadas de todos los amantes que pintaron de azul sus locas madrugadas.*⁴⁷

Le héros, coincé dans un espace urbain circonscrit, dans lequel il mène un combat physique contre la solitude, est en quête d'évasion et trouve refuge dans l'étendue libre d'obstacles que représente la plage. Il passe ensuite par plusieurs phases : une animale, dans laquelle il fixe son regard sur l'infinité de la voûte céleste, dans un désir de fuite ; puis une phase infantile au cours de laquelle il se bâtit un habitat de conte aux multiples protections. Imaginairement éloigné et abrité de la grisaille de sa vie, il peut alors se laisser aller à énumérer parcimonieusement ses contes personnels. À ce moment, l'on assiste au jaillissement d'une parole qui lui est propre car le personnage s'est inventé un univers libérateur. La salvation peut ainsi provenir de la fiction, et c'est ce message que le protagoniste, dont le nom n'est pas sans évoquer celui d'Hermès, dieu grec des messagers, porte au lecteur, afin de l'inciter à considérer la littérature comme une possible échappatoire. En communiant avec les émouvants protagonistes cervériens, le récepteur fait de l'œuvre un lieu d'échanges mutuels, dont les récits s'avèrent finalement indispensables de chaque côté de la page.

En définitive, *La Ciudad oscura* revêt des touches existentialistes pour développer son esthétique de la dégradation des rapports interpersonnels, qui s'exprime sur le mode du *pathos*, selon les trois modalités principales en lesquelles il se décline dans ce texte, à savoir la passion, la patience et la compassion. L'imaginaire narratif et stylistique cervérien se déploie en une multitude de récits dont chacun expose une manifestation possible du désenchantement global espagnol des années 1980, frisant parfois l'absurde⁴⁸ pour dire l'exacerbation de ce « climat émotionnel »⁴⁹ (Bar-Tal, Halperin et De Rivera, 2007 : 443).

47 Je traduis : « Depuis la terrasse, on ne voyait pas la mer. [...] Entre la porte acajou, le jardinet de bougainvilliers et les vagues, on avait construit une masse de cinquante étages [...]. Et il commençait désormais à en avoir assez que la solitude, cette aimable solitude qui vint à lui avec l'abandon de Federico, le rongé inmanquablement des yeux jusqu'aux lignes sans but de ses mains. Et une nuit, [...] il sortit de chez lui, zigzagua dans les jardins desséchés du monstre et se planta sur la plage : en levant vers les étoiles un regard de chien abandonné, il commença à construire un château de sable noir, avec ses créneaux et ses tours de guet, avec son pont-levis et avec les crocodiles épiaut la chute dans la mousse de leur victime opportune. [...] Et il commença à raconter, un par un, les rêves qui sont restés en arrière, dans les replis parfaits de ses années et dans les cicatrices rosées de tous les amants qui peignirent en bleu ses fous levers du jour ».

48 Dans sa brève analyse de *La Ciudad oscura*, Tyras remarque que l'exaspération du désespoir des personnages les mène parfois à des conduites irrationnelles (Tyras, 2007 : 27) : « *La Ciudad oscura pone en escena a unos seres perdidos, sumidos en la más profunda soledad afectiva, presa de un desconsolado desengaño, pero muchas veces movidos por una irreprimible voluntad de superar las limitaciones de la naturaleza humana* ». (Je traduis : « *La Ciudad oscura* met en scène des êtres perdus, plongés dans la solitude affective la plus profonde, en proie à une désillusion inconsolable, mais souvent mus par une irrépressible volonté de dépasser les limites de la nature humaine »).

49 Chez Bar-Tal, Halperin et De Rivera, l'expression « climat émotionnel » désigne « le type de liens émotionnels prédominants dans les relations interpersonnelles [d'une communauté] en réponse aux conditions sociopolitiques existantes » (Je traduis ici la glose que font Ariza et Gutiérrez de cette formule (Ariza et Gutiérrez, 2020 : 219) : « *[e]l tipo de vínculos emocionales predominantes en las relaciones interpersonales en respuesta a las condiciones sociopolíticas existentes* »).

Ces micro-portraits de personnages désenchantés retranscrivent fictionnellement la désillusion bien réelle des Espagnols face au processus transitionnel, à travers une poétique politico-érotique de la désagrégation des liens sociaux en contexte urbain, en réponse à cet événement marquant.

Le narrateur omniscient de l'œuvre expose ainsi la précarité des relations amoureuses de personnages qui ne semblent fonctionner que sous l'emprise d'une passion dévorante et dévastatrice. En proie à une véritable « agonie de l'Éros »⁵⁰, l'amour n'est envisageable que sur le mode de la souffrance dislocatrice : séparant corps et âmes, il devient l'antithèse de l'union sentimentale qu'il est censé être. Les protagonistes sont incapables de tolérer l'autre tout au long de leurs relations, et celles-ci se déchirent au fil de l'œuvre elle-même formellement morcelée. Vis-à-vis de leurs semblables, les personnages cervériens semblent inexorablement captifs d'un entre-deux paradoxal entre déception face à tout rapport interpersonnel et désir d'une compagnie réconfortante. De ce point de vue, *La Ciudad oscura* se place bel et bien dans le sillage des deux premières œuvres de l'auteur valencien, où les relations amoureuses et amicales des protagonistes sont marquées par le sceau de l'insatisfaction. En effet, les récits brefs de *De vampiros y otros asuntos amorosos* mettent en scène des histoires où les rapports entre les personnages se fondent sur la cruauté⁵¹, quand la narration de *Fragmentos de abril* dépeint l'inconstance des liens entre les protagonistes qui ne savent pas verbaliser leurs sentiments pour les autres. Autrui s'avère être l'objet d'un rejet autant que d'une quête infructueuse dans les premières fictions cervériennes. Les personnages de *La Ciudad oscura* endurent alors patiemment maintes souffrances dans l'espoir que surgisse la compagnie tant attendue, alors même que le portrait précis qu'ils en ont est justement l'obstacle à leur rencontre. S'imaginer une altérité parfaite empêche les rencontres fortuites et enferme toujours plus les personnages sur eux-mêmes. En ne recherchant qu'un alter ego, ils nient l'autre en en faisant une copie d'eux-mêmes et s'enfoncent dans la solitude la plus extrême, mais aussi la plus douloureuse.

Si Georges Tyras considère les premières œuvres d'Alfons Cervera comme une expérimentation formelle pour trouver son propre style avant d'écrire sa saga mémorielle⁵², il est essentiel de noter que sa préoccupation historique reste inchangée : les narrations pré-mémorielles ne sont pas simplement un « laboratoire » de l'élaboration du style cervérien, mais laissent déjà entrevoir son obsession pour la représentation de la période post-transitionnelle. Donner à voir une telle déliquescence des rapports amoureux et sociaux n'est certes pas une

50 D'après le titre de l'essai de Byung-Chul Han, *La Agonía del Eros* (2014).

51 En prenant « cruauté » dans son acception de « plaisir à faire souffrir autrui », mais également dans son sens étymologique de « plaisir à répandre son sang ».

52 Concluant son chapitre sur les premières œuvres cervériennes, Tyras en fait des lieux d'expérimentation uniquement formelle sur lesquels s'appuieront les romans mémoriels (Tyras, 2007 : 38) : « *De este fructífero laboratorio salen de alguna manera las novelas de la memoria que, obviamente, y si bien en palabras del propio escritor añaden el 'qué' contar al 'cómo' contar, heredan de este periodo experimentalista e innovador los rasgos de su perfección formal* ». (Je traduis : « C'est en quelque sorte de ce fructueux laboratoire que naissent les romans de la mémoire qui, évidemment, et même si, dans la bouche de l'écrivain lui-même, ils ajoutent au 'quoi' raconter le 'comment' raconter, héritent de cette période expérimentaliste et innovante les traits de sa perfection formelle »).

façon frontale d'aborder le sujet, à la différence du cycle mémoriel qui place au cœur de ses récits la thématique de la récupération de la mémoire, mais c'est justement la subtilité de l'approche sentimentale qui confère sa force d'expression à l'écriture du désenchantement. Le point de vue de l'auteur, diffus dans tout son livre, doit être capté par le lecteur qui est ainsi attiré dans d'émouvants récits, qui mettent tout en œuvre pour faire naître en lui la compassion. Grâce à son empathie – ou sa délicatesse, selon Barthes –, le récepteur apporte au personnage une altérité saine et le délivre de son isolement. Comme l'écrit Honoré d'Urfé, « aimer c'est mourir en soi pour revivre en autrui » (D'Urfé, 1633 : 517), et c'est précisément la porte de sortie des personnages cervériens qui pâtissent en tant qu'êtres de papier, mais vivent dans l'esprit des lecteurs qu'ils ont su passionner.

Bibliographie

- ALCÁZAR, Javier (consulté le 07/06/2021), « Los tebeos eróticos durante la Transición », *Tebeosfera*, n° 9, Sevilla, 22 novembre 2011.
https://www.tebeosfera.com/documentos/los_tebeos_eroticos_durante_la_transicion.html
- ARIZA, Marina, GUTIÉRREZ, Silvia, « Emociones colectivas y estrategias argumentativas ante la inmigración “ilegal” en los discursos de Donald Trump », in ARIZA, Marina (coord.), *Las emociones en la vida social: miradas sociológicas*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, p. 215-254.
- BAGUR, Joel et DIEZ, Xavier (coords.), *La gran desil·lusió. Una revisió crítica de la Transició als Països Catalans*, Vilanova i La Geltrú, El Cep i la Nansa, 2005.
- BALZAC, Honoré DE, *Œuvres complètes*, Paris, Alexandre Houssiaux, 1855.
- BAR-TAL, Daniel, HALPERIN, Eran, DE RIVERA, Joseph, « Collective emotions in conflict situations: Societal implications », *Journal of Social Issues*, n° 63, 2007, p. 441-460.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BONNET, Nicolas, GRÉGORIO, Pierre-Paul, LE BOUËDEC, Nathalie, PALAU, Alexandra et SMITH, Marc (dir.), *Sociétés face à la terreur (de 1960 à nos jours). Discours, mémoire et identité*, Binges, Orbis Tertius, 2018.
- BONVALOT, Anne-Laure, REBREYEND, Anne-Laure, « Poétique du canon narratif transitionnel. Quelques fictions 'démocritiques' de l'Espagne contemporaine », in Anne-Laure BONVALOT, Anne-Laure REBREYEND et Philippe ROUSSIN (dir.), *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid, Casa de Velázquez, 2019, p. 121-135.
- BOUJU, Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- CABRERA, Antonio, « Amor hasta la muerte. De vampiros y otros asuntos amorosos », *Liberación*, Madrid, 18 novembre 1984, p. 23.
- CALOMARDE, Joaquín, « Nota al margen de la página ochenta », *Las Provincias*, Valencia, 1987.
- CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco, *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002.
- CERCAS, Javier, *El móvil*, Barcelone, Sirmio, 1987.
- CERVERA, Alfons, *De vampiros y otros asuntos amorosos*, Barcelona, Montesinos, 1984.
- _____, *Fragments de abril*, Valence, Víctor Orenga, 1985.

- _____, *La Ciudad oscura*, Valence, Víctor Orenga, 1987.
- _____, *El color del crepúsculo*, Barcelone, Montesinos, 1995.
- _____, *Maquis*, Barcelone, Montesinos, 1997.
- _____, *La Noche inmóvil*, Barcelone, Montesinos, 1999.
- _____, *La Sombra del cielo*, Barcelone, Montesinos, 2003.
- _____, *Aquel invierno*, Barcelone, Montesinos, 2005.
- _____, *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Barcelone, Montesinos, 2012.
- _____, *Las Voces fugitivas*, Vilassar de Dalt, Piel de Zapa, 2014a.
- _____, *Todo lejos*, Vilassar de Dalt, Piel de Zapa, 2014b.
- _____, *La Noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, Vilassar de Dalt, Piel de Zapa, 2017.
- COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005.
- ELIAS, Norbert, *La Société des individus*, Paris, Fayart, 1991.
- GONZÁLEZ BARRIENTOS, Marcela (comp.), *Lo erótico y lo político en el siglo XXI*, Buenos Aires, Letra Viva, 2019.
- GRACIA, Jordi, « Una resaca demasiado larga. Literatura y política en la novela de la democracia », *Cuadernos Hispánicoamericanos*, 579, Madrid, 1998, p. 39-48.
- GRANDES, Almudena, *Las Edades de Lulú*, Barcelone, Tusquets, 1989.
- HAN, Byung-Chul, *La Sociedad de la transparencia*, Barcelone, Herder, 2013.
- _____, *La Agonía del Eros*, Barcelone, Herder, 2014.
- _____, *El Aroma del tiempo*, Barcelone, Herder, 2015.
- _____, *La Sociedad del cansancio*, Barcelone, Herder, 2017.
- JARZOMBKOWSKA, Dominika, MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (dir.), *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*, Varsovie, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2013.
- LABANYI, Jo (ed.), *Constructing Identities in Contemporary Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LESOUËF, Marina, *Les Mises en discours de l'intime dans l'œuvre de Rafael Chirbes, Alfons Cervera et Manuel Vicent*, thèse en préparation à l'Université de Montpellier 3 sous la direction de Jean-François Carcelen.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
- MARCHAL, Hervé, STÉBÉ, Jean-Marc, *Les grandes Questions sur la ville et l'urbain*, Paris, PUF, 2014.
- MARÍN, Emili, « Alfons Cervera : una aproximación a la ironía y al romanticismo », *Cartelera Turia*, Valence, juillet 1984.
- MARRUGAT, Jordi, « L'escriptor català i la societat postfranquista. Models de relació de l'escriptor català amb la seva societat des de la fi del franquisme fins als nostres dies (I) », *Revista de Catalunya*, n°234, Barcelone, décembre 2007, p. 9-41.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelone, Anagrama, 1987.
- MARTÍNEZ RUIZ, Rosaura, *Eros. Más allá de la pulsión de muerte*, Madrid, Siglo XXI, 2018.
- MARTÍNEZ-SAMOS, Agustín, « La Quincena soviética (1988), de Vicente Molina Foix: del examen de la identidad a la imposibilidad del amor », *Pasavento*, vol.II, n° 1, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, hiver 2014, p. 207-224.

- MATTEI, Marie-Flore, QUERRIEN, Anne, « Individualisme et production de l'urbain », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 102, 2007, p. 3-5.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto, *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*, San Lorenzo del Escorial, Libertarias, 2001.
- NAVAL LÓPEZ, María Ángeles, « La crítica sentimental de la Transición. Retóricas literarias para el disenso democrático », in María Ángeles NAVAL LÓPEZ, Zoraida CARANDELL (coord.), *La Transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 91-116.
- NAVARRO LÓPEZ, Vicenç, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, « Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros (la Historia de las Emociones después de la posmodernidad) », in María Ángeles NAVAL LÓPEZ, Zoraida CARANDELL (coord.), *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 21-66.
- RIERA, Miguel, « Del dolor que se enquistá en la carne », Entrevista a Alfons Cervera, *El Viejo Topo*, Barcelone, mai 2003.
- RODRÍGUEZ-VICTORIANO, José-Manuel, REQUENA I MORA, Marina, « Del desencanto indignado a la indignación desencantada: Cuatro décadas de democracia de baja intensidad en la sociedad española », *Alice*, Universidade de Coimbra, (Coimbre, octobre 2015), p. 705-714.
- ROUGEMONT, Denis DE, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972.
- ROS FERRER, Violeta, *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)*, thèse de la Universitat de València, València, 2017.
- ROSSI, Maura, *La Memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Bruxelles, Peter Lang, 2016.
- RUEDA-ACEDO, Alicia, « 'Pagando los platos de la Guerra Civil': Dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes », *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 34, n° 1, Philadelphie, 2009, p. 249-274.
- SANTANA, Cintia, *Forth and Back: Translation, Dirty Realism and the Spanish Novel (1975-1995)*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013.
- SERRANO, Secundino, *Las Heridas de la memoria: República, guerra, exilio, maquis, transición*, León, Eolas Ediciones, 2016.
- SPERLING, Diana, *Del deseo. Tratado erótico-político*, Buenos Aires, Biblos, 2001.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
- TORRECILLA, Nadia M.J., « Alfons Cervera y su discurso amoroso », *Ojo de buey*, Santiago du Chili, octobre-décembre 1984, p. 23.
- TYRAS, Georges, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelone, Montesinos, 2007.
- URFÉ, Honoré D', *L'Astrée (première partie)*, Paris, Augustin Courbe, 1633.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelone, Planeta, 1985.
- VILARÓS, Teresa María, *El Mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018.

L'amour au risque de l'intimité

Expression de l'intime et interculturalité dans la poésie de Guillermo Carnero

Catherine Guillaume
Université d'Orléans

RÉSUMÉ. Le poète espagnol Guillermo Carnero (Valence, 1947), érigé au rang d'emblème des poètes *Novísimos* dès la parution de son premier recueil *Dibujo de la muerte* (1967) a publié à ce jour onze recueils, jusqu'au dernier en date, *Carta florentina* (2018). Dans cette œuvre spiralaire, qui se fonde sur la mise en mouvement du référent culturel grâce à la convocation des univers référentiels du poète, en articulation avec l'expression langagière d'un intime distancié, le « discours » amoureux, à la fois sensible et réflexif, occupe une place prépondérante. Cet intime, qui relève d'un culturalisme dynamique (la culture en mouvement), fut au départ lu par la réception critique comme un dépassement du réalisme social en poésie, ce qu'il fut de fait. Il repose sur une construction fragmentaire, qu'il s'agisse de l'articulation des recueils entre eux ou de celle des poèmes et de leur propre structuration, selon un tissage référentiel qui se constitue en une topologie langagière propre à élaborer la relation dialogique entre la culture (mobilisant le référent culturel ou le symbole, comme l'eau et le jardin) et l'expression de l'intime. S'éloignant de la narration romanesque, le poète donne à lire l'intime par la distance, qui permet l'émergence de la relation grâce à diverses stratégies telles que le transfert culturel, la réécriture du mythe, le poète créant sa propre mythologie, ou encore la création de nouveaux fragments propices à la mise en exergue des ambiguïtés d'un insaisissable locuteur poématique par le biais de la convocation de doubles sensibles ou intellectuels. Cette dynamique du référent culturel, qui renoue de façon tout à fait contemporaine le discours amoureux, s'éploie selon une autre modalité dans la relation qu'elle permet d'établir avec le lecteur, chère aux poètes *Novísimos*.

MOTS-CLÉS : Guillermo Carnero, *Novísimos*, intime, dialogue des cultures, lecteur.

ABSTRACT. The Spanish poet Guillermo Carnero (Valencia, 1947), elevated to the rank of emblem of the *Novísimos* poets from the publication of his first collection *Dibujo de la muerte* (1967) has published eleven collections to date, until the latest, *Carta florentina* (2018). In this spiral work, which is based on the setting in motion of the cultural referent thanks to the convocation of the referential universes of the poet, in articulation with the language expression of a distant intimate, the amorous "speech", both sensitive and reflexive, occupies a preponderant place. This intimate, which stems from a dynamic culturalism (culture in motion), was initially read by critical reception

as going beyond social realism in poetry, which it was in fact. It is based on a fragmentary construction, whether it is about the articulation of the collections between them or that of the poems and their own structuring, according to a referential weaving which is constituted in a linguistic topology suitable for elaborating the dialogical relation between culture (mobilizing the cultural referent or symbol, such as water and the garden) and the expression of intimacy. Moving away from the romantic narration, the poet gives the intimate reading through distance, which allows the emergence of the relationship thanks to various strategies such as cultural transfer, the rewriting of the myth, the poet creating his own mythology, or the creation of new fragments conducive to highlighting the ambiguities of an elusive poetic speaker through the summoning of sensitive or intellectual doubles. This dynamic of the cultural referent, which renews the discourse of love in a completely contemporary way, unfolds according to another modality in the relationship it allows to establish with the reader, dear to the *Novísimos* poets.

KEYWORDS: Guillermo Carnero, *Novísimos*, Intimate, Dialogue of Cultures, Reader.

*Je n'ai point d'amour pour qui ne
m'aime qu'en paroles
Sophocle, Antigone*

L'éminente poéticienne Marie-Claire Zimmermann soulignait dès 1983, puis de nouveau en 1995, la dynamique de création des poètes espagnols ayant commencé à publier dans les années 1965 du siècle dernier : chez les *Novísimos* « le texte ne doit pas naître d'une idée pas plus qu'il ne doit y conduire ; il ne consistera pas en un parcours immobile du sens » (Zimmermann, 1995 : 158)¹. Elle référait dans un premier temps ses analyses à la célèbre anthologie de J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, publiée en 1970, premier jalon de la réception critique de cette « génération » de poètes. Cette poésie nouvelle, qui s'éloignait « des voies essentielles choisies par les écrivains de l'après-guerre [civile], c'est-à-dire ceux qui reprurent les premiers la parole après le long silence, vers les années 50-60 » (Zimmermann, 1983 : 6) trouva son principal point de départ créatif et éditorial en 1967 avec la publication du recueil *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero (1947-), premier d'une série de onze², un pavé dans la mare de l'atonie culturelle du franquisme finissant. Cette publication érigea son très jeune auteur (il n'avait pas encore vingt ans lorsque le recueil fut publié) en emblème de ces rénovateurs de la parole poétique.

¹ « L'avènement des *Novísimos* dans la poésie des années 1970 », 1995.

² Voir bibliographie.

Certes, la réception critique initiale de l'œuvre du poète, comme de celle d'autres *Novísimos*, mit en avant la question d'une supposée rupture avec la poésie de la « génération » des années 50 en Espagne, ce qu'A. Iravedra formule dans son anthologie de 2016 en tant que « *rechazo de la inmediata tradición* »³ (Iravedra, 2016 : 64), relayant un jugement critique qui fait donc toujours florès dans l'historiographie littéraire espagnole contemporaine. Cependant, la poésie de Guillermo Carnero ne fut pas « réactionnelle », au sens où le poète ne chercha en aucune façon dès ses débuts créatifs à dépasser les stéréotypes de la poésie sociale, bien plus préoccupée de collectif que d'amour⁴ mais s'intéressa d'emblée à la relation, c'est-à-dire à l'intime⁵, qui se crée par la parole poétique, que cette relation soit de nature interculturelle ou bien qu'elle énonce la rencontre⁶ entre deux êtres ou avec le lecteur de l'œuvre, ces points étant partagés avec d'autres poètes de ladite « génération », ce que le poète en personne expliquait en 1998 :

*Creo que a la hora de entender la ruptura a que me refiero debe dejar de privilegiarse el rechazo del realismo —que en los años sesenta era lanzada a moro muerto— y ponerse el acento en el nuevo enfoque del intimismo; enfoque que fue y a veces sigue siendo mal entendido, hasta el punto de suponérselo ausente de mi poesía, a la que en ocasiones se ha creído desprovista de verdad humana y emocional. [...]. Intimismo y poesía son sinónimos; el intimismo es un componente esencial del discurso poético, que es pensamiento y palabra imantados por la emoción.*⁷ (Carnero, 2008 : 53)

3 « rejet de la tradition immédiate ».

4 Luis Antonio de Villena en précise ainsi les contours, relativement à cette question de l'amour : *Poesía [social] que pretende negar el yo, para afirmar el nosotros; que quiere tratar —cantar a veces— temas cívicos que afecten a toda la comunidad. Que ataca la injusticia o la crueldad desde el Poder; que clama, en fin, por un hombre unido y libre, solidario de su destino en la tierra. No hay casi ni qué decir que en tal planteamiento poético el poema amoroso —por lo que lógicamente conlleva de intimidación, intimidad que, no obstante, puede ser objetivada— no aparece o es muy escaso* : « Poésie [sociale] qui a pour ambition la négation du je, pour affirmer le nous ; qui veut traiter — parfois chanter — des thèmes civiques qui toucheraient la communauté entière. Qui s'attaque à l'injustice ou à la cruauté qui émane du Pouvoir ; enfin, qui prône un homme uni et libre, solidaire de son destin sur la terre. Il est presque inutile de dire que dans une telle approche poétique le poème d'amour — par ce qu'il entraîne en toute logique d'intimité, intimité qui, cependant, peut être objectivée — n'apparaît pas ou est très rare » (151).

5 Sur intime, intimité, intimisme, voir François Jullien (37).

6 En 1999, le poète Guillermo Carnero (2008 : 61) explicitait ainsi le sens qu'il donne à l'intime : *Si ha de tenerlo [un significado] el intimismo, deberá recobrar una integralidad que sólo le dará el asentimiento a la conmoción total de la personalidad, fuera de los registros establecidos, que distingue aquellos encuentros entre seres humanos que merecen ser escritos* : « Si l'on doit définir l'intime, celui-ci devra retrouver une intégralité que seule l'adhésion à la commotion totale de la personnalité pourra lui donner, hors de tous les registres établis, qui distingue ces rencontres entre êtres humains qui méritent d'être écrites ».

7 « Je crois que pour comprendre la rupture à laquelle je me réfère il faut cesser de privilégier le rejet du réalisme — qui dans les années 60 était déjà dépassé — et insister sur une nouvelle manière de considérer l'intime, qui fut et est parfois encore mal comprise, au point de le soupçonner absent de ma poésie, que l'on a parfois crue dépourvue de vérité humaine et émotionnelle. [...]. Intime et poésie sont une seule et même chose ; l'intime est une composante essentielle du discours poétique, qui est pensée et parole, aimantées par l'émotion » (Carnero 2008 : 53). Cette question est prégnante dans les interrogations du poète qui en 1999 précisait : *La poesía actual debería afrontar y superar la simplificación del intimismo amoroso y la equivalente interpretación reductora del erotismo, cuando oscilan entre la quiebra del concepto mismo de valor y la banalidad sentimental más tónica* : « La poésie actuelle devrait affronter et dépasser la simplification de l'intime amoureux et son équivalente interprétation

Pour Guillermo Carnero et d'autres *Novísimos* de la première heure, il s'est en effet agi de dépasser la « poésie-message », aussi bien pour ce qui concernait « *las protestas, consignas y profecías del realismo social* » que ce que le poète nomme « *el intimismo neorromántico* »⁸ (Carnero, 2008 : 53), opérant donc une révolution, au sens dynamique du terme, une « restructuration » (Zimmermann, 1983 : 20) de la poésie espagnole. Envisager la relation et la mettre en mots, c'est par conséquent pour le poète, plutôt que privilégier l'énonciation d'un message quelle que soit la nature de ce dernier, exprimer langagièrement une forme de résistance atemporelle à l'acculturation⁹, par l'articulation entre la tradition, la réflexion — le poète est un érudit et un brillant universitaire, cette dimension est fondamentale pour recevoir son œuvre globale — et l'expression de l'émotion, trois facteurs fondamentaux créateurs d'intensité poétique dans son travail d'écriture. Et toute la différence entre l'« idéologiser » et le « poétiser » mis en avant dans la conclusion de l'anthologie de J. M. Castellet, qui reprenait Barthes à cette occasion¹⁰ (Castellet, 2010 : 46-47).

Cette articulation fondatrice constitue ce que le poète valencien nomme l'« intelligence émotionnelle » (Carnero, 2010b : 10)¹¹ : une relation à l'Autre et à la culture dans le but de se connaître soi-même ou dit d'une autre façon « quand le retrait à l'intérieur de soi débouche sur la relation à l'Autre » (Jullien, 2013 : 34), qui peut relever de la construction de l'intime dans cette poésie. Nous verrons effectivement dans quelle mesure la dynamique de l'émotion distancée par le « culturalisme »¹², cette création d'une distance constituant la principale (mais non unique) réponse du poète au dépassement de l'« intimisme primaire » et du « réalisme social » omniprésents dans la poésie des années 50 du siècle dernier

réductrice de l'érotisme, quand ils oscillent entre la faillite du concept même de valeur et la banalité sentimentale la plus commune » (Carnero, 2008 : 53).

- 8 « ... les protestations, consignas et prophéties du réalisme social » ; « l'intimisme néoromantique ».
- 9 L'intime, qui se construit 'entre deux', hors de toute temporalité et de toute biographie, dont il n'a que faire, est une forme de résistance (involontaire, par nature, car l'intime n'a pas de but, il *est*) à l'invasion de la société par « l'individualisme hédoniste comme seul fondement de la relation à l'autre, tenu désormais pour le seul lien social effectif » (Roy). Son exploration et sa manifestation langagière dans la poésie de Guillermo Carnero fut donc également une *résistance* au réalisme social et à l'intimisme primaire alors prépondérants dans la littérature espagnole en même temps que le fondement de son intensité poétique.
- 10 Voir également Daniel-Henri Pageaux (159), qui reprend cette même opposition dans son propos introductif.
- 11 Lors d'une conférence donnée en 2010 à Salamanque, le poète expliquait : *Después de mi primer libro de poesía empezó a inquietarme la imposibilidad de confiar la totalidad del discurso poético —no hablo de su origen ni su motivación— a la intuición emocional, y correlativamente la necesidad de conceder al pensamiento y al lenguaje reflexivo un lugar cada vez mayor en ese discurso ; en otras palabras, el arte de llegar, por autoeducación intelectual, a una especie de conciencia e inteligencia emocional —o una emoción inteligente y consciente— que no perdiera de vista en ningún momento su doble carácter* : « Après mon premier recueil, l'impossibilité de confier la totalité du discours poétique — je ne parle ni de son origine ni de sa motivation — à l'intuition émotionnelle commença à me préoccuper, et dans le même temps la nécessité d'octroyer à la pensée et au langage réflexif une place de plus en plus importante dans ce discours ; en d'autres mots, l'art de parvenir, par auto-éducation intellectuelle, à une sorte de conscience et d'intelligence émotionnelle — ou une émotion intelligente et consciente — qui ne perdrait à aucun moment de vue sa double caractéristique » (Carnero, 2010b : 9-10).
- 12 Le culturalisme est l'appellation critique donné au recours à la culture et à la tradition réalisée par les poètes *Novísimos*, en réaction initiale à la poésie sociale ancrée dans les circonstances historiques et biographiques de l'époque. Il est le point d'ancrage de la restructuration de la poésie espagnole qui s'opéra à partir des années 1965-70 du siècle dernier.

en Espagne, constitue une rénovation du discours amoureux dans le panorama de la poésie espagnole contemporaine.

La dynamique de la distance, une appréhension fragmentaire du discours amoureux

Cette dynamique est capitale dans l'œuvre poétique de Guillermo Carnero : c'est de fait elle qui permet la mise en place des stratégies culturalistes, incarnées dans l'écriture, propices au déploiement de l'intime, à la fois espace et temporalité atemporelle de la diction amoureuse, le plus généralement enfuie : l'oiseau marabout qu'est le poète dont le « *digerir es una ontología* »¹³ (Carnero, 2010a : 211) n'élabore en effet l'œuvre que sur les cendres de l'expérience passée et dépassée¹⁴ transmutant celle de l'amour « digérée » en langage poétique, en un procès de « *putrefacción* » (Carnero, 2011 : 30) qui doit se répéter en un cycle infini de mort et de vie pour que puisse se poursuivre la création :

el amor te hace revivir, pero, en realidad, para que vuelvas a morir, y a morir matando y a la vez dando la vida. Esa forma de putrefacción a la que sigue un renacimiento que después producirá una muerte, en las que tú eres víctima y el verdugo al mismo tiempo, me fascina.¹⁵ (Carnero, 2011 : 30)

La dynamique de la distance, du *détour*, est effectivement déjà structurelle et indissociable de l'expression de l'intime dans cette œuvre majeure, à la fois intellectuelle et poétique : le poète pense l'émotion et sème en pensant en un ambivalent et insaisissable mouvement, ce qu'il manifeste déjà par la dynamique formelle de son œuvre. Alternant les formes courtes et les formes longues, les premières étant même parfois écrites en même temps que s'élaboraient les « poèmes-fleuves » (*Espejo de gran niebla, Fuente de Médicis, Cuatro noches romanas*), ayant très peu recours à la forme contenue du sonnet¹⁶, la structure

13 *Dibujo de la muerte*, « Erótica del marabú », v. 13 : « [sa] digestion est une ontologie ».

14 C'est la reprise de l'idée de la poésie comme alchimie. De Baudelaire sont d'ailleurs issus le titre du poème « Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art » et le paratexte qui l'inaugure : *Le plus triste des alchimistes, Dibujo de la muerte* (2010a : 216).

15 « l'amour te fait revivre, mais, en réalité, pour que tu meures de nouveau, que tu meures à la fois en tuant et en donnant la vie. Cette forme de putréfaction suivie d'une renaissance qui produira ensuite une mort, où l'on est à la fois victime et bourreau, me fascine ». En 2018, dans la *Nota preliminar* du recueil *Carta florentina*, le poète rappelait une nouvelle fois la nécessaire macération, partie intégrante du procès créatif : *La poesía es efectivamente, como afirmó Wordsworth, emoción recordada en tranquilidad, pero no podemos saber cuánta, es decir, cuánta destilación y atemperación temporal requiere, aunque sí sabemos que si ha de ser auténtica se nos impondrá inevitablemente, en su momento y no en otro* : « La poésie est effectivement, comme l'affirma Wordsworth, l'émotion tranquillement remémorée, mais il est impossible de savoir dans quelle mesure, c'est-à-dire, jusqu'à quel point sont nécessaires la sublimation et l'apaisement, bien que nous sachions que si elle est authentique, elle s'imposera inévitablement à nous, à son heure ».

16 En cinquante-quatre années de création, le poète n'a écrit que dix sonnets, qui figurent tous dans le même recueil, *Divisibilidad indefinida*, écrit sur une durée de dix ans, entre 1979 et 1989.

de l'œuvre résiste au classement, à la répétition, malgré son « *clacisismo culturalizado* » (De Villena, 2017 : 1).

Cette insaisissabilité du fragment poématique chez Guillermo Carnero est également manifeste à l'intérieur même du poème, soulignant les modalités amoureuses : ainsi, à l'harmonie des quatrains de certains poèmes de *Verano inglés* (« Été anglais ») succède l'expression discursive de la réflexion émue sur la perte de l'amour dans les longs *poèmes-fleuves* : l'émotion intellectualisée demeure tout de même émotion et emporte le langage du poème sur son passage, ne pouvant plus se contenir dans la paisible succession des strophes de l'amour vécu. En cela, il est à noter que le poète, mais est-il besoin de le souligner, crée au sein de la tradition, s'en nourrissant et, comme tous les grands poètes, la renouvelant : il convient en effet d'insister sur l'omniprésence de l'hendécasyllabe dans ce recueil de l'expression amoureuse explorée dans toutes ses dimensions qu'est *Verano inglés*. Cette forme de vers fut en effet introduite dans la lyrique espagnole par Garcilaso de la Vega, depuis l'Italie, durant le premier tiers du XVI^e siècle ; mais au-delà de cette circulation culturelle, il convient également de s'intéresser à son sens, le poète Guillermo Carnero ne choisissant pas par hasard de l'utiliser¹⁷.

En effet, les analyses de L. A. de Villena permettent de mettre en avant une connexion de fond entre l'utilisation que font aussi bien Garcilaso que Guillermo Carnero, « poète[s] pensif[s] dont la grâce ancienne nous rejoint par l'émotion » (Delay, 2011 : 15) de ce vers de onze syllabes, au travers de la question de la recherche d'une harmonie distancée : ce que L. A. de Villena donc, énonce comme « *[n]o jugar con un arte sino necesitar la palabra en la musicalidad del endecasílabo para en él armonizar la tensión de una vida que podía romper, por su amor real, el monte que otro no rompiera* » (De Villena, 1977 : 33)¹⁸. Et la distance « *provocadora de tensión poética* »¹⁹ (De Villena, 1977 : 33) car créée par l'éloignement amoureux (amour impossible, amour enfui ou mort de l'aimée) devient facteur d'intensité poétique, cependant tempérée par la douceur mélancolique de l'hendécasyllabe, aussi bien chez Garcilaso — « *hasta que aquella eterna noche oscura/me cierre aquestos ojos que te vieron/dejándome con otros que te vean* » (cité par De Villena, 1977 : 35)²⁰ — que chez Guillermo Carnero lorsqu'il s'insère dans la tradition du *tempus fugit* : « *Así me has destejido la memoria,/y los sucios jirones y los pétalos/que fueron una vez una guir-*

17 Il va également s'agir indirectement de poursuivre la réappropriation de la figure et de l'œuvre de Garcilaso, confisquées politiquement par le franquisme, qui lui donnera *una significación castrense, imperial, caballescica y amorosa*, rappelait en 1987 Víctor García de la Concha, cité dans T.J. Dadson (236).

18 « ne pas jouer avec un art mais avoir besoin du mot dans la musicalité de l'hendécasyllabe pour y harmoniser la tension d'une vie qui pouvait abattre, par son amour réel, la montagne qu'un autre ne pourrait abattre ». Il s'agit ici d'une allusion au sonnet IV de Garcilaso, v. 9-11 (*Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos/romper un monte que otro no rompiera,/de mil inconvenientes muy espeso* : « Moi j'abattrai à la force des bras/une montagne qu'un autre n'abattrait,/de mille obstacles épais tout hérissée », Catherine François, trad., dans Florence Delay, « Le cygne du Tage » (2011 : 16).

19 « [une distance] qui provoque l'intensité poétique ».

20 Garcilaso de la Vega, sonnet XXV, Catherine François, trad., dans Delay (2011 : 20) : « jusqu'à ce que la sombre nuit sans fin/ferme ces yeux qui autrefois te virent,/pour qu'avec d'autres je puisse encor te voir. »

nalda/se pudren en la senda hacia la noche/en la que llueve sin perdón el tiempo » (Carnero, 2000 : 62)²¹. Le transfert interculturel est par conséquent bien ici clairement facteur de construction de l'intime par la distance.

Soulignons également une autre exploration menée par le poète dans le recueil *Fuente de Medicis* (« Fontaine Médicis ») du point de vue de la forme, une autre manière de rénover la mystique, gommant la frontière entre sacré et profane : celle de l'impossible dialogue entre l'œuvre d'art et le locuteur poématique qui rappelle l'importance de la prise en compte de la démarche mystique en tant que quête de connaissance de soi dans l'œuvre du poète, par le canal de la forme dialoguée (par analogie avec le dialogue entre le chercheur mystique — sainte Thérèse, saint Jean de la Croix notamment — avec Dieu) ; en même temps que ce dialogue énonce l'impossible possibilité du refuge dans le monde de l'art en tant que fuite de la réalité relationnelle avec l'Autre, qui demeurerait ainsi rêvée et intellectualisée plutôt que vécue, comme en un écho de *Verano inglés* : « *No sé más realidad que tenerte abrazada./Que se extinga este instante aun antes de haber sido/—círculo permanente sin sutura—/para que su promesa no termine.* » (Carnero, 2000 : 23)²².

De fait, l'exploration du parcours amoureux menée touche par touche dans l'œuvre poétique est par essence fragmentaire, sa mosaïque s'organisant relativement aux émotions langagièrement métamorphosées ; *Verano inglés*, le recueil de l'explosion sensuelle de l'amour, toujours bordé de la perte de celui-ci, conduit à *Espejo de gran niebla* (« Miroir de grand brouillard »), vaste exploration mystique du sentiment amoureux enfui par la traversée de la « *meseta de la aridez* »²³ (Carnero, 2008 : 243), ou *Fuente de Medicis*, long poème dialogué entre un locuteur poématique et la statue de Galatée du jardin parisien du Luxembourg, amer constat d'un amour que l'on ne sut retenir, sans que pour autant le poète n'explore l'amour de façon romanesque : *en effet*, les thématiques qui s'imbriquent avec l'exploration de la relation à l'Autre (humain, culturel) sont métaphysiques — la mémoire, le temps, la mort — conformément à la profondeur de l'intime, *intimus*, le Très-Profond de Soi : *c'est pourquoi* la relecture de la tradition, notamment celle de la peinture et de la littérature françaises comme autre forme de distance, culturaliste cette fois-ci, est si fondamentale dans cette œuvre poétique, nous y reviendrons. Le fragment poématique se fait donc lieu d'éclosion polyfacétique d'une mosaïque de l'intime en construction : le lecteur n'est pas invité à entrer dans l'histoire du poème, qui, contrairement à de nombreuses productions de la période précédente, surtout dans le cas de la poésie sociale, n'en raconte aucune, mais à s'immiscer doucement, à devenir

21 « *Me has quitado la paz de los jardines* », v.32-36, « Tu m'as privé de la paix des jardins » : « C'est ainsi que tu as détissé ma mémoire,/et que les lambeaux sales et les pétales/qui furent auparavant une guirlande/pourrissent sur le sentier vers la nuit/où le temps tombe en pluie impitoyable. » (Carnero, 2000 : 62). Traduction complète dans Catherine Guillaume, *Guillermo Carnero et la France, un dialogue des cultures* (Guillaume, 2020b : 381-82).

22 « *Noche de los vencejos* », v.13-16, « Nuit des martinets » : « Je ne sais d'autre réalité que te serrer dans mes bras./Que s'éteigne cet instant avant même d'avoir été/— cercle permanent sans suture —/pour que sa promesse ne s'achève pas ». Traduction complète du poème dans C. Guillaume (2020b : 347-48).

23 « le plateau de l'aridité ».

en quelque sorte partie prenante de l'intime relation que le poète établit avec l'œuvre d'art.

Cette distanciation par le culturalisme, qui n'est pas la mention ou la citation plaquée de l'œuvre d'art ni sa description dans le poème — aucun des poèmes de Guillermo Carnero n'est une ekphrasis —, s'exprime également dans des intitulations qui relèvent du secret, essentielle composante de l'intime, qui est ontologique « renversement [...] basculant du plus secret en ce qui peut le plus lier, c'est-à-dire ce qui est le plus intérieur à chacun » (Jullien, 2013 : 23) : de fait, l'observation des intitulations choisies par le poète depuis celle du poème qui inaugure le premier recueil publié, faussement géographique et immobile, symbole d'une Espagne castillane emblématique de la geste franquiste, « Ávila » (Carnero, 2010a : 115) jusqu'à celle de la dernière publication en date, *Jardín concluso* (Carnero, 2020), montre qu'il n'est quasiment nulle part fait mention de l'intime, pas plus que de l'amour. Le lecteur est ainsi maintenu à la marge par cette apparente immobilité car presque tous les titres que Guillermo Carnero reprend du fonds culturel ou crée sont des groupes nominaux, *a priori* figés, parfois même assortis d'un paratexte réel ou fictif²⁴ constituant comme un miroir (ici apparaît déjà la diction amoureuse par le canal du miroir et du mythe de Narcisse, si importants dans *Espejo de gran niebla*), qui se réfèrent à des lieux, des œuvres d'art, des formes musicales signifiant en eux-mêmes déjà une distance qui voile l'émotion pourtant on ne peut plus agissante au sein du poème.

C'est que cette dynamique qui se tisse entre réflexion, culture et émotion dans cette poésie qui place au cœur de l'œuvre l'expression amoureuse en tant que facteur de manifestation de l'intime²⁵ se nourrit des opposés, du profond

24 Sur le *culturalismo ficticio*, v. Carnero, *Poéticas y entrevistas* (2008 : 75). Ce procédé culturaliste, qui consiste à 'inventer' (il s'agit en réalité parfois d'un souvenir réélabore par le poète à partir de différents référents) quelques vers, une référence, à agencer entre elles deux références dont l'une peut être inventée, est utilisé dans différents poèmes : v. « Oda a Algernon Charles Swinburne » (*Dibujo de la muerte*, 2010a : 231), « Décimo Magno Ausonio » (*ibid.*, p. 266), « Discurso de la servidumbre voluntaria » (*ibid.*, p. 301), « El estudio del artista » (*ibid.*, p. 329). Le cas de « Lección de música » (*Verano inglés*, 2000 : 15) est spécifique car la référence de son paratexte (Anónimo, taller de Boucher), au départ considéré comme relevant du *culturalismo ficticio* par le poète, a en réalité pu être précisée par ce dernier en 2020, dans *Jardín concluso*, p. 283 : « Berger montrant à sa bergère à jouer de la flûte », *óleo de Boucher de 1748 reproducido en grabado por René Gaillard con el título de « L'Agréable leçon » [...] [e]s la referencia más adecuada, finalmente real, a lo inicialmente inventado desde el conocimiento de la pintura erótica de la época, y posiblemente del recuerdo inconsciente del Boucher del Museo Cognac-Jay* [« Leçon de musique »] : « Berger montrant à sa bergère à jouer de la flûte », peinture à l'huile de Boucher de 1748 reproduite en gravure par René Gaillard sous le titre « L'Agréable leçon » [...] [e]st la référence la plus adaptée, au final réelle, à ce qui avait été initialement inventé à partir de la connaissance de la peinture érotique de l'époque, et probablement à partir du souvenir inconscient du Boucher du Musée Cognac-Jay [« Leçon de musique »].

25 Comme le soulignait le poète en personne à propos de l'intime : *Es un componente tan esencial del discurso poético, que mencionarlo podría llegar a ser redundante. La acuidad distintiva de la auténtica palabra poética sólo puede ser reflejo de la emoción que aureola las ideas e imanta las palabras en una conciencia estremecida. Y por otra parte, es evidente que el amor es el mejor y más universal de los catalizadores que ensanchan los horizontes de la intimidad* (Carnero 2008 : 60) : « Il est une composante si essentielle du discours poétique que le mentionner serait presque redondant. L'acuité distinctive de la parole poétique authentique ne peut qu'être le reflet de l'émotion qui auréole les idées et aimante les mots chez une conscience bouleversée. Et d'autre part, il est évident que l'amour est le meilleur et le plus universel des catalyseurs qui élargissent les horizons de l'intime ».

dedans au grand dehors et vice-versa, selon le même procès d'élaboration de l'intime :

suisant l'intime, l'intérieur apparaît communiquer, en son fond, avec son opposé. [...]. ... ne serait-ce pas que plus l'intérieur se creuse, s'approfondit, moins il peut s'entendre à part et s'isoler ? Cet intérieur de nous-même, plus il s'appréhende en lui-même, en son tréfonds comme on dit, en tant que « très » ou « le plus intérieur », plus il met en route vers sa déclôturation. Plus il fait signe à « de l'Autre » qui n'est plus alors Autrui mais son contraire. (Jullien, 2013 : 24)

Une dynamique dont nous observerons à présent l'élaboration créative par le canal du poème et de ses figures et motifs les plus prégnants dans cette œuvre.

Relire le discours amoureux par la dynamique du référent culturel : créer l'intime par la distance

La rénovation du discours amoureux menée par Guillermo Carnero, non comme un but à atteindre mais en tant que création vivante, place l'expression de l'émotion dans le poème au centre du procès de création d'intensité. Mais l'émotion ne suffit pas, si le poème ne consiste qu'à l'exprimer de façon directe, sans filtre, pour créer cette intensité de façon à rendre possible une réception désautomatisée de l'œuvre : « *Resumiendo: invertir/el proceso creador; no de la emoción al poema, / sino al contrario* »²⁶ (Carnero, 2010a : 307). Le poète *Novísimo* va de fait provoquer chez son lecteur l'émergence d'une déstabilisation dans la réception, susceptible par ce nouveau regard d'entraîner chez lui l'émotion lectrice, ce qui est le but de toute poésie qui laisse de côté « l'idéologiser ». Par la distance entre le cadre culturel familier de réception (la littérature et les arts reconnus par l'historiographie de la nation principalement) et la relecture rénovée de la tradition réalisée par l'artiste à travers le langage, un nouveau lecteur émerge alors, le « *lector activado* » analysé par L. Martín Estudillo, qui établit un parallèle entre l'exigence requise par la littérature baroque envers son lecteur et celle des poètes *Novísimos* envers les leurs :

en varios de los poetas que empiezan a publicar en torno a 1970, el arte como modo de conocimiento se torna hacia sí mismo, resultando a un tiempo disciplina y objeto de estudio de la misma. En conjunción con la difuminación del sujeto poético [...], esto permite evitar el denostado introspeccionismo romántico: ahí estriba la mayor dificultad de esta poesía, ante la cual las expectativas del lector de la lírica dominante —de herencia romántica— se ven frustradas, como

26 *Dibujo de la muerte*, « *Le grand jeu* », v. 62-64 (Carnero 2010a : 307) « En résumé : inverser/le processus de création ; pas de l'émotion au poème, / mais le contraire ». Le poème d'où est issue cette affirmation importante n'est pas par hasard intégré dans un ensemble de trois intitulé *Ensayo de una teoría de la visión* [« Essai sur une théorie de la vision »], en référence au philosophe E. Burke et à son ouvrage paru en 1709, *An Essay Towards a New Theory of Vision*.

*pasa con la obra de Góngora. Este tipo de poesía presenta obvios desafíos para el lector y nace en un contexto específico de agotamiento estético de los tópicos textuales líricos más tradicionales.*²⁷ (Martín Estudillo, 2007: 181)

Un processus de désautomatisation engagé par le poète dès ses intitulations, ainsi que par un travail paratextuel propre à éviter toute réception univoque du poème et à en faire éclore l'épiphanie de sa révélation langagière et émotionnelle, son « inouï d'exister » (Jullien, 2013 : 19), c'est-à-dire la redécouverte de l'étrangeté d'être grâce à l'altérité tissée par l'intime, que celui-ci soit humain ou artistique. Le poète crée pour son lecteur l'espace clos du poème, un lieu atemporel où se retrouver et tenter de rencontrer l'autre, l'invitant subtilement à en franchir le seuil, à entrer dans sa clôture pour s'initier à la déclôture de Soi, car « seul ce qui est intime veut s'offrir et le peut » (Jullien, 2013 : 26) : ainsi le recueil *Fuente de Medicis*, exploration de la double impossibilité de vivre l'amour passion et de se réfugier dans le monde de l'art, deux constats d'échec pour le locuteur, comporte-t-il déjà une complexité titulaire perceptible par tout lecteur curieux, enrichie par l'approche paratextuelle du poète.

Celles-ci mettent en effet en œuvre une active intermédialité, une transduction intersémiotique²⁸ facteurs de création d'une « ontologie des relations » (Méchoulan, 2017, 2) : c'est l'interaction entre l'évocation de la sculpture du jardin parisien du Luxembourg (« Polyphème surprend Acis et Galatée », 1862), le symbolisme de la fontaine auquel s'ajoute l'importance de l'émotion en référence à l'eau, l'ensemble étant souligné par le paratexte issu du *Polyphème* de Góngora mais adapté par l'auteur (« *Con Galatea:/la nieve de sus miembros da a una fuente* » (Carnero, 2006 : 7)), lui-même enrichi de deux autres paratextes, respectivement tirés d'Hölderlin, un extrait de *A las Parcas* et de Paul Éluard, « J'ai fait vœu de te perdre »²⁹ : cette association déjà complexe, une subreptice et ambivalente invite, à l'image des relations qu'entretient le poète avec son lecteur « *deseable* », inscrit d'emblée le recueil dans le champ de la rénovation du discours amoureux en créant par cette complexité l'espace intime du poème où pourra se déployer la relation, la seule qui vaille, celle du locuteur poématique avec le lecteur de l'œuvre.

27 « chez un certain nombre de poètes ayant commencé à publier aux alentours de 1970, l'art comme mode de connaissance se retourne sur lui-même, se faisant à la fois discipline et objet d'étude de celle-ci. Allié à la dilution du locuteur poématique [...], ceci permet d'éviter la tendance très critiquée à l'introspection romantique : en cela réside la plus grande difficulté de cette poésie, face à laquelle les attentes du lecteur de la lyrique dominante — héritée du romantisme — sont frustrées, de la même façon qu'avec l'œuvre de Góngora. Ce type de poésie présente d'évidents défis pour le lecteur et naît dans un contexte spécifique d'épuisement esthétique des toques textuels lyriques les plus traditionnels ».

28 Cette notion, reprise par l'hispaniste E. Pittarello dans son analyse du poème « Une semaine de bonté » est elle-même reprise de Paolo Fabbri, « *Due parole sul trasporre* », cité par E. Pittarello (409), dont les analyses s'apparentent à la définition que donne Michel Espagne du transfert culturel.

29 Le poète et philosophe allemand Hölderlin publie *Aux Parques* en 1798 ; Paul Éluard publie *Au défaut du silence* en 1925, duquel Guillermo Carnero extrait la citation mentionnée.

Dans cette valse des *Charmes de la vie*³⁰, point d'immobilité passionnelle repliée sur elle-même en une stérile tautologie (« *una situación sin salida* »³¹, Gil de Biedma, 2017 : 561), mais l'active construction d'une relation au lecteur, un « entre deux » à la fois ouvert et fermé, à l'image de l'intime qui de soi s'élabore. L'évocation de cette altérité ne peut de fait que renvoyer à l'exploration du sentiment amoureux, une constante chez le poète qui de nouveau en 2018 en rappelle l'importance dans sa création : « *Ama y haz lo que quieras* », dijo San Agustín en una de sus homilías. En otras palabras, no hagas nada, porque el amor y el desamor trazarán tu itinerario »³² (Carnero, 2018: 10).

Et dans le paysage amoureux de la société occidentale au sein de laquelle se développe son œuvre, de 1967 à aujourd'hui, des constantes subsistent même si ce sentiment éminemment social connaît de fait des évolutions de fond : ce « grand mythe de l'Occident » (Jullien, 2013 : 10), qui trouve ses racines dans la cosmogonie grecque, s'est incarné en de nombreuses démultiplications dont les plus saillantes dans la littérature occidentale sont sans doute le mythe de « l'Amour passion » et celui de « Narcisse »³³. De l'amour, J. Gil de Biedma, important poète et critique littéraire espagnol, ayant accompagné lors de ses débuts le jeune Guillermo Carnero, nous rappelle que, s'il est si omniprésent dans la littérature, c'est parce que le sentiment amoureux se vit, consciemment ou inconsciemment « *como una manifestación de tipo cuasiliterario* » et est « *fundamentalmente una invención* »³⁴ (Gil de Biedma, 2017 : 558) : car pour aimer il faut non seulement le vouloir mais également inventer l'amour, ce qui s'apparente à l'acte de création d'une œuvre, d'où l'importante tradition de l'exploration de ce sentiment en Occident³⁵ (Gil de Biedma, 2017 : 559). Celui-ci s'énonce principalement dans le champ de l'amour passion, la « passion italienne » (Stendhal, cité par Carnero, 2014 : 88) et il n'est donc guère étonnant que notre poète réalise une relecture de l'œuvre de Stendhal, par l'intermédiaire de Fabrice, le héros de *La Chartreuse de Parme*, l'un de ses doubles sensibles, notamment dans le poème « *Panorama desde la Tour Farnèse* » (Carnero, 2010a : 159-60). Ce dédoublement est propice à incarner la distance nécessaire

30 « Les Charmes de la Vie », *Dibujo de la muerte* (Carnero, 2010a : 144-45), est une « valse anachronique [...] probablement inspirée de l'opéra en trois actes de Richard Strauss, *Le chevalier à la rose*, d'après un livret de Hugo von Hofmannsthal. Il a d'ailleurs été dit de cet opéra qu'«... il est à peine exagéré d'identifier sa conception de base... à une immense valse de concert » (Guillaume, 2020b : 38).

31 « une situation sans issue ».

32 « 'Aime et fais ce que tu veux' a dit saint Augustin dans l'une de ses homélies. En d'autres mots, ne fais rien, car l'amour et la fin de l'amour traceront ton chemin ».

33 Voir Jean-Pierre Vernant, « Un, deux, trois : Éros » (153-71).

34 « comme une manifestation de type presque littéraire » ; « fondamentalement une invention ».

35 *En cierto sentido, uno se enamora porque quiere, pero para querer enamorarse es preciso inventar primero el amor, una determinada forma del amor; es decir, que uno realiza una faena inventiva no disímil a la que lleva a cabo el escritor en trance de alumbrar una obra literaria. Y como nadie inventa por sí solo, encontrarse inserto en una tradición le es al enamorado tan indispensable como al escritor* : « Dans un sens, on tombe amoureux parce qu'on le souhaite, mais pour vouloir tomber amoureux il faut d'abord inventer une forme précise d'amour ; c'est-à-dire que l'on réalise un travail d'invention qui s'apparente à celui que mène l'écrivain en train de créer une œuvre littéraire. Et comme personne n'invente par lui-même, être intégré dans une tradition est tout aussi indispensable à l'amoureux qu'à l'écrivain ». Ce qu'affirmait José Ortega y Gasset, cité par Gil de Biedma : « *el amor es un género literario* » : « l'amour est un genre littéraire » (2017 : 559).

à la création et à voiler l'expression de l'émotion directe dans le poème afin d'en désautomatiser la réception : une relecture qui met aussi en avant la très forte relation intellectuelle et émotionnelle du poète avec la France.

La dynamique de la distance s'y énonce également par la notion tout à la fois abstraite et concrète de paysage et de nouveau le recours au transfert culturel, les premiers vers du poème consistant à recréer littérairement le célèbre tableau de Botticelli, « *La proclamación de la primavera* » (« Le printemps »). Il s'agit, dans ce poème, de faire entrer le lecteur dans la relecture de la culture française par la métamorphose langagière d'un tableau de la première Renaissance italienne, elle-même articulée à la recreation langagière d'un paysage littéraire en une vertigineuse mise en abyme : « *Tres nenúfares líquidos componen/un transparente círculo. Aquí, desde la altura, tan sólo un persistente/surtidor se diría, y sin embargo/las tres corolas, esculpidas una y otra vez en el agua,/dilatan sus pétalos, hasta colmar la piedra* »³⁶ (Carnero, 2010a : 159).

De plus, le lecteur aguerri de l'œuvre sera sensible à l'apparition du locuteur poématique dans ces premiers vers : en effet, le poète/locuteur/Fabrice, esseulé, lit depuis le référent pictural italien cette recreation de la littérature française en forme de panorama, un paysage s'imbriquant dans l'autre depuis la distance : « *Aquí, desde la altura* » (v. 1), « Ici, d'en haut », l'adverbe de lieu « *Aquí* » se réfère clairement en espagnol à une énonciation depuis l'endroit où l'on se trouve, précisé par la locution prépositionnelle « *desde la altura* », « d'en haut » : c'est donc dès le deuxième vers de ce poème que fait son entrée le locuteur, entraînant le lecteur à sa suite en une active et commune contemplation, depuis la distance, du paysage fictif qui se concrétise pourtant sous forme d'images lors de l'acte de réception de la lecture. On le voit, le poète, par le traitement donné à la question de l'altérité locutrice, ébranle le « *yo* » (« je ») canonique de l'effusion néoromantique, sans pour autant en rester d'ailleurs à la dilution post-moderne du locuteur : le procès chez Guillermo Carnero est bien plus complexe, car grâce à celui-ci une analogie s'établit entre les sentiments/sensations du locuteur poématique, ici dans sa considération de l'impossible construction de l'intime (Clelia lui reste inaccessible), et le positionnement du lecteur, lui-même engagé à revisiter ces interrogations sur le sentiment amoureux grâce notamment au passage du « je » au « vous » par l'intermédiaire du « tu », en référence à Clelia, l'héroïne de *La Chartreuse de Parme* ici peinte en tant que joueuse d'épinette (l'irruption musicale rappelant par ailleurs que le poète se saisit souvent de la musique pour métaphoriser le souvenir) :

36 V. 1-5 : « Trois nénuphars liquides composent,/un cercle transparent. Ici, d'en haut,/on dirait un jet continu, et pourtant/les trois corolles, sans cesse sculptées dans l'eau,/dilatent leurs pétales jusqu'à remplir la pierre ».

*Cuando llegue la noche, y sólo en el lejano valle
alguna ventana relumbre, las pintadas guirnaldas
[del virginal
ahogarán el paso de los centinelas. Y mañana
todos estos fantasmas que de vosotros son reflejos
[os tomarán de la mano,
os llevarán por montes y calveros,
como en una sonriente proclamación de
[la primavera,
irán desdibujando poco a poco vuestros rostros,
cubriendo de seda vuestras voces
y pulsarán la mágica espineta,
creando en vuestra imagen olvidada
vuestra mejor canción.³⁷*

Quand tombera la nuit, et que dans la lointaine
[vallée
seule une fenêtre sera éclairée, les guirlandes
[peintes du virginal
étoufferont le pas des sentinelles. Et demain
tous ces fantômes qui sont votre reflet
[vous prendront par la main,
vous emporteront par monts et clairières,
comme en une souriante proclamation
[du printemps,
ils effaceront lentement vos visages,
velouteront vos voix
et joueront sur l'épinette magique
créant sur votre image oubliée
votre meilleure chanson.

C'est l'exploration d'un intime empêché que réalise le poète : Fabrice ou l'amour passion irréalisé, comme plus avant dans l'œuvre la Galatée de *Fuente de Médicis*, un empêchement assorti de son échappatoire dans le monde de l'art, une double perte présente en miroir dans l'espace du poème, « un lieu pour se perdre » (De Certeau, cité par Morcillo, 2009 : 64) :

Fabricio [...] acaba descubriendo que la invención del ser inaccesible de los demás es preferible a su azaroso y problemático conocimiento: véase « Sepulcro en Lombardía », cuya conclusión es que resulta preferible amar a una estatua en vez de a una mujer de carne y hueso.³⁸ (Carnero, 2014 : 90)

Il s'est d'ailleurs agi dès le début de l'œuvre d'échapper à la « mort close du tombeau commun » (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 2002 : 38) : la quête du poète s'initiait dès « Ávila » (Carnero, 2010a : 115) à travers ce jardin de pierre figé en forme de tombeau, à partir duquel le jeune poète allait donner à lire les intimes méandres de ses ambivalences par les yeux de son locuteur : vie, mort ; solitude, altérité. Cette incessante exploration se poursuit encore dans *Carta florentina*, en forme de lettre (« carta ») pourtant, l'Autre est bien là, toujours à distance, depuis la référence italienne, autre pan de la cosmogonie de l'auteur, fervent voyageur au sein de son Europe recréée dans le poème. Nous errerons avec le locuteur dans la douceur mélancolique des univers artistiques, en une amoureuse diction (retour à l'hendécasyllabe, à son bercement tendre) : le jardin, « *vergel sin muros* » (Carnero, 2018 : 13), autre motif de la tradition rénové de façon récurrente par le poète, marque la frontière du dedans et du dehors, irrigué par l'eau de l'émotion, qui constamment coule et s'écoule dans le poème, ses fluides arabesques en conformant les itinéraires sensibles et intellectuels empruntés, comme un intime qui se construirait par la palpitation vitale

37 « Panorama... », v. 25-36.

38 « Fabrice [...] finit par découvrir que l'invention de l'essence inaccessible de l'autre est préférable à sa connaissance hasardeuse et problématique. Voyez « *Sepulcro en Lombardía* », dont la conclusion dit qu'il est préférable d'aimer une statue plutôt qu'une femme en chair et en os ».

de l'être de mots qu'est le poème. Alors, se tournant un peu plus sereinement vers le passé, le locuteur, qui a lui aussi vieilli, peut énoncer :

*Anciano venturoso el que consume
el resto de su vida entre dos ríos:
el que arrastra los días
presentes, su aureola
de frágil realidad al pudridero
donde espera tendida su mortaja
de insignificación, y el que discurre
retrocediendo hacia el vergel sin muros
de los días lejanos bendecidos
por la luz que encendía fastuosa
la curvatura del reloj de arena,
tiempo de candidez paladeado
sin temor ni amargura ni amenaza,
sólo el color, la forma y la armonía
con que se dibujaba el paraíso;
y a más altura la región soñada
de erudición y de belleza antigua,
imán de la nostalgia del exilio,
donde Pomona, Venus y Artemisa
ostentan al danzar la media luna
diminuta y brillante, la saeta de oro,
la guirnalda de rosas,
cortejo rutilante en melodías
y aromas realzados por el laurel y el mirto.³⁹*

Heureux est le vieillard qui consume
ce qu'il lui reste de vie entre deux fleuves :
celui qui emporte les jours
présents, leur auréole
de fragile réalité au dépotoir
où attend étalé leur linceul
de non-sens, et celui qui s'écoule
revenant en arrière vers le verger ouvert
des jours lointains bénis
par la fastueuse lumière qu'allumait
la courbure du sablier,
temps de candeur savouré
sans crainte ni amertume ni menace,
juste la couleur, la forme et l'harmonie
qui dessinaient le paradis ;
et au plus haut de la région rêvée
d'érudition et antique beauté,
aimant de la nostalgie de l'exil,
où Pomone, Vénus et Artémis
arborent en dansant la demi-lune,
petite et brillante, la flèche d'or,
la guirlande de roses,
rutilant cortège d'arômes et mélodies
exaltés par le laurier et le myrte.

Le poète énonce par conséquent sa façon d'être au monde grâce à ses univers référentiels passés au crible du procès de transfert culturel, et recrée à travers son locuteur le dialogue des cultures, en une dynamique très élaborée, propice à rénover l'expression du discours amoureux dans le poème. Celle-ci parcourt les recueils, mettant en scène les modulations de l'amour : l'érotisme comme dans « *Lección de música* » (Carnero, 1999 : 15) ; la lointaine et distanciée nostalgie de Watteau, à l'image de l'érudition amoureuse du poète pour le XVIII^e siècle et la peinture rococo, (« *El embarco para Cythera* » ou « *Watteau en Nogent-sur-Marne* », Carnero, 2010a : 181, 148) ou encore la réflexion profane élaborée à partir d'un regard mystique articulé autour de la figure du miroir menée dans *Espejo de gran niebla* sur la perte de l'amour : n'oublions pas que le titre de ce recueil est issu du « *Libro de la vida* » de sainte Thérèse. Le poète, qui fait s'opérer la démythification dans le poème à partir de la tradition à laquelle il redonne vie et mouvement « *interroga el modo en que la búsqueda del amor inventa una fábula moderna* » en un « *erotismo plural* » qui repose sur le culturalisme, « *un arte de vivir y organizar la vida siguiendo un proceso amoroso* »⁴⁰ (Morcillo, 2009 : 63, 64) : le poème devient alors « fable éthique », alliance d'imaginaire et de culture en une amoureuse diction de l'humain. Et se crée l'intime relation, avec l'art, avec le lecteur, en un constant questionnement

39 *Carta florentina*, v. 1-25.

40 « interroge la façon dont la recherche de l'amour invente une fable moderne » ; « érotisme pluriel » ; « un art de vivre et d'organiser la vie suivant un procès amoureux ».

de cette condition humaine, une relecture du discours amoureux qui peut trouver son aboutissement dans la traduction du poème, ce que le lecteur reconnaissant offre en retour, sublimant lui aussi son émotion par ce geste, autre forme d'expression de l'intime, cet espace de non-dit ou tout se dit d'un corps à l'autre, du corps du poème à sa recreation de l'autre côté du pont, se retrouvant dans la douceur d'un partage, car traduire, c'est rester soi-même en rencontrant l'Autre, dans un espace partagé : « Si traduire c'est tendre un pont entre deux rives étrangères, [...] il importe que chacune des piles du pont soit solidement ancrée sur sa berge » (Gansel, 2012 : 54).

Bibliographie

- BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux », *Œuvres complètes V – 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002.
- CASTELLET, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010. [Première éd. : Barral Editores, 1970].
- CARNERO, Guillermo, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas 444, 1998; 2^a ed., col. Letras Hispánicas 485, 2010a. (Comprend les recueils *Dibujo de la muerte*, *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, *El azar objetivo*, les trois poèmes de « Ensayo de una teoría de la visión », les quatre du « Ciclo de Dibujo de la muerte » et *Divisibilidad indefinida*).
- _____ *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, col. Nuevos Textos Sagrados, 180, 1999; 2^a ed., 2000.
- _____ *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets, col. Nuevos Textos Sagrados, 207, 2002.
- _____ *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor, col. Visor de Poesía, 609, 2006.
- _____ *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, col. Estudios del 27, 15, 2008.
- _____ *Cuatro Noches Romanas*, Barcelona, Tusquets, col. Nuevos Textos Sagrados, 254, 2009.
- _____ *El poeta subterráneo o mis tres criptomaniestas*, Salamanca, publicaciones del Semyr, 2010b.
- _____ « Conversación con Guillermo Carnero », Fulgencio Martínez, *Ágora* 23, Papeles de arte gramático, Núm.23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011 : www.cervantesvirtual.com/.../agora-papeles-de-arte-gramatico-9/ (numéro spécial consacré à *Cuatro noches romanas*).
- _____ *Una máscara veneciana*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, col. Debats, 29, 2014.
- _____ *Regiones devastadas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2017.
- _____ *Carta florentina*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2018.
- _____ *Jardín concluso. (Obra poética 1999-2009)*, ed. Elide Pittarello, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 830, 2020. Comprend la réédition des recueils *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis*, *Cuatro noches romanas*.
- DADSON, Trevor, J., *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, col. Iluminaciones, 5, 2005.
- DE VILLENA, Luis Antonio, PRIETO, Antonio, *El tema del amor en la poesía*, Madrid, Planeta, 1977.
- (consulté le 3.02.2017) : <https://luisantoniodevillena.es/web/articulos/carnero-camino-novisimo/>
- DELAY, Florence, « Le cygne du Tage » in De la Vega Garcilaso, « Dix sonnets. Traduits par Catherine François et précédés de Le cygne du Tage, par Florence Delay », *Poésie*, 2011, vol. 137-138, n° 3-4, p. 14-21. DOI : 10.3917/poesi.137.0014

- GANSEL, Mireille, *Traduire comme transhumer*, Rennes, Calligrammes, coll. « Sillages », 2012.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975. I : De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra – Ensayos completos*, Barcelona, Lumen, col. Ensayos, 2017.
- GUILLAUME, Catherine, « La poésie de Guillermo Carnero, lectures en devenir », Paris, L'Harmattan, coll. « Palinure », 2020a.
- _____ *Guillermo Carnero et la France, un dialogue des cultures*, Orléans, Paradigme, coll. « Passerelles en Poésie », 2020b.
- IRAVEDRA, Araceli, *Hacia la democracia, la nueva poesía (1968-2000)*, *Poesía española, antología crítica dirigida por Francisco Rico*, Madrid, Visor, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2016.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2013.
- MARTÍN ESTUDILLO, Luis, *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor libros, 97, 2007.
- MÉCHOULAN, Éric, (consulté le 28 octobre 2020) : « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif. <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- MORCILLO, Françoise, *La poesía española contemporánea leída como un diálogo entre culturas*, Palma de Mallorca, La Lucerna, 2009.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Mythologie et poésie en Espagne entre xx^e siècle et xxi^e siècle », *Impromptus, Variations, Études – Essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159-170.
- PITTARELLO, Elide, « El ideal herético de Guillermo Carnero en ‘*Une semaine de bonté*’ », *Vivir es volver : studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo university press, Sestante edizioni, 2009, p. 409-416.
- ROY Olivier, « Le nouvel ordre post-amoureux », *Critique*, 2020, vol. 12, n° 883, p. 1053-1058. DOI : 10.3917/criti.883.1053
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour – Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, « folio histoire », 73, 1989.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire, « Les jeux de la théorie et de la pratique dans la poésie espagnole actuelle », *Revue des Langues Néolatines*, 245, 1983, p. 5-26.
- _____ « L'avènement des *Novísimos* dans la poésie des années 1970 », *Poesía española moderna et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 155-192.

El discurso amoroso en Tamara Kamenszain: una nueva poética de la subjetividad

Valentina Litvan
Université de Lorraine (Écritures EA3943)

RÉSUMÉ. Cet article propose un parcours de l'œuvre de la poétesse argentine Tamara Kamenszain (1947-2021) à partir de son discours amoureux. Dans la lignée de Roland Barthes et de Julia Kristeva, le discours amoureux traduit une expérience de langage. L'écriture de Kamenszain, qu'elle soit en prose ou en vers, est pleinement traversée par cette expérience dans la mesure où celle-ci contient l'expression d'une tension fondamentale entre littérature et vie, intellect et affect, à partir de laquelle l'écrivaine argentine écrit et s'inscrit en dialogue avec une tradition déterminée.

MOTS-CLÉS : Kamenszain, discurso amoroso, literatura, vida, subjetividad

ABSTRACT. This article looks at the Argentinian poet Tamara Kamenszain's literary work through the analysis of her lover's discourse, which -following Roland Barthes and Julia Kristeva- is a metaphor for the experience of language. Kamenszain's writing is completely penetrated by this experience of language. Both her poetry and her prose express this experience through the fundamental tension between literature and life, intellect and affect, from where the Argentinian writer positions herself and dialogues with a particular tradition.

KEYWORDS: Kamenszain, Lover's Discourse, Literature, Life, Subjectivity

Desde el principio de su trayectoria literaria, Tamara Kamenszain (1947-2021) alterna un libro de poemas y un libro de ensayos, como si la escritura poética necesitara de un tiempo de reflexión o de su correlato teórico para nutrirse y, viceversa, como si la teoría encontrara un asidero y estímulo en la poesía. La obra de Kamenszain se caracteriza por esta porosidad entre los géneros literarios cuyos límites desafía constantemente.

A pesar de que en su poesía el amor no aparece de manera especialmente visible y explícitamente lo encontramos en contadas ocasiones en sus versos, podemos afirmar que se trata de uno de los temas fundamentales de su obra. Así parece anunciarlo la publicación en el año 2000 de una recopilación de

todos sus ensayos escritos hasta la fecha bajo el título de *Historias de amor*. Por otra parte, una de sus obras recientes, *El libro de Tamar* (2018), puede definirse como la narración de una historia de amor, confirmando ese lugar central del amor en su obra que ya anunciaban sus ensayos desde el título. En este caso, además, se trata del primer texto propiamente narrativo de la autora, si bien las fronteras genéricas alcanzan una particular complejidad: porque el poema opera como punto de partida de la narración y constituye a la vez su última expresión, como veremos.

A partir de estos dos libros, del 2000 y del 2018 respectivamente, transitaremos por el discurso amoroso de Tamara Kamenszain, a través del cual lee la tradición poética latinoamericana (en sus ensayos) y problematiza su propia escritura literaria (particularmente en el último libro). El amor, es mi hipótesis, revela en Kamenszain una nueva poética de la subjetividad.

Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía) constituye, como señalé, una compilación de ensayos, en el que los libros incluidos están ordenados según una cronología regresiva: *Historias de amor* (del 2000), *La edad de la poesía* (de 1996), *El texto silencioso* (de 1983) y dos apéndices (« Bordado y costura del texto » y « El círculo de tiza del Talmud »). Bajo el mismo título Tamara Kamenszain incluye ensayos sobre distintos poetas latinoamericanos, de modo que las historias de amor se convierten metonímicamente en eje de su lectura de una tradición en la que, por otra parte, se inserta como poeta. En una de las pocas referencias explícitas al tema de la relación del amor con la literatura en sus poemas, leemos: « Yo no sé [Enrique] / si la poesía trata de esto / o trata de aquello / pero es cierto que siempre hay / un amado, no sé / un evocado. » (Kamenszain, 2012: 255) A partir de estos versos entendemos que el amor se presenta no como temática en sí misma, sino como disparador del lenguaje poético (a través de la invocación al otro), una idea que se encontraba ya en la tradición provenzal del amor cortés pero que en realidad recubre los fundamentos de la concepción literaria en Occidente. Porque mientras el trovador se dirigía a una dama ideal para construir su lenguaje poético, sin esperar necesariamente a cambio el contacto físico con ella, la invocación amorosa a la que se refieren estos versos de Kamenszain supone el reconocimiento de la dimensión simbólica del lenguaje. Julia Kristeva escribe en este sentido: « El amor es algo de lo que se habla y no es más que eso. Los poetas siempre lo han sabido », una cita procedente de su libro *Histoires d'amour*, que sirve de epígrafe a Kamenszain para el suyo¹ y con el que a su vez establece un guiño al retomar el título. La idea expresada por la filósofa francesa insiste en la separación que hay entre escribir un poema de amor y la experiencia amorosa que puede o no estar detrás, es decir entre literatura y vida. Otro francés, Roland Barthes, es aún más radical cuando afirma en *Fragments d'un discours amoureux* (1977) que la experiencia de amor no escapa a su relación con el lenguaje, de manera que -se deduce- el amor no existe fuera del lenguaje.

1 Tomo la traducción que aparece en libro de Kamenszain.

Si los ensayos de Kamenszain se encuentran recogidos bajo el mismo rótulo de « historias de amor », es en efecto porque en ellos la autora reflexiona precisamente sobre esta relación entre amor y lenguaje. Se trata en realidad de una relación metafórica del vínculo entre literatura y vida, ficción y realidad, verdadero hilo conductor de los distintos ensayos sobre poesía de Kamenszain. Ahora bien, tanto en la tradición de los poetas que hablan de amor según la cita de Kristeva como en la experiencia amorosa encerrada en el lenguaje según la idea barthiana, hay una primacía del lenguaje frente a la experiencia sensible, del intelecto frente al afecto, que Kamenszain pone en cuestión.

Me limito a señalar como ejemplo el primer ensayo del libro, « La divorciada del modernismo », sobre Delmira Agustini. Allí la autora se refiere a la recepción de la poeta uruguaya y al desajuste entre lo que la crítica de su época leía en sus versos y lo que esa misma crítica podía aceptar que la joven poeta fuera capaz de entender, es decir entre lo que los versos decían y lo que Delmira podía saber que estaba diciendo. Es conocida la imagen que proyectaron en este sentido grandes intelectuales de principios de siglo, como el crítico uruguayo Alberto Zum Felde, de una Delmira Agustini inocente que no era consciente de la dimensión erótica de los poemas que escribía. Kamenszain descubre en su ensayo la falsedad en que se basó la bio/grafía que a partir de esa primera recepción se construyó de Delmira, basada en una separación radical entre los dos semas que componen el término, subrayados mediante la barra; como si el caso de Delmira ilustrara la no conciliación entre la vida (bio) y la escritura (grafía). Por otro lado, mediante la oposición Darío/Delmira, Kamenszain confronta las dos voces, masculina y femenina, del discurso amoroso en la misma tradición modernista:

Es que a comienzos de siglo, persiguiendo una idealidad que no logra terminar nunca de decirse -‘persigo una forma que no encuentra mi estilo’, había escrito Darío- la literatura parece venir a quedar del lado de las palabras « sobre el amor » (haciendo del amor un objeto ideal para unas palabras que no logran atraparlo). [...] Pero las palabras de Agustini son todas de amor. [...] Toda alma, toda cuerpo: entrega dramática que habla de amor y que hace temer, antes y después de Freud, por la integridad ‘psicofísica’ de alguien. (Kamenszain, 2000: 20-21)

La idealización literaria de un amor alejado de la experiencia biográfica por un lado (en Darío) y el amor carnal de una vida literaria que termina trágicamente en la muerte por otro (en Delmira), expresarían los dos extremos de la misma dificultad por conciliar vida y literatura a principios del siglo xx en América Latina.

Si, como dije, detrás del discurso amoroso se está aludiendo al problema más general entre literatura y vida, este problema hay que entenderlo a su vez dentro de toda la serie de dualismos en los que está basada nuestra tradición desde Platón, y que Kamenszain trata de deconstruir tanto desde la teoría como

desde su práctica de escritura poética. El problema de la separación entre alma y cuerpo descrito en el Fedón no es más que la base filosófica de todos los dualismos que sustentan nuestra tradición occidental hasta el día de hoy, y que pasa por Descartes como representante de la filosofía moderna o por Saussure, mediante la distinción entre significante y significado, desde la lingüística. Así la separación entre idea abstracta y experiencia sensible, trascendencia e inmanencia, intelecto y afecto, teoría y práctica, e, incluso, vida y muerte, pueden considerarse como distintas declinaciones de la misma concepción dualista del mundo en nuestra cultura, que Kamenzain interroga a lo largo de su obra. Todos ellos son temas a través de los cuales la poeta cuestiona una tradición heredada en la que sólo puede reconocerse a condición de subvertirla y resignificarla desde la singularidad de su escritura². En otras palabras y para volver al tema central del amor, lejos de establecer una ruptura con la tradición precedente de la literatura amorosa que resultara artificiosa o anacrónica, Tamara Kamenzain la integra inscribiéndose en ella, pero tampoco desde la continuidad o la repetición, sino desde el cuestionamiento constante y la reelaboración que implica toda actualización. Así, sin negar distinciones comúnmente establecidas por la historia de la teoría literaria, como ficción y realidad, literatura y vida, o aun autor y narrador o sujeto lírico³, en su intento por superar los dualismos, Kamenzain revierte el significado de la relación y borrona los límites para poder por fin hacer hablar a la literatura de amor y no solo sobre el amor.

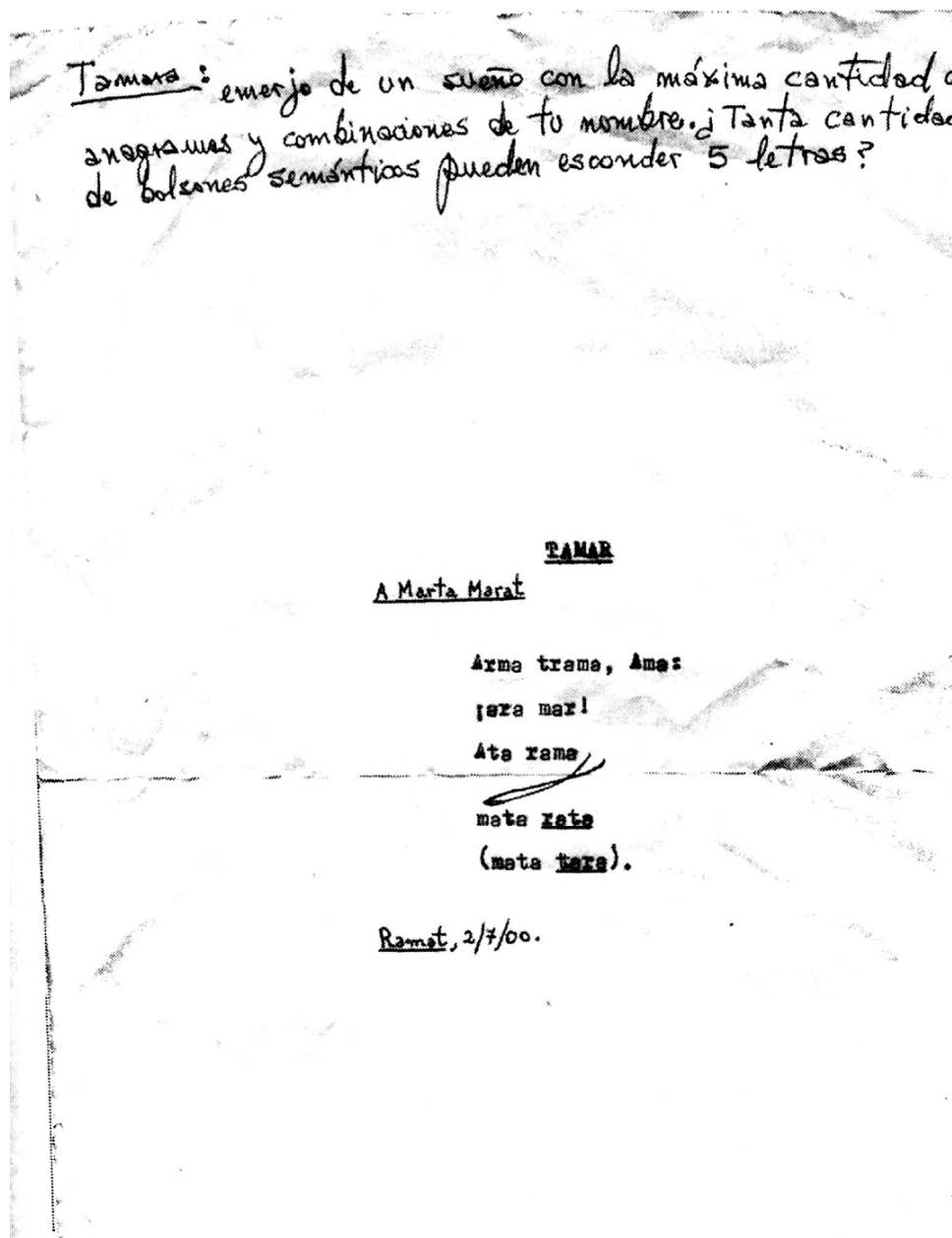
Kamenzain lleva a cabo ese desafío de manera decisiva en *El libro de Tamar*. El texto tiene su origen en un breve poema de cinco versos, casi un haikú, que su ex marido, el también escritor Héctor Libertella, le había dejado por debajo de la puerta poco después de la separación de ambos y que quince años más tarde y tras la muerte de aquel, la poeta vuelve a encontrar y se dispone a releer « en clave amorosa » (Kamenzain, 2018: 15). La labor de exégesis de Kamenzain consiste en descifrar los « bolsones semánticos » (14) de un poema aparentemente hermético para que, más allá del mero juego intelectual con el lenguaje, el poema pueda expresar los afectos y por consiguiente, concretamente, decir algo sobre la relación de amor que realmente existió entre ambos escritores y que subyace a la escritura del poema. Mediante un entramado entre los géneros narrativo y poético, Kamenzain se propone « novelar en primera persona mi ‘experiencia interior’ casi tan fluidamente como la poesía » (18). Así, además del intertexto con el poema de Libertella, se desafía la oposición tradicional entre objetividad y subjetividad que caracteriza a estos dos géneros literarios. Por otra parte, la exégesis estructura el libro a partir de distintas secciones

2 En realidad, en Kamenzain los dualismos no solo responden a una concepción que podría resumirse de manera teológica como una oposición entre alma y cuerpo, sino que a partir de ahí todos los dualismos están puestos en duda, incluyendo la oposición binaria entre poesía y narración, oralidad y escritura, espacio público e intimidad, hombre y mujer..., todas oposiciones sobre las que nuestra tradición parece construir su cultura occidental y que la autora problematiza para, cuanto menos, producir una nueva tensión que va más allá de esta concepción binaria de la realidad.

3 En su último libro ya mencionado, Kamenzain se refiere por ejemplo las teorías incuestionables sobre el « sujeto lírico » que Käte Hamburger estableciera ya en 1957. El propósito de la autora no es por tanto negar lo que ya son evidencias teóricas asumidas, sino cuestionarlas desde otro lugar para que precisamente dejen de ser meras evidencias sin más.

que progresivamente retoman el poema, desde los paratextos que lo abren y lo cierran (mensaje inicial, dedicatoria, lugar y fecha...), pasando por cada uno de los cinco versos que lo componen e incluyendo el garabato⁴ que aparece en el centro. De este modo, la lectura de Kamenszain no se limita a los cinco versos que constituyen el texto central, sino que todo signo o grafo que lo rodea inscribe propiamente dicho el poema de Libertella:

Tamara Kamenszain, facsímil que aparece publicado en *El libro de Tamar*, p. 11



4 El dibujo ancla en la realidad material el supuesto hermetismo del texto, visualiza lo aparentemente indecifrible.

La narración de Kamenzain queda enmarcada y contenida en el poema de Libertella, que la origina y ofrece estructura al libro, de modo que la anécdota biográfica inicial es rápidamente superada por la complejidad de la trama que compone el libro, entre lectura y glosa (en que consiste de hecho la escritura), y entre poesía y prosa. No es todo: en la porosidad genérica del texto, reside la posibilidad del diálogo no sólo entre narración y poesía, sino también entre los dos escritores, Libertella y Kamenzain. Al desplegarse la narración de ella dentro de los versos de él, la historia de amor se narra como si fueran los intersticios de los distintos versos del poema, que a su vez escanden la escritura y determinan el ritmo. En otras palabras, Kamenzain desarrolla en su historia lo que los versos no pueden decir pero sí contienen, como una glosa que sólo funcionara en la apertura de uno hacia el otro de modo que además se produce un cambio de roles. En efecto, mientras el novelista Libertella entregó a la poeta el único poema que supuestamente habría escrito en vida, la poeta Kamenzain escribe ahora su primer texto propiamente narrativo⁵. Como consecuencia de la inversión de papeles, se confunden las voces, ya que mediante su lectura Kamenzain ofrece un espacio a la voz poética de Libertella, convirtiendo en cierta medida al novelista en poeta y co-autor de su libro. En este sentido, del mismo modo que Kamenzain lee el poema de Libertella en clave de amor, nosotros lectores podemos leer el libro de Kamenzain también como gesto de amor póstumo.

Ahora bien, Kamenzain deja claro que su intención no es cambiar la historia de una pareja que terminó en ruptura, ni pensarla como pasado desde una posición nostálgica. Se trata de traer el pasado al presente para actualizar un texto y devolverle su contemporaneidad. Al respecto, escribe:

Me pregunto si, a esta altura, los de mi generación estamos queriendo dejar testimonio porque ya estamos viejos. [...] Espero que no. Tiendo a creer que una maestra como Josefina Ludmer nos inculcó para siempre el veneno contra las mistificaciones que, aun de viejos, nos obliga, en cada vuelta de tuerca, a instalarnos de nuevo en lo contemporáneo. (75)

La temporalidad de la escritura es clave, ya que sólo desde una « temporalidad póstuma » (30), pasados muchos años de la redacción del poema y tras la muerte de Libertella, Kamenzain puede concebir el poema « en clave amorosa ». Ante lo que parecía un puro juego de palabras basado en su nombre, se resuelve ahora a leerlo como quien « busca entre líneas indicios de intimidad » (52), de suerte que no duda en descifrar el poema evocando la relación de pareja que los unió en vida, como si se tratara de un mensaje velado que sólo ella pudiera llegar a desentrañar. Kamenzain se refiere en su libro a otras pare-

5 « Intuyo que develar algo de lo que esconde eso que él llamó 'bolsones semánticos' es lo que me impulsa ahora a escribir en prosa. Es decir, sé poco y nada del oficio de narrar, pero veo que tampoco en verso podría yo hacer entendible lo que él, deponiendo sus naturales condiciones de narrador, versificó para mí con el fin de entregarme toda una historia común condensada en una combinatoria de letras. » (*ibidem*: 14)

jas literarias (Ted Hughes y Silvia Plath, Ricardo Piglia y Josefina Ludmer, entre otras), para compararse dentro de lo que podríamos definir como una dimensión de la comunidad literaria en la que se reconoce. Como ellos, Kamenszain y Libertella compartían un lenguaje común. Pero el lenguaje que los unía mientras fueron pareja en vida excluía paradójicamente cualquier expresión de la vida y los afectos, ya que eran militantes del formalismo de los años 70 en Argentina, según el cual « estaba implícito que escribir no es lo mismo que comunicar » (18). La autora recuerda en este sentido que a pesar de compartir lecturas y leerse mutuamente sus textos, el amor siempre quedaba fuera, « haciéndonos siempre los desinteresados respecto de los secretos escondidos detrás de la trama del texto, esos en los que habita la otra trama: la del amor. » (30). En aquel ghetto literario, como lo define Kamenszain, no había lugar para la expresión del yo: « todo en esa época era 'ficción', ningún yo era yo », escribe (52). Eran integrantes de la revista *Literal* y empezaban a aventurarse en el movimiento neobarroco: el uso de la primera persona para aquella generación se confundía inmediatamente con la sensiblería, sobre todo tratándose de una de las pocas mujeres integrantes del grupo.

La ruptura de la pareja está narrada simbólicamente en *El libro de Tamar* como un agotamiento de ese lenguaje secreto común que, cerrado sobre sí mismo, los aisló del mundo y de sí mismos, impidiendo toda comunicación incluso entre ellos dos, y convirtiéndose progresivamente en una lengua muerta. Sólo fuera de ese lazo lingüístico que los unía, en el contexto de 2018, Kamenszain puede proponer una interpretación en clave amorosa del poema y actualizarlo, sacándolo del textualismo hermético con el que se suele identificar a Libertella y otorgarle una nueva contemporaneidad.

Desde la nueva perspectiva, el poema ya no se limita al mero juego de palabras con el nombre de Tamara y se carga en cambio de afectividad. Ella, Tamara, la autora, no es sólo la destinataria del poema en tanto ex esposa del autor, sino que de pronto se convierte también en el objeto mismo del poema. Si en los años 70 y 80 había que erradicar toda referencialidad de la primera persona del texto literario, ahora a través de la lectura del poema del otro, Kamenszain rescata ese yo.

En primer lugar, el nombre que sirve como título, « Tamar », deja de ser una mera literaturización distante de Tamara mediante la referencia bíblica, para acercarse como susurro íntimo. Tamar, en efecto, aunque no es el nombre al que la autora responde en su vida cotidiana, ni en el que se reconoce de entrada, es el nombre con el que la autora recuerda de pronto estar inscrita en el registro argentino y, por tanto, el nombre originario que le da una identidad social en la realidad argentina. Tamar, además, presupone un guiño al judaísmo de la autora en lo que esta reconoce como « un esfuerzo amoroso » (58) por parte de Libertella al recuperar el vínculo con el hebreo y el idish de su padre, Tobías Kamenszain: « tanto Tamar como Ramat son marcas afectivas de la lengua hebrea » (57), descubre ahora la autora, asociando también la localidad geográfica que Libertella había elegido para situar ficticiamente la escritura del poema con su origen judío. Esos dos nombres propios que en una primera lec-

tura del poema parecen estar inspirados en la tradición lejana y se presentan como un juego lingüístico, Tamar y Ramat, tejen en realidad, en su anagrama, la carga afectiva de una intimidad recuperada⁶. Al igual que en la tradición del fin'amors la dama quedaba escondida tras el nombre, Kamenzain se descubre tras el título como si revelara la verdad de un secreto. En la misma dirección, tras el personaje aparentemente de ficción que evoca el nombre de Marta Marat a quien está dedicado el poema, Kamenzain puede de pronto, en su lectura en clave amorosa, escuchar su nombre. En efecto, al repetir en voz alta ese nombre, la oralidad revela nuevamente el anagrama que permite escuchar el llamado insistente de su nombre (martamaratmartamarat...). Kamenzain devuelve así la densidad afectiva que hay detrás del artificio del lenguaje.

En definitiva, el nombre aparece como metáfora última del artificio del lenguaje característico de la escritura de Libertella y que exhibe el poema « Tamar ». En la lectura que compone *El libro de Tamar*, sin necesidad de negar el textualismo de Libertella, a quien caracteriza como su gran representante, « cabeza textualista » (80), dice, Kamenzain revela sin embargo la carga afectiva que el poema también contiene.

Como conclusión, si para Darío la literatura tenía que alejarse de la vida y para Delmira la vida acababa por imponerse fatalmente sobre la literatura, Kamenzain revierte la ecuación a través del poema de Libertella, según el cual sólo se accedería a la realidad a través de la ficción. Incluso en su autobiografía, dice Kamenzain, « subyace la preocupación por hacer, de la supuesta veracidad de la vida, una mentira que a su vez revele otro nivel de veracidad » (*ibid.*: 46). La literatura ya no aparece como una construcción artificial detrás de la que se esconde el nombre de la dama como en la tradición del amor cortés en su concepción platónica del amor ; la literatura es aquí una clave para llegar a leer su propio nombre.

En otro libro, *Una intimidad inofensiva* (2016), Tamara Kamenzain se refiere a la « sinceridad brutal » con la que algunos poetas de la generación de los 90 escriben poesía desde la inmediatez y cómo desde la escritura poética están hablando siempre de otra cosa: « Así, salen a la luz aquellos materiales nimios, inútiles, insignificantes que van acompañando el ritmo de las vicisitudes subjetivas y que tradicionalmente habían permanecido enterrados para la poesía bajo sucesivas capas de desprestigio. » (Kamenzain, 2016: 48-49)⁷. Más allá de la discutible calidad literaria de unos poemas que suelen olvidarse de la poesía, lo que interesa señalar a Kamenzain es que esta generación fue necesaria para salir tanto de una « interioridad cerrada en sí misma » (49) propia

6 « Y ahora que la lectura a mí se me está volviendo cada vez más transparente (como si ir descargando bolsones semánticos me alivianara) puedo reconocer que la relación de él con el hebreo y el *idisch* de mi padre implicó siempre un esfuerzo amoroso para, de rebote, armar la trama conmigo. Un esfuerzo lingüístico si se quiere, ya que para él, como se ve a las claras en su trabajo anagramático, la lengua escrita fue siempre una herramienta de seducción que, en el juego del decir, mostraba y ocultaba al mismo tiempo. » (Kamenzain, 2018: 58)

7 Continúa: « Entonces, pegando un salto hacia atrás pero también hacia adelante por sobre las imposiciones metafóricas en pos de una especie de ateísmo afectivo sin jerarquías, aparecen poemas que mientras 'malversan la sensibilidad poética' [...] construyen una nueva poética de la sensibilidad. » (50)

del romanticismo como de « la censura del sujeto » (39) propia del formalismo y de las teorías estructuralistas de la generación a la que ella perteneció en su primera época. Desde la conciencia histórica que caracteriza a Kamenszain, *El libro de Tamar* es un desafío al dualismo que esta alternativa suponía. Al descubrirse a sí misma dentro del poema de Libertella, Kamenszain propone una nueva poética del yo: es precisamente a través de la propia inscripción del sujeto dentro de la tradición, en el entramado que supone leerse a sí misma a través del otro (el otro que formaba parte de sí misma), como la poeta logra aprehender los afectos sin caer en la sensiblería, esto es capturar lo real más allá del realismo ingenuo de algunos de estos poetas de los 90, o aun hablar del amor sin dejar de escribir literatura.

Tal vez por eso, *El libro de Tamar* termina con un poema que Kamenszain escribe en la apertura que supone la intertextualidad con otros poetas. Los últimos versos son: « Escribo que quiero ir más allá del libro / me imagino moviéndome / hacia otra vida, otro libro. » (Kamenszain, 2018: 88), donde la vida y el libro ya no se oponen sino que anuncian, en su paralelismo sintáctico, otra relación posible.

Me gustaría insistir, para terminar, que detrás de la glosa de los cinco versos de Libertella hay una lectura de la tradición literaria y bíblica. El amor, como hemos visto, ya no aparece divinizado ni como pasión según lo describía Denis de Rougemont, pero tampoco aparece como expresión de la realidad factual sin más, esto es de lo real dado fuera de la dimensión metafórica del poema, como hicieron algunos poetas argentinos de los años 90. Además, ya desde el guiño que supone el título del libro (*El libro de Tamar*) y que se confirma mediante una escritura basada en la exégesis, la intertextualidad se convierte en una constante actualización de los textos que permite a Kamenszain rescatar una subjetividad en la lectura de sí misma desde el otro y a la vez dar un salto « hacia otra vida, otro libro ». Como si la escritura literaria consistiera en añadir un libro al Libro.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- FABRY, Geneviève, « Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain », *Poetas hispanoamericanas contemporáneas, Poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*. Edición de Milena Rodríguez Gutiérrez, Berlin, De Gruyter, 2021, 258-277.
- KAMENSZAIN, Tamara, *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- _____, *Una intimidad inofensiva*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- _____, *La novela de la poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- _____, *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

- KANZEPOLSKY, Adriana, « ¿Un «paso de prosa»? *El libro de Tamar* de Tamara Kamenszain », *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, N° 10, 2020, 9-23. [En línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/4362>]
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
- LITVAN, Valentina, « Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain: el imposible relato de la judeidad », *Hispanamérica*, N° 144, 2019, 45-52.
- PLATON, *Fedón*, Madrid, Gredos, 1986.

Kentukis de Samanta Schweblin.

Connexions intimes

Pénélope Laurent
CRIMIC, Sorbonne Université

*« un acte par excellence du for privé,
de l'intimité soustraite au public »*
(Chartier, 2003 : 96)

RÉSUMÉ. Cet article se propose d'analyser la question de l'intime dans le roman de science-fiction *Kentukis* de Samanta Schweblin (2018) depuis les études textuelles et la théorie de la fiction, en s'appuyant sur la philosophie et la psychanalyse. Il s'agira de comprendre le phénomène de la surexposition de l'intime dans des sociétés de la transparence, à travers le dispositif du « kentuki ». Le propriétaire de cet objet connecté consent à être épié par un voyeur sur son interface numérique, ce qui tend à faire du kentuki un symptôme et un accélérateur de la société de la transparence, dans laquelle l'expérience de l'intime s'appauvrit et se raréfie du fait d'un cadre pragmatique mal établi. La fiction, et l'expérience de la lecture de ce roman particulièrement fragmentaire, sont envisagées comme la possibilité d'une interaction intime, dans l'espace potentiel théorisé par D.W. Winnicott, entre les deux pôles de la cocréation des sens du texte (production et réception).

MOTS CLÉS : intime surexposé, société de la transparence, récit fragmentaire, théorie de la fiction, lecture

ABSTRACT. This article offers a study of the issue of intimacy in the science fiction novel *Kentukis* by Samanta Schweblin (2018) based on both textual analysis and the theory of fiction and relying on philosophy and psychoanalysis. The question will be to understand the phenomenon of the over exposure of intimacy in the societies of transparency, through the « kentuki » device. The owner of this connected object agrees to be spied on by a voyeur on his digital interface, which tends to turn the « kentuki » into a symptom as well as an accelerator of the society of transparency in which the experience of intimacy is dwindling away and becoming scarce because of a badly settled pragmatic frame. The fiction and the reading of this particularly fragmentary novel are

considered as the possibility of an intimate relationship in the potential space theorised by D.W. Winnicott - between the two ends of co-creation of the meanings of the text (production and reception).

KEYWORDS: Over Exposed Intimacy, Society of Transparency, Fragmentary Telling, Theory of Fiction, Reading

Introduction

Le deuxième roman de l'écrivaine argentine Samanta Schweblin, *Kentukis*, publié en 2018, met en scène un dispositif qui peut ressortir à la science-fiction (Feuillet, 2020) et qui nous parle de notre époque contemporaine et de son rapport problématique à l'intime. Samanta Schweblin lui donne le nom de « kentuki », sorte de peluche dotée d'un dispositif électronique relié à Internet et à une caméra (ressemblant à un *smartphone* mais au moyen duquel on ne peut pas parler), que des consommateurs du monde entier se procurent pour être épiés par quelqu'un qu'ils ne peuvent pas choisir (il s'agit d'acheter la peluche et de l'accepter chez soi). À l'autre bout du dispositif, une personne a acheté une connexion qui lui assure d'être dans la position du voyeur de tel kentuki relié à la personne épiée, choisie au hasard. Samanta Schweblin construit ainsi un univers dans lequel les citoyens vivent leur quotidien à la façon des candidats de la télé-réalité, à la différence près qu'ils s'exposent non pas à un public multiple et hétérogène mais, en principe, à un seul concitoyen du monde global et numérisé, partageant avec lui une intimité surexposée¹. Cette forme de servitude volontaire, propre aux sociétés de la transparence contemporaines², est telle que l'on en vient à douter du caractère science-fictionnel³ du récit et l'on craindrait

1 Nous reprenons cette expression qui donne son titre à l'ouvrage du psychiatre et chercheur en psychologie Serge Tisseron (2001) consacré au phénomène de la télé-réalité, ouvrage dans lequel il expose et développe la notion d'extimité (ou extimité), à laquelle nous nous référerons dans cet article : « Je propose d'appeler 'extimité' le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. » (Tisseron, 2001 : 52). Le concept vient du Séminaire XVI (*D'un autre à l'autre*) de Jacques Lacan.

2 Le philosophe Byung-Chul Han pense la question de la société de la transparence à l'ère du numérique : « L'autoexploitation est plus efficace que l'exploitation par autrui car elle s'accompagne d'un sentiment de liberté. L'autoéclairage permet la coïncidence totale de l'exhibition pornographique et du contrôle panoptique. La société de contrôle est accomplie lorsque ses membres se confient non plus sous l'effet d'une contrainte extérieure mais sous l'impulsion d'un besoin personnel, lorsque la peur de dévoiler sa sphère privée et intime est remplacée par le besoin impudique de l'exposer au grand jour, c'est-à-dire, par conséquent, lorsque la liberté et le contrôle sont devenus indistinguables. » (Han, 2015 : 94). À partir des travaux de Byung-Chul Han, plusieurs critiques ont travaillé sur leur application dans *Kentukis*, Lobina sur la société de la transparence et Jiménez Barrera sur la représentation du néo-libéralisme psychopolitique. Dans le même temps, Bernard E. Harcourt a pensé le concept de « société d'exposition » dont l'objet emblématique, la « structure en verre-miroir » (2020 : 112), n'est pas sans faire penser au kentuki, et il relie aux machines désirantes de Deleuze et Guattari l'addiction des sociétés contemporaines à ces objets numériques (2020 : 193).

3 Irène Langlet définit la « science-fiction comme *traitement romanesque conjectural des "images de la science"* » (2006 : 168) et dit du « monde imaginaire » qu'il « fonde intégralement [le] plaisir de lecture (*sense of wonder*) » (2006 : 197) du lecteur de science-fiction. Or si l'on peut voir dans le dispositif du kentuki une image de la science, force est de constater que le monde imaginaire de *Kentukis* est peu différent de celui du lecteur, surtout si on le compare

qu'il pût être lu par un entrepreneur sans scrupule comme le manuel d'instruction de la rétrocaveuse le suggère, à sa façon, dans l'un des épigraphes (clin d'œil à Cortázar et son « Manual de instrucciones » de *Historias de Cronopios y de Famas*).

Le parcours de Samanta Schweblin comme écrivaine (reconnue) de récits courts semble influencer l'écriture de ce roman particulièrement fragmentaire. Celui-ci se compose de trente-cinq fragments qui évoquent onze histoires de kentukis⁴. Il s'agit de onze récits courts, brisés et ré-agencés à la façon d'un puzzle, sans que jamais les personnages des histoires ne se croisent. Derrière ces histoires de voyeurisme consenti, s'esquissent diverses relations d'amour, d'amitié, de filiation, mais aussi et surtout se fait jour une grande solitude de nos sociétés contemporaines. Le kentuki est un révélateur du rapport à l'intime, tout à la fois ambivalent (être vu et validé pour acquérir de l'intimité par la subjectivation), et problématique (être épié finit par être ressenti comme invasif et l'intime est nié). Et il adopte diverses fonctions qui sont plus habituellement dévolues à l'amour. Mais l'inégalité profonde de la relation entre le personnage voyeur (« être kentuki ») et le personnage épié (« avoir un kentuki ») finit toujours par signaler qu'il n'y a pas de véritable intimité intersubjective car la relation engagée ne garantit ni la réciprocité ni l'acceptation de l'altérité. Les personnages du roman qui acceptent, selon toute une gamme de nuances, des kentukis dans leur vie, révèlent une défaillance dans ce rapport dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, défaillance qui semble aller de pair avec le présentisme contemporain. Les sociétés globalisées qui y sont brièvement dépeintes témoignent d'un fort refoulement de la solitude, à travers l'engouement suscité par le dispositif de voyeurisme des « kentukis », réceptacle et révélateur d'un narcissisme grandissant et angoissé. Nous nous proposons d'étudier le rapport des personnages à l'intime, tantôt douloureux, tantôt assumé, et souvent problématique.

À la façon d'un puzzle lacunaire dont les pièces esquissent les traits de personnages en quête d'intime, ou d'un écran de vidéo-surveillance sur lequel seraient projetées onze captations par intermittence, sorte de *Pedro Páramo* encore plus fragmenté et désormais contrôlé par Big Brother (et peut-être Big Mother, comme nous le verrons), la forme même de ce roman invite paradoxalement le lecteur à adopter la position du surveillant d'un panoptique globalisé. La multiplication des points d'observation par le développement de la mode des kentukis dans le roman, avatars de la société de transparence à l'ère du numérique, permettant de voir sans être vu⁵, nous interroge sur le rôle du lecteur : participe-t-il de cette frénésie globale qui consiste à se faire le voyeur

à celui du roman *The Left Hand of Darkness* de l'écrivaine Ursula K. Le Guin que Samanta Schweblin cite en épigraphe.

4 Nous proposons, à la fin du présent article, un tableau synthétique des onze histoires.

5 Après Guy Debord et Michel Foucault, Bernard E. Harcourt soutient l'idée que la forme expositive a éclipsé les formes de spectacle et de surveillance du pouvoir : « À l'ère numérique, nous sommes moins spectateurs ou enfermés dans une cellule panoptique que nous ne nous *exposons* aux autres. Nous ne sommes pas *surveillés* : nous nous *exhibons* sciemment. » (2020 : 86) Dans le roman, les trois formes sont intriquées : le propriétaire du kentuki s'exhibe sciemment, le kentuki le surveille et, entre les deux, s'installe une tension spectaculaire, un rapport social médiatisé par des images. La question est de savoir si le lecteur et l'auteur participent, d'une façon ou d'une autre, de ces modalités de pouvoir dans la société d'exposition.

de l'intimité exhibée de personnages narcissiques en quête d'une reconnaissance impossible ? Ou la lecture est-elle, au contraire, le lieu, pour Samanta Schweblin, d'une interaction intime, discrète et complice ? La composition choisie par l'écrivaine n'est pas étrangère au propos puisqu'en construisant onze récits « brisés » mais mêlés, elle joue des frontières d'intériorité et d'extériorité des histoires les unes avec les autres, enfermant les personnages dans leur solitude, tout en suggérant des similitudes : si les personnages sont incapables de gérer leur intimité par leur désir d'emprise ou de soumission à l'emprise, il en va tout autrement de la relation au lecteur. Puisque, selon la psychanalyse, « la notion d'intime consiste à accepter que la relation soit une co-construction qui implique de la part de chacun un travail de transformation intérieure et un abandon du désir d'emprise » (Tisseron, 2007 : 74-75)⁶, on se demandera si la lecture n'est pas, pour Samanta Schweblin, le lieu d'une intimité véritable, détrônant paradoxalement l'amour comme topos de l'intime paroxystique dans la littérature contemporaine.

L'intime malmené

Dans les onze histoires qui mettent en contact des citoyens du monde capitaliste globalisé, le kentuki jouit d'un succès grandissant et planétaire parce qu'il supplée les carences des personnages, en termes d'attention, de sollicitude, de tendresse, d'affection, de soin, de sexualité, de pornographie, etc. Les kentukis répondent ainsi à des besoins et à des désirs, plus habituellement assurés dans le cadre de relations amoureuses, amicales ou familiales, et ce, en plus de toutes les autres fonctions et de tous les usages, toujours monnayés, qu'on leur délègue, comme par exemple : le mendiant-voyant qui répond à des questions pour cinq euros, le kentuki qui amasse un petit pécule en acceptant d'être un radar automobile, Jesper qui prétend détourner le système capitaliste par la création d'un antisystème, moyennant de l'argent, etc. Le kentuki prend la place qu'on lui donne et elle peut être immense, à la dimension des failles et des besoins affectifs des personnages qu'il met en contact dans des sociétés narcissiques⁷, dans lesquelles les individus immatures n'ont pas appris à intégrer leur solitude de façon satisfaisante, la question du regard d'autrui comme validation et légitimation étant parfois prépondérante chez les plus jeunes, et la confusion des rôles et des générations frisant souvent l'incestuel dans les récits les plus complexes⁸.

6 Willy Pasini définit l'intimité en des termes très proches : « une interaction mobile et sans manipulation dans le cadre d'une confiance réciproque » (2002 : 249).

7 Selon Élisabeth Roudinesco, la publication de *L'Anti-Edipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari en 1972, par l'intérêt considérable qu'elle suscita, serait le révélateur d'une société narcissique : « Si Edipe avait été pour Freud le héros conflictuel d'un pouvoir patriarcal déclinant, Narcisse incarnait désormais le mythe d'une humanité sans interdit, fascinée par la puissance de son image : un véritable désespoir identitaire. » (Roudinesco, 2002 : 197).

8 On pense au cas d'Emilia qui, après une période de franche hostilité avec Klaus, qui lui a « volé » sa fille fantasmée, se met à avoir du désir pour celui qui pourrait être son fils. Un autre cas, plus inconscient, est celui d'Alina dont le kentuki est contrôlé par un enfant de sept ans, devant lequel elle exhibe sa nudité sans le savoir et à qui elle fait visionner un film pornographique. Le kentuki agit comme un tiers venant séparer les deux amants immatures.

La relation amoureuse n'a pas totalement disparu de l'univers diégétique mais elle est mise au second plan et le partage de l'intime entre les personnages va de l'indigence jusqu'à la trahison : Emilia croit découvrir que Klaus profite financièrement d'Eva ; Sven s'engouffre dans la faille narcissique d'Alina pour sa propre carrière artistique ; la rupture est consommée entre Enzo et son ex-femme ; Grigor regarde ponctuellement Nikolina avec désir sans que le récit n'exploite plus à fond cette piste (qui, par ailleurs, suggère la dimension incestuelle de ce désir associé tantôt à la mère de Grigor, tantôt au monstre d'Alien, désir *monstrueux* car sans doute œdipien). Le seul espoir d'amour passionnel dans le roman, entre Kong Taolin et Cheng Shi-Xu, est vite avorté et réprimé par le système de transparence instauré par la même technologie qui a permis la mise en relation des deux amants⁹. La relation est à ce point asymétrique entre les deux sujets de part et d'autre du kentuki que, sur les onze histoires, seules trois se terminent par la déconnexion spontanée du « voyeur » (Emilia, le « suicide » du kentuki de l'oncle de Claudio¹⁰ et de ceux de la maison de retraite¹¹ de Camilo Baygorria) tandis que la déconnexion abrupte du dispositif, dans les huit autres (et celui d'Emilia), est le fait du propriétaire excédé ou d'un autre personnage, la plupart du temps avec beaucoup d'agressivité. La fin des récits (qui coïncide systématiquement avec la fin des diégèses) montre bien que le kentuki s'inscrit dans une structure sociale qui aliène quotidiennement les individus et empêche le développement du partage désintéressé, dans une logique souvent paranoïaque voire conspirationniste (Feuillet, 2020).

La lecture des onze histoires fragmentées et intercalées nous permet d'identifier un rapport problématique à la notion d'intime, qu'elle soit prise dans son acception individuelle (le juste rapport de connaissance de soi d'un personnage, dans la dialectique de l'altérité entre conscient et inconscient) ou dans son acception intersubjective (le partage d'intime entre deux personnages, à travers ou non le dispositif du kentuki). Dans le cadre de cette réflexion autour de la représentation de l'amour et de l'intime dans la littérature contemporaine, nous allons nous pencher sur la dimension intersubjective de l'intime mais celle-ci est grandement dépendante de la capacité de l'individu à approfondir son propre rapport à l'intime (Pasini, 2002 : 56, 265). L'hypothèse ici soutenue est qu'elle est étroitement liée à l'immersion fictionnelle puisque celle-ci comme

9 Le dispositif du kentuki, dans cette histoire, est un révélateur de jeux de dépendance et de domination multiples, liés à la globalisation : économiques, affectifs, psychologiques, sociaux et culturels. L'intimité entre kentukis, à l'abri des regards de la société chinoise, semble d'abord pleine de promesses passionnelles, puis semble vouée à l'échec au moment où le contrôle du panoptique chinois s'exerce, en complicité avec les intérêts français, au carrefour de deux sociétés fort différentes.

10 Le kentuki « se suicide » en sautant du balcon, provoquant un attroupement de badauds horrifiés par la scène, ce qui contraste avec la mort discrète de l'oncle. La mise en scène de la « mort » du kentuki se donne comme une représentation d'un pacte intime (adolescent) « à la vie, à la mort » entre l'enfant et l'oncle de Claudio qui, sans doute, a mimé ce geste suicidaire juste avant de mourir, geste que Claudio a été incapable de comprendre, exclu qu'il a été de cette intimité construite dans une langue (arabe ou hébreu) qu'il ne parle pas.

11 La mise en scène du « suicide » des kentukis dans la maison de retraite à Barcelone est révélatrice d'une société globale hantée par le narcissisme : la vieillesse y est un repoussoir et Narcisse-kentuki préfère se suicider plutôt que de trouver dans ce miroir une (future) image de soi moins favorable, qui est aussi celle de Camilo.

l'intimité intersubjective mettent en jeu la capacité à dessiner des frontières, à la fois poreuses et bien définies, entre deux pôles (respectivement, réel/fiction et soi-autre) dans une dynamique dialectique d'enrichissement potentiel, sans risque de confusion. L'artefact inventé par Samanta Schweblin pose précisément un problème de taille car il est difficile de considérer définitivement le kentuki comme un artefact de fiction à l'intérieur du roman. Pour le sujet regardeur, le « voyeur », il semble se situer à la jonction du jeu vidéo (avec une immersion de type fictionnelle, où le corps et l'intériorité sont engagés en elle) et de la télé-réalité (où il n'y a pas d'immersion mimétique à proprement parler et pas d'identification allo-subjective¹² mais une sortie du corps à travers les yeux du kentuki). Le kentuki est susceptible d'engager son propriétaire dans une forme de désinhibition numérique typique du cyberspace, liée à l'anonymat du sujet « voyeur », à son invisibilité par comparaison avec le sujet « épié » et à « l'impression de fusion soi-autre »¹³. Pour le sujet regardé, « l'épié », le kentuki ressemble plus à une caméra « objective » de télé-réalité ; « l'épié » consent plus ou moins consciemment, dans une forme de servitude volontaire, à dévoiler son intimité. Cette relation, de part et d'autre du kentuki, est à ce point asymétrique¹⁴, et son cadre si confus, qu'elle est vouée à un échec du partage de l'intime entre les deux sujets. L'intimité intersubjective et l'immersion fictionnelle ont bien partie liée et, dans ce cas, elles sont défailtantes.

La pensée philosophique (Jullien, 2013) et l'approche psychanalytique (Tisseron, 2001 ; Prokhoris, 2008, 150) nous invitent à appréhender l'intime comme le lieu du surgissement d'un paradoxe, lié à la question de la frontière dedans/dehors, et l'on verra plus loin qu'elle n'est pas étrangère à celle de la fiction. Les deux sens irréductibles de l'intime peuvent sembler, a priori, contradictoires : l'intime (*intimus* en latin) est, littéralement, ce qu'il y a de plus intérieur, tout en étant aussi ce qui fait relation à l'autre, à quelques autres. L'enfoui en soi (se déroband à l'autre) et la relation à l'autre (et sa part d'exposition à l'autre) semblent a priori opposés. Mais la psychanalyse nous enseigne que ce surgissement de l'intime se fait en soi *par* l'autre, et que la contradiction, loin d'être une aporie, trouve sans doute à se loger dans cette aire transitionnelle dont parle Winnicott (1975) comme lieu de la potentialité créative. François Jullien parle d'un basculement, sorte d'opération par laquelle chacun étend « son dedans dehors, [ayant] son intériorité dans l'Autre » (Jullien, 2013 : 28), et l'on pourrait ajouter, de l'autre en soi, avec une frontière établie mais poreuse et mouvante, qui s'ouvre et se ferme plus ou moins. Ce paradoxe à double sens est

12 Notre réflexion sur la fiction s'inspire du cadre théorique proposé par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (1999).

13 Nous reprenons trois des quatre facteurs proposés par Frédéric Tordo (le facteur non pertinent ici étant celui des réactions asynchrones). Concernant l'impression de « fusion soi-autre », il est intéressant de remarquer que le récit du jeune Marvin se clôt sur une impression momentanée de confusion entre son propre corps et celui de son kentuki, séparés par des milliers de kilomètres, impression qui se prolonge brièvement au-delà de l'interaction avec le kentuki (Schweblin, 2018 : 194-195).

14 Au sujet de l'asymétrie fondamentale de la relation induite par le dispositif, Grigor s'interroge sur le prix égalitaire entre kentuki et connexion, et ce alors que, selon lui, tout le monde aime regarder (se faire voyeur) mais que tout le monde n'aime pas être regardé et exposer son intimité à des inconnus (Schweblin, 2018 : 96).

ainsi résumé : « le retrait à l'intérieur de soi débouche sur la relation à l'Autre ; ou [...] c'est par l'ouverture à l'Autre que se découvre un plus intérieur à soi, l'approfondissement de l'intime au-dedans de moi se faisant par accès à ce Dehors de moi-même. » (Jullien, 2013 : 39) Il nous semble que l'on peut établir un pont entre ces remarques, très fécondes, et la conception de l'aire transitionnelle de Winnicott telle qu'il l'expose dans *Jeu et réalité*, indispensable au bébé qui forme son moi en même temps qu'il établit son rapport au réel, source d'une intimité affective empathique mais source également de créativité tout au long de la vie. Jean-Marie Schaeffer évoque, dans la conclusion de son ouvrage sur la fiction, des travaux ayant montré que la compétence imaginante, qu'il situe aussi dans l'aire transitionnelle, a un effet sur l'équilibre affectif lié à un abaissement de la tension psychologique :

L'institution du territoire de la fiction facilite l'élaboration d'une membrane consistante entre le monde subjectif et le monde objectif, et [...] elle joue donc un rôle important dans cette distanciation originaire qui donne naissance conjointement au « moi » et à la « réalité ». (Schaeffer, 1999 : 325)

Sans cette distanciation, sans cette frontière mouvante et poreuse, nul intime ne peut être partagé et il semble que le kentuki soit, dans l'univers fictionnel de Samanta Schweblin, tout à la fois le symptôme d'une défaillance de la compétence imaginante (compétence qui permet précisément la distinction entre fait et fiction) et un accélérateur de cet effet.

Ce bref détour théorique nous permet de mieux appréhender la question de l'intime dans les onze histoires racontées. L'univers diégétique est celui de sociétés désenchantées, dans lesquelles les personnages se trouvent particulièrement seuls, dans une relation à l'autre insatisfaisante, ce qui explique, au moins partiellement et en apparence, le succès commercial du kentuki : en amitié (Robin), en amour (Alina, Enzo, Taolin et Cheng Shi-Xu, la mère de Vancouver) et en famille (Emilia avec son fils, Marvin avec ses parents, Enzo avec son ex et son fils, la Vénézuélienne et son père, Claudio et son oncle), les relations sont des échecs. Le kentuki y est un révélateur de la solitude dans l'ère de la société consumériste puisque perdre la connexion avec son kentuki équivaut à perdre le lien à l'autre sur le mode littéral de « l'obsolescence programmée »¹⁵ (Schweblin, 2018 : 44). Plusieurs cas-limites sont évoqués : l'agressivité du kentuki à l'égard des deux petites filles canadiennes ; la solitude des personnes âgées dans leur résidence, face à laquelle les kentukis préfèrent se « suicider » ; et l'isolement du jeune Ishmael dans un camp de Sierra Leone face à la globalisation dont il ne peut être que spectateur, ou plus exactement le spectateur de spectateurs lors d'un concert en plein air à l'autre bout du monde. Dans ces trois cas, la rencontre avec l'autre, à travers le kentuki, ne peut même pas avoir lieu, et il est

15 Pour des raisons de littéralité et de précision linguistique, dans cet article nous préférons traduire nous-même le texte espagnol, directement dans le corps du texte, bien qu'une traduction (par Isabelle Gugnon) existe en français depuis 2021 aux éditions Gallimard.

significatif que ces trois histoires ne soient constituées que d'un seul fragment, suggérant l'isolement des personnages et l'incommunicabilité avec les kentukis.

L'intime est malmené dans les sociétés de la surveillance ainsi décrites et le dispositif du kentuki est le symptôme de ces sociétés malades de transparence, en même temps qu'il semble grossir et intensifier l'expérience panoptique qui empêche la construction de l'intime, en effaçant sans cesse les frontières du dedans et du dehors, du fait du statut volontairement ambigu du kentuki qui oscille entre deux régimes d'appréhension du réel, celui du jeu vidéo (« feintise ludique partagée » selon la terminologie de Jean-Marie Schaeffer, 1999 : 306-315) et celui de la télé-réalité (et ses corollaires de « surexposition de l'intime », selon Serge Tisseron, et de voyeurisme) du point de vue du « voyeur ». Sur les onze histoires, dix mettent en scène le kentuki dans un rapport problématique à l'intime, la seule dont l'issue soit constructive étant celle du jeune Marvin qui découvre une intimité avec des inconnus/étrangers. Nous n'analyserons que deux exemples, celui d'Emilia, côté « voyeur », et celui d'Alina, côté « épié » car ils sont plus complexes, plus longuement décrits, et ils nous semblent paradigmatiques des deux aspects de ce dispositif si particulier qui n'instaure ni symétrie, ni relation d'égalité, ni véritable communication, ce qui, dès sa conception, en fait un outil fort peu susceptible d'installer un mode d'intimité entre deux sujets.

L'intrusion du regard est centrale, favorisée par l'impression de distance anonyme du dispositif, du côté du « regardeur », dont le frein social assumé par son surmoi ne semble plus fonctionner correctement dans ce qu'il ne sait plus interpréter comme un régime de fictionnalité ou non, du fait d'un cadre pragmatique rendu confus. La désinhibition numérique du cyberspace est un phénomène avéré et étudié par la cyberpsychologie¹⁶. Emilia est ce personnage qui, sous des dehors de mère de famille respectable, tombe dans le piège du dispositif (évoqué dans la citation sur la rétrocaveuse en épigraphe du roman), les digues de son surmoi se fissurant au contact d'une situation œdipienne induite par la réactivation de son désir de contrôle par le kentuki. Jean-Marie Schaeffer parle « d'allo-subjectivité agissante » pour décrire les fictions numériques, le joueur devenant un élément causal de l'univers fictif. On nous objectera, à raison, qu'il ne s'agit pas exactement de fiction. Mais il nous semble que c'est précisément ce sur quoi joue le dispositif du kentuki : brouiller les repères quant à la frontière de la fiction et de la non-fiction, ce qui a pour conséquence de déréguler les rapports sociaux, et ainsi de contribuer à complexifier les rapports à l'intime. L'objet même est hybride, mélange de peluche (ressortissant aux jeux de l'imaginaire, de l'enfance) et de caméra télécommandée (opérant par immersion multi-sensorielle agissante). Cette invention fictionnelle de Samanta Schweblin a sans doute comme source d'inspiration le « Furby », dispositif électronique installé dans une peluche animale interactive dont la fonction est de servir d'animal de compagnie virtuel voire d'ersatz d'objet transitionnel à des enfants comme à des

16 Serge Tisseron et Frédéric Tordo, dont nous avons déjà cité les travaux respectifs, ont fondé le premier diplôme universitaire en France de cyberpsychologie à l'université de Paris.

adultes¹⁷. Dans le cas du « Furby », le glissement vers la fiction est plus explicite car il s'agit d'un jouet (avec une forme d'immersion fictionnelle relativement contrainte du fait du type d'interaction), contrairement au kentuki qui filme et diffuse les faits et gestes de « l'épié ». Dans les sociétés de la transparence, la relation à l'intime semble paradoxalement s'apaiser et se compliquer dans la mesure où le sujet « voyeur », désresponsabilisé et désinhibé, s'immerge dans une réalité qui peut lui sembler à la limite du fictionnel.

En atteste la situation d'Emilia, qui pourtant, comme Alina, a conscience que le dispositif est dangereux et qu'il faut lui mettre des limites (que seule Carmen, bibliothécaire de son métier c'est-à-dire aussi lectrice professionnelle, sait imposer aux kentukis de ses enfants en leur bandant les yeux). Mais Emilia, délaissée par son fils, se prend d'affection pour Eva au point de la traiter non seulement comme sa propre fille mais aussi comme une enfant. Cette infantilisation procède de son désir de contrôler l'autre (à l'opposé de la relation d'intimité)¹⁸, désir qu'elle ne réfrène pas, immergée émotionnellement qu'elle est dans ce dispositif qui semble relâcher le filtre de son surmoi. Serge Tisseron a bien démontré la corrélation entre le désir de contrôle des parents (et des mères en particulier) envers leurs enfants et la surexposition de l'intime de la part des enfants, confrontés à une angoisse d'abandon et à une nécessité de légitimation. Mais loin de diaboliser la télé-réalité, le psychiatre y voit une façon, pour les enfants, de mûrir un processus non achevé de l'intime dans une société narcissique, aspect qui n'est pas envisagé dans le roman. Serge Tisseron analyse finalement peu le désir d'emprise des parents, car son objet est une émission de télé-réalité, ce qui l'amène à se concentrer sur la pulsion scopique des téléspectateurs et le désir d'être épié des candidats de l'émission. Dans *Kentukis*, c'est précisément le dispositif du « regardeur regardé » ou « voyeur épié » qui va mettre fin à la situation dérégulée : Gloria offre à Emilia un kentuki qui va agir comme un surmoi tyrannique, lui conférant un « regard spécial » (Schweblin, 2018 : 204), envoyant des informations dérangeantes sur Emilia (et son désir de s'appropriier leur quotidien comme une mère intrusive) à Klaus, le compagnon d'Eva. La transparence de ce dispositif en miroir se mue en emprisonnement par l'image et ne trouve de solution que par la déconnexion des deux dispositifs d'observation. L'intrusion, des deux côtés (d'Emilia dans le monde d'Eva, et du kentuki offert par Gloria dans le monde d'Emilia), se solde par une communication

17 Pour se séparer de la mère sans trop d'angoisse, l'enfant a besoin de créer les conditions de la naissance et du développement de son intime, comme l'a analysé Winnicott avec l'objet transitionnel. Ici, ce qui est décrit, ce sont des sociétés immatures et narcissiques, envahies par l'angoisse d'abandon, ce qui s'en ressent du point de vue des intimes, peu construits, pauvres, dont la maturation et l'enrichissement ne semblent devoir être atteints que tardivement par le processus de l'*extime* (Tisseron, 2001). Notons que toutes les sociétés n'entretiennent pas le même rapport à l'intime, comme l'a démontré Bruno Bettelheim dans *Les enfants du rêve* : les individus nés dans la société collectiviste du kibboutz et y ayant grandi ne connaissent pas l'angoisse d'abandon, pas plus qu'ils ne développent d'intime riche dans la mesure où ils ne sont pas élevés par leurs parents et leur moi est « fortement dirigé par un surmoi collectif et en accord absolu avec les demandes du milieu » (Bettelheim, 1971 : 156).

18 De façon signifiante, dans cette histoire, le mot « *controlador* » pour désigner le tableau de bord (du côté de la connexion du kentuki) est employé plus souvent que dans les autres, et les mots « *control* » (contrôle), « *alarmante* » (alarmant) et les formes conjuguées du verbe « *controlar* » (contrôler) sont très présents.

dénonciatrice entre les deux dispositifs, sans forme d'intimité partagée et avec la sensation d'une trahison intime. Ce contrôle au carré agit comme un surmoi. Si être kentuki comble chez Emilia un vide affectif, en donnant libre cours à son désir d'emprise, être propriétaire d'un kentuki semble mettre des limites à son désir de contrôle, entre Ça et Surmoi. Le double dispositif kentuki ressemble à une forme d'appareil psychique externalisé pour une femme esseulée, veuve et éloignée de son fils, en pleine confusion intime.

De l'autre côté du dispositif se trouve le sujet qui consent plus ou moins clairement à être épié et à surexposer son intimité, comme c'est le cas de la jeune Robin¹⁹ sous la pression de ses amies, ou d'Enzo sous la double contrainte de son ex-femme et, non sans ironie, de la psychologue de leur fils. Dans cette dernière histoire, l'ambivalence du consentement à la surexposition de l'intime est matérialisée par le virage à cent quatre-vingts degrés pris par Nuria et la psychologue qui, après avoir vanté les supposés mérites « paternants » du kentuki, le clouent au ban des pédophiles, le faisant passer d'un extrême à l'autre, dans une forme d'hystérie revancharde assez comique et sans que la lumière sur la supposée pédophilie du mystérieux « Mister » ne soit faite²⁰. Il n'est pas anodin que ce soit le rôle du père qui soit ainsi mis à mal si on en croit le lien établi par Serge Tisseron entre le phénomène de l'« extime » et l'absence des pères (et l'omniprésence des mères), l'« extime » servant d'expérimentation à l'adolescent pour intérioriser (rendre intime) la partie de soi exposée, lorsque les pères n'assument pas ou mal leur rôle de tiers séparateur dans la relation mère-enfant. La pulsion voyeuriste remonte au désir archaïque de fusion avec la mère que le père est censé entraver. Et de fait, l'univers diégétique de Samanta Schwebelin dans son second roman, comme dans son premier, est relativement déserté par les pères : Emilia est veuve, Alina évoque souvent sa mère surprotectrice et une seule fois son père, Marvin (qui implore constamment Dieu) déplore le manque d'intimité avec son père qui ne prend pas le temps de s'intéresser à lui, la jeune Vénézuélienne est vendue par son propre père sans qu'elle ne le comprenne²¹, le père de Claudio n'est évoqué qu'une seule fois pour dire qu'il se défait sur son fils pour s'occuper des funérailles de son propre frère, la mère canadienne semble s'occuper seule de ses deux filles. Dans ce contexte, Enzo semble faire les frais de cette situation d'absence du père dans les sociétés décrites, sorte de bouc émissaire, lui qui, paradoxalement, tente d'assumer sa paternité.

19 Il n'est pas anodin que le roman s'ouvre avec l'histoire de cette adolescente qui est aussi la forme la plus crue d'exhibition, de harcèlement et de chantage, comme pour dénoncer d'emblée les travers et les risques du dispositif.

20 Le mystère reste entier, mais Enzo finit au commissariat de police, il perd la garde de son fils et doit se séparer du kentuki, la petite taupe qu'il finit par enterrer. L'expression de « taupe », dans le sens de personne infiltrée dans une organisation secrète (en français comme en espagnol, « topo »), peut laisser penser que Mister est, d'une certaine façon, l'artisan des malheurs d'Enzo, car, quelle que soit son implication réelle et la nature des relations qu'il ait tenté d'entretenir avec Luca, c'est sa présence au sein du foyer d'Enzo qui achève de précipiter la détérioration de celui-ci.

21 Le seul qui comprenne cette situation est Grigor, et c'est sans doute une forme de culpabilité qui le pousse à déconnecter le kentuki, car il a vu dans la situation de la jeune Vénézuélienne son reflet inversé : tandis qu'il profite financièrement du néo-libéralisme pour subvenir à ses besoins et à ceux de son père, la jeune femme est exploitée et trahie par son propre père sans comprendre un mot de la globalisation.

Mais c'est le cas d'Alina qui nous intéresse ici car il pousse plus loin la dissolution des frontières du cadre pragmatique et ses conséquences en termes d'intimité. Le Colonel Sanders²² profite de l'ambivalence d'Alina qui affirme devoir mettre des limites à l'intrusion de cet œil panoptique mais qui finit par exposer sa nudité de façon paradoxale. Alina est aux prises avec un double désir, celui de s'exposer et celui de protéger son anonymat, ou peut-être rêve-t-elle d'une forme d'exhibition de son intimité qu'elle réprime jusqu'au moment où elle ne tient plus²³.

De fait, avant d'en arriver à ce stade, elle sent qu'elle vit l'imminence d'une « révélation » (Schweblin, 2018 : 55), qu'elle relie au fait que son corps est comme empêché (fragment n° 8), et elle se définit alors comme « inartiste » par opposition à Sven²⁴. Au-delà du fait qu'elle tourne en dérision le désir de réussite de son compagnon artiste et qu'elle indique, par cela même, que leur intimité amoureuse est affaiblie, on peut interpréter cette révélation comme étant de l'ordre du non-esthétique, d'une part, car elle se désigne elle-même comme « inartiste » à ce moment, et, d'autre part, car tout lecteur de littérature argentine aura reconnu une citation cachée (et détournée) de Borges définissant le fait esthétique comme « l'imminence d'une révélation, qui ne se produit pas »²⁵ (Borges, 1974 : 635). Il semble que la révélation qu'Alina pressent est, non pas le type de relation esthétique engagée dans toute œuvre d'art (Genette, 1997), mais précisément celle du brouillage des repères, du factuel et du fictionnel, à travers le dispositif du kentuki qui va surexposer son intimité et qui va désinhiber ses pulsions agressives à son égard, alors qu'elle n'imagine pas qu'un enfant de sept ans puisse se cacher derrière la peluche, mi-caméra mi-jouet. Elle ne parvient pas à maîtriser l'agressivité de cette situation conflictuelle ; en attestent ses réactions : la croix gammée qu'elle dessine sur le front de son corbeau évoque le fameux point Godwin de la réalité virtuelle qu'elle a atteint et son acharnement s'attache, entre autres choses, à abimer les yeux du kentuki. Frédéric Tordo considère que l'articulation de l'« extime », de la désinhibition numérique et de l'intimité paradoxale liée au numérique qui permet d'être « à l'extérieur de son corps tout en restant (en son inconscient) à l'intérieur de son propre Moi » (Tordo, 2020 : 188), est à même de produire une violence fantasmatique en ce sens que, dans l'esprit de l'agresseur, la violence est dirigée contre un personnage fantasmé et non une personne réelle²⁶. C'est-à-dire qu'un brouillage entre le factuel et le fictionnel est à l'œuvre dans ce type de violence. On peut recon-

22 Alina baptise avec humour son kentuki « Colonel Sanders », du nom de l'inventeur de la chaîne de fast-food Kentucky Fried Chicken dont la spécialité est le poulet (à quoi ressemble grossièrement son corbeau) et dont le siège social est localisé, précisément, dans le Kentucky.

23 On peut interpréter son désir de ne pas communiquer avec le Colonel Sanders comme une façon de s'exposer plus librement, dans l'anonymat (Schweblin, 2018 : 108, 110).

24 « *si el artista era un peón abocado y cada segundo de su tiempo era un paso hacia un destino irrevocable, entonces ella era exactamente lo contrario. El último punto al otro extremo de los seres de este planeta. La inartista.* » (Schweblin, 2018 : 56, « si l'artiste était un pion acculé et chaque seconde de son temps un pas vers un destin irrévocable, alors elle, elle était exactement le contraire. Le dernier point à l'extrême opposé des êtres de cette planète. *L'inartiste.* »)

25 « *esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético* » (Borges, 1974 : 635).

26 La philosophie du numérique de Byung-Chul Han semble également aller dans ce sens : « Le numérique soumet la triade lacanienne du réel, du symbolique et de l'imaginaire à une trans-

naître dans cette description clinique d'une intimité paradoxale la « révélation » d'Alina, concernant son corps qu'elle décrit comme empêché. L'« extime », la désinhibition numérique et l'intimité paradoxale débouchent sur une violence fantasmatique, s'exerçant sur le « personnage » du corbeau, personnage d'autant plus fantasmé qu'elle refuse de communiquer verbalement avec la personne qui se trouve derrière la caméra.

Et, ironie du sort, c'est précisément l'art qui va amplifier le phénomène de surexposition de son intime, d'abord révélé à l'homme et à l'enfant derrière le Colonel Sanders, puis à Sven qui se procure les images enregistrées par ceux-ci et enfin aux spectateurs-acteurs du happening organisé par son propre compagnon, dans une forme de trahison de son intimité. Il n'est pas anodin qu'à la fin du fragment (n° 17) suivant diégétiquement celui de la révélation (n° 8), elle accueille comme une forme d'infidélité le fait que Sven travaille avec des kentukis pour son œuvre d'art, alors qu'avant la révélation elle a surpris une forme de tendresse entre Sven et son assistante qui n'a pas éveillé sa jalousie. Alina est en réalité jalouse de son intime à elle, et ce à travers le kentuki (fragment n° 24), tandis qu'elle délaisse l'intime du couple qu'elle forme avec Sven. À mesure que le kentuki passe du temps avec Sven, elle devient de plus en plus jalouse et agressive, comme si le dispositif, qu'à tort elle ne considère jamais que comme un animal de compagnie alors qu'elle sait pertinemment qu'un « voyeur » réel la voit, ne pouvait partager son intimité (sur le mode anonyme) qu'avec elle. De façon signifiante, elle l'attache à un ventilateur et lui coupe les ailes, ailes qui, bien sûr, ne lui permettent pas de voler : sans le savoir, elle est impuissante à arrêter la machine qui va diffuser son intimité à un large public par l'intermédiaire de celui avec qui elle partage son intimité amoureuse, son compagnon artiste. De fait, lorsqu'elle s'est exposée au Colonel Sanders, elle a eu l'intuition de ce qui allait lui arriver :

Elle n'avait pas l'impression de violer l'intimité de l'un ou de l'autre. Quiconque placé derrière son écran pouvait bien la prendre en photo, la filmer, se branler à l'intérieur d'un corbeau en plastique recouvert de peluche. Mais à la différence de la foule des résidents, elle, elle n'était artiste en rien, ni spécialiste en rien. Et n'être personne était une autre forme d'anonymat, qui la rendait aussi puissante que lui.²⁷

Elle se trompe évidemment car c'est précisément un artiste, et comble de l'ironie celui qui partage son intimité amoureuse, qui va utiliser son intimité à elle, mais il semble qu'elle ait eu une intuition (mal interprétée) à travers cette

formation radicale. Il escamote le réel et *systématise l'imaginaire* » (2015 : 36), « Le numérique est *défactuelisant*. » (2015 : 45).

27 « *No sentía estar quebrando la intimidad de ninguno de los dos. Quienquiera-que-fuera podría tomar fotos, podría grabar su pantalla, podría pajearse dentro de un cuervo de plástico afelpado. Pero a diferencia del tropel de esa residencia, ella no era artista de nada, ni maestra de nada. Y no ser nadie era otra forma de anonimato, una que la volvía tan poderosa como él* » (Schweblin, 2018 : 110).

révélation d'« inartiste ». Façon de dire qu'elle n'a pas vu la puissance de l'art en méconnaissant le cadre pragmatique de cet objet hybride qu'est le kentuki.

L'intérêt de cette histoire réside également dans le fait qu'elle met en scène l'utilisation d'un intime partagé (et trahi) dans le cadre d'un travail artistique, lui-même hybride, à savoir le « *happening* » proposé par Sven, qui délaisse son travail habituel de mono-impression pour se plonger dans une nouvelle aventure artistique. Il ne s'agit pas d'une simple exposition où les deux faces du dispositif du kentuki (« voyeur » et « épié ») sont filmées et projetées sur des écrans. Il s'agit aussi d'engager le spectateur à agir et à intervenir dans l'espace artistique ainsi partagé, dans les pas du mouvement d'art contemporain Fluxus qui prônait dans les années 1960 l'effacement de la frontière entre l'art et la vie, et ce, à travers le kentuki, qui brouille les frontières entre factualité et fictionnalité. Effectivement, les « spect-acteurs » sont invités à interagir avec les nombreux kentukis présents, selon des contraintes et des modes de communication basiques mis en place par l'artiste, mais la singularité du dispositif réside dans le cadre pragmatique installé, à savoir celui de « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999 : 161-164). L'impression globale est celle d'une grande cour de récréation où des adultes, sous couvert de participation à un événement artistique, jouent comme des enfants à un jeu dont les règles ont été définies par un artiste satisfait de lui-même. La « révélation » d'Alina se réalise : son corps est comme paralysé, sidérée qu'elle est de découvrir qu'elle ne peut échapper à la persécution de la transparence.

L'histoire d'Alina, qui « clôt » ce roman ouvert, est paradigmatique du rapport complexe que peuvent entretenir l'intime et l'art, dans une société caractérisée par le narcissisme et la transparence, selon les variations suivantes : intime individuel défaillant de l'« inartiste », intime partagé mais trahi par le compagnon artiste (et narcissique) au bénéfice de son art, intimité amicale rendue possible à travers le goût pour la lecture (entre Alina et la bibliothécaire), et intime créatif et ludique uniquement satisfaisant lorsque le cadre pragmatique (du *happening*) est correctement posé (pour les participants).

L'intime retrouvé

Est-ce à dire que la vision de la société globale de Samanta Schwebelin, et de l'intime en particulier, est apocalyptique, comme l'était celle de la situation écologique de son pays à la fin de son premier roman, *Distancia de rescate* ? Elle l'est sans doute un peu moins, grâce à l'exception que constitue la figure de Marvin, dont l'histoire est constructive mais qui ne parle d'intimité qu'à travers l'amitié et non pas à travers les relations amoureuses. Remarquons que Marvin est le seul personnage de *Kentukis* à éprouver un manque maternel qu'il va tenter, non pas de combler ou de dépasser, mais de sublimer en réalisant lui-même la promesse que sa mère n'a pas eu le temps de tenir, à travers une expérience initiatique qui le mènera à éprouver une forme d'intimité après avoir fait l'expérience de la solitude.

À la différence d'Alina et Emilia qui utilisent le kentuki sans aucune information préalable, le jeune Marvin en connaît déjà le fonctionnement par ses camarades d'école lorsqu'il acquiert le sien. Alina achète son corbeau sans savoir exactement de quoi il retourne et Emilia reçoit l'étrange cadeau de son fils installé dans une ville réputée pour sa technologie. Dans ces deux derniers cas, comme nous avons tenté de le démontrer, le flottement quant au cadre pragmatique, associé à une immersion d'identification allo-subjective agissante et une surexposition de l'intime, semble déréguler les rapports sociaux et empêcher tout partage véritable de l'intime. En revanche, l'expérience de Marvin est différente, d'une part, parce qu'il ne semble pas douter du cadre pragmatique ludique mais non fictionnel du dispositif²⁸ et d'autre part, parce qu'il écarte dès le départ le voyeurisme en demandant à sa propriétaire de le libérer et de le laisser explorer le monde. Dès le premier paragraphe de l'histoire de Marvin, le lecteur découvre que celui-ci a déjà été initié par ses amis, et les paragraphes suivants démontrent la capacité de Marvin à comprendre la fonction publicitaire de son dragon (coincé dans la vitrine d'une boutique entre quatre aspirateurs) et à faire des liens entre ce qu'il découvre (la neige, au loin) et sa vie réelle (la promesse de sa mère). Même le bruit émis par son dragon ressemble à celui de l'objet qu'il est, « un transformateur brûlé » (Schweblin, 2018 : 32), indiquant qu'il y a là immersion mimétique mais uniquement en tant qu'objet intervenant dans l'univers du récepteur (derrière le dragon se trouve une personne qui découvre l'intériorité d'une autre personne). Et le parallélisme clôt le dernier paragraphe du premier fragment composant son histoire : « Il n'accepterait pas, du moins dans cette autre vie, de se retrouver à nouveau enfermé »²⁹. Cette autre vie possible, qui est celle du jeu, est une échappatoire symbolique pour Marvin, qui va lui servir d'initiation. Cela ne signifie pas que Marvin et sa propriétaire soient des personnages fictifs dans la fiction, mais qu'ils assument chacun une fonction ludique le temps de l'interaction qui durera peu de temps et qui refusera toute intrusion dans l'univers de l'autre. Marvin va ressentir une profonde reconnaissance pour cette figure maternelle avec laquelle il partage une forme d'intimité alors qu'ils ne parlent pas la même langue. Et, à travers l'application créée par Jesper, il va également faire l'expérience d'une forme de solidarité gratuite et d'intimité amicale avec d'autres personnages, adultes, du monde entier. Cette situation particulière du kentuki, précaire, pour laquelle il n'est pas fait (l'autonomie de sa batterie étant, à dessein, réduite), rend l'expérience assez courte puisqu'il sera finalement malmené à l'instar d'une vulgaire peluche par

28 La typologie des dispositifs fictionnels proposée par Jean-Marie Schaeffer (1999 : 231-315) nous semble très pertinente mais nous éprouvons quelque difficulté à rendre équivalents jeu et fiction dans le cas du kentuki. Marvin ne fait pas *comme s'il* était un dragon, il est tantôt ce jeune Guatémaltèque en quête d'initiation derrière le dragon, tantôt le dragon (2018 : 91). Et la propriétaire prend le kentuki pour un moyen publicitaire, non pour un jeu ou pour de la fiction. Depuis la publication de *Pourquoi la fiction ?* en 1999, les études sur les jeux vidéo se sont développées, et comme le rappelle Françoise Lavocat en 2016, elles ont conclu que les jeux vidéo sont des « fictions hybrides » (2016 : 340) qui se distinguent de la fiction littéraire, notamment, par leur dimension d'interaction avec le monde réel, ce qui est particulièrement vrai des kentukis, à la jonction du jeu vidéo et de la « télé-réalité ».

29 « *No aceptaría, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado.* » (Schweblin, 2018 : 32)

deux enfants, c'est-à-dire repris à leur compte comme un artefact au cadre pragmatique d'immersion fictionnelle.

L'expérience de la solitude à travers une épreuve d'exploration, couplée à l'intégration dans une communauté qui finit par mieux le connaître que son propre père, est une véritable expérience initiatique pour le garçon. Mais le chemin à parcourir avant de devenir adulte est long, tout comme celui qui mène à la neige. Dans les représentations collectives, le dragon est le gardien du trésor de l'immortalité, ce qui peut expliquer que le jeune orphelin de mère se soit identifié à cet animal fantastique. Aussi, bien que l'histoire termine mal pour le dragon, on peut éventuellement penser que, sur le plan symbolique, elle constitue une fin satisfaisante pour le garçon, qui apprendrait ainsi à connaître ses limites et à grandir en renonçant à la toute-puissance de l'immortalité et de l'enfance.

Mais la véritable intimité, chez Samanta Schweblin, semble trouver essentiellement sa solution du côté de la fiction, une fiction assumée comme telle, avec un cadre pragmatique clair et sans ambiguïté, tant du côté du « regardeur » (le lecteur) que du côté de celui qui consent à livrer une forme d'intériorité, « l'épié » (l'auteure). Nous parlons de l'intimité particulière, fictionnelle, entretenue à distance et *in absentia*, entre l'auteure et le lecteur du roman *Kentukis*. Cette fois-ci le mot « kentukis », au pluriel, est l'intermédiaire entre ces deux pôles, l'artefact étant envisagé dans le cadre d'une feintise ludique partagée. Le cadre pragmatique de lecture est explicite à travers le paratexte : l'éditeur publie de la littérature, sous la catégorie « Spanish language fiction » sur le site³⁰ ; la quatrième de couverture parle d'un roman et de personnages ; l'illustration de la couverture est, de façon intéressante, la photographie d'une femme (médium indiciel) qui soulève un masque de lapin (médium mimétique) sans que l'on puisse voir l'intégralité de son visage, préparant ainsi l'horizon d'attente quant au statut ambigu des kentukis pour les personnages. Mais le caractère fictionnel du texte que nous lisons, lui, n'est nullement ambigu et il semblerait même que son auteure plaide pour une frontière entre « fait et fiction » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Françoise Lavocat.

La question de la frontière est centrale dans ce roman au genre problématique. Effectivement, les onze histoires, à la fois linéaires dans leur chronologie propre et brisées dans l'agencement des récits, ne se croisent jamais du point de vue de leur diégèse et si le caractère fragmentaire de l'ensemble peut nous faire penser à *Pedro Páramo* ou à *Rayuela*, il n'en reste pas moins que la dimension de « ponts » et de « figures » chère à Cortázar, en est relativement absente puisqu'aucune histoire unifiée n'est racontée. Ce roman fragmentaire cultive la frontière entre chaque récit, se construisant comme un puzzle de onze *cuENTOS*. Aucune des modalités narratives ne trouve de continuité ou de contiguïté entre deux récits, les personnages ne se croisant ni ne se mentionnant dans un espace-temps diégétique commun, seules la voix hétérodiégétique et la présence thématique des kentukis donnent un semblant d'unité à l'ensemble. Cet hermé-

30 Voir <https://www.penguinrandomhouse.com/books/609260/kentukis-by-samanta-schweblin/> (consulté le 27/05/2021).

tisme relatif des frontières entre les récits peut suggérer la difficulté des sociétés décrites à cultiver la dialectique d'intériorité et d'extériorité fondatrice de l'intime. Loin d'être un défaut formel, il s'agit d'un élément signifiant du roman qui, en cloisonnant les récits, invite le lecteur à envisager l'ensemble des récits comme s'il se trouvait à la tête d'une « tour de contrôle » panoptique, à interroger son regard (sa lecture) en termes d'intrusion dans l'intime des personnages (et de l'auteure, à travers eux) et à chercher des liens entre les histoires mais aussi, et surtout, entre les histoires et le référent du lecteur³¹, le lecteur étant ainsi le seul garant de l'unité romanesque. Si les frontières diégétiques entre les histoires ne sont pas poreuses, nous voyons que le texte de fiction, par son absence de transparence directe au référent, permet au contraire une circulation entre les deux pôles de création des sens du texte, entre production et réception, « co-construction », « transformation intérieure » et « abandon du désir d'emprise », à l'instar de l'intime décrit par Serge Tisseron.

La « tour de contrôle » que peut représenter l'interface de lecture du roman trouve une figuration dans le texte à travers la chambre de Grigor³², observateur privilégié ou « voyeur polymorphe » qui active de très nombreux dispositifs, au point d'éprouver secrètement une sensation d'ubiquité (Schweblin, 2018 : 61), et ce, afin de favoriser leur mise en circulation et d'en tirer bénéfice. Bien entendu, le lecteur ne participe pas de cette circulation des biens en vue d'une capitalisation, à moins de la comprendre de façon imagée, en termes sémiotiques. Par ailleurs, le lecteur, contrairement à Grigor, grâce au narrateur hétérodiégétique se fait « l'observateur » des récits centrés tant sur les « épiés » que sur les « voyeurs ». Ces derniers sont souvent plus riches d'actions et de descriptions dans la mesure où deux focales s'emboîtent, l'univers de l'épié étant toujours inclus dans celui du voyeur. Il est ainsi intéressant de constater que Samanta Schweblin fait le choix, à travers un narrateur impersonnel permettant pourtant l'omniscience, de donner autant de présence (sinon plus) aux récits sur des « épiés » que sur des « voyeurs » (six récits sur onze). Dans chacun de ces six récits, cela permet de focaliser le texte en prenant le parti de l'asymétrie de la relation en défaveur de l'être épié qui cherche plus ou moins à communiquer avec son kentuki. À la lecture du roman, le lecteur, mis en situation de « voyeur polymorphe », a ainsi accès à diverses réalités plus ou moins voilées et orientées, des deux côtés de l'interface kentuki, et cette situation, sans être véritablement panoptique, est celle d'une forme de pouvoir, l'observation d'une intimité déployée dans ses multiples variantes, celles de la créativité de l'auteure.

31 C'est également ce qui se passe lors de l'excipit apocalyptique de *Distancia de rescate*.

32 Grigor, qui profite de l'absence de régulation juridique internationale pour organiser une revente, sur le marché noir, de connexions en fonction des caractéristiques des propriétaires de kentukis, incarne le capitalisme néo-libéral mais il est également, grâce à sa position d'observation privilégiée, un personnage réfléchissant avec lucidité au dispositif qu'il exploite : « Il se représentait parfois sa chambre comme une fenêtre panoptique aux yeux multiples braqués tout autour du monde » (« *A veces pensaba en su habitación como una ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo.* » Schweblin, 2018 : 97)

Il est tentant d'interpréter *Kentukis* comme un roman qui suggère l'appréhension de l'auteure à dévoiler son intimité dans l'écriture romanesque³³, mais qui utilise précisément le filtre de la fiction, cet écart qui brouille salutairement l'injonction à la transparence de nos sociétés contemporaines, afin de répondre à cette inhibition et de la dépasser en proposant le partage d'un intime avec son lecteur, dans cet espace potentiel dont parle Winnicott, ni tout à fait de l'un, ni tout à fait de l'autre³⁴. Par deux cadeaux successifs, respectivement de son fils et de sa meilleure amie Gloria, Emilia devient « sujet voyeur » puis également « sujet épié », ce qui lui confère, selon Gloria, « un regard spécial » (Schweblin, 2018 : 204), celui du « voyeur épié »³⁵, à l'instar de l'auteure dont le double « regard », entre le pôle de production et d'observation, peut paralyser l'écriture autant que la dynamiser. Emilia entend son kentuki se mouvoir derrière elle comme « un écho différé d'elle-même » (Schweblin, 2018 : 204), image qui n'est pas sans évoquer la dimension d'intimité que tout auteur met dans un texte de fiction à travers ses différents personnages et qu'il est plus ou moins disposé à exhiber. On peut ainsi lire dans la situation d'Emilia une figuration métaphorique de l'écrivaine prise dans un dispositif à deux sens, stimulant sa créativité mais dont les règles doivent être bornées grâce à la fiction afin de ne pas se laisser envahir par une sensation d'intrusion de la part de son lecteur, comme le dit si clairement Emilia à plusieurs reprises. Les deux citations placées en épigraphe, c'est-à-dire ni tout à fait « dehors » ni tout à fait « dedans », dans cet entre-deux du texte qu'est le paratexte, ne disaient pas autre chose et concernaient tout autant le lecteur que l'auteure : la première explique non sans humour que le dispositif (désormais l'équivalent du texte comme expression de soi, et plus seulement du kentuki) peut se révéler dangereux et la menace surgir de l'intériorité de ceux qui l'enclenchent³⁶ (la pelleteuse fouillant le sol de leur psyché) ; la seconde suggère, sous une forme interrogative et poétique, que la

33 Samanta Schweblin, dont la figure d'auteure ne peut pas être réduite à celle de l'artiste Sven dans le roman et qui peut être enrichie de la face critique de l'auto-proclamée « inartiste » Alina, semble signifier que la question de la surexposition de l'intimité des artistes dans l'œuvre d'art ne se pose généralement qu'a posteriori, et que la créativité artistique se déploie dans une forme d'aveuglement des artistes eux-mêmes quant à leur extime : « la révélation [de l'exposition démesurée de leur intimité], estima-t-elle, ça lui prendrait un peu de temps à l'artiste » (« *la revelación [de la desmesurada exposición de su intimidad], calculó, al artista le llevaría su tiempo* », Schweblin, 2018 : 49).

34 « L'objet transitionnel et les phénomènes transitionnels apportent dès le départ à tout être humain quelque chose qui sera toujours important pour lui, à savoir une aire neutre d'expérience qui ne sera pas contestée. On peut dire à propos de l'objet transitionnel, qu'il y a là un accord entre nous et le bébé comme quoi nous ne poserons jamais la question : 'Cette chose, l'as-tu conçue ou t'a-t-elle été présentée du dehors ?' L'important est qu'aucune prise de décision n'est attendue sur ce point. La question elle-même n'a pas à être formulée. » (Winnicott, 1971 : 22-23)

35 Cette situation particulière d'Emilia semble illustrer la thèse de Byung-Chul Han qui analyse les lunettes Google enregistrées : « La vision et la surveillance ne font plus qu'un. Chacun surveille l'autre. Chacun est à la fois Big Brother et captif. Voilà le parachèvement numérique du panoptique benthamien. » (Han, 2015 : 97).

36 La première citation peut être comprise et traduite de deux façons différentes, du fait de l'ambiguïté en espagnol de l'adjectif possessif « *sus* » : « Avant d'allumer le dispositif, assurez-vous que tous les hommes soient protégés de ses parties dangereuses » ou « de leurs parties dangereuses » (« *Antes de encender el dispositivo, verifique que todos los hombres estén resguardados de sus partes peligrosas* », Schweblin, 2018 : 7).

protection passe par les mondes possibles de la fiction (et singulièrement de la science-fiction).

Le lecteur est ainsi prévenu indirectement, par ces citations qui sont aussi les seules mentions intertextuelles explicites, que s'il veut éviter le danger, il devra puiser dans ses propres ressources fictionnelles. Loin de « lire » l'intimité de l'écrivaine argentine, le lecteur partage à distance un terreau commun, image contenue en creux dans la première citation, celui d'un texte créatif dans lequel il entre en acceptant la part d'intériorité subjective qui ne lui est pas propre mais sur laquelle il est amené à projeter ses propres ressentis de lecture, comme « un écho différé » de soi, pour reprendre l'expression d'Emilia que nous avons appliquée à l'auteure mais qui peut aussi s'appliquer désormais au lecteur et à son intime que Serge Tisseron définit comme « l'inconnu de soi sur soi. » (Tisseron, 2001 : 49). L'écart que suppose la fiction par rapport au récit factuel ou référentiel permet ce jeu, cette aire transitionnelle dans laquelle tant l'auteure que le lecteur, chacun à sa façon, peut déployer sa compétence imaginante, pour son plus grand plaisir. Il est intéressant que le philosophe Byung-Chul Han commence son essai sur le numérique par la différence entre l'exhibition du spectacle (*spectare*), propre à la société de la transparence, et le respect (*respectare*) comme regard distancié ou « pathos de l'écart » : « Le verbe latin *spectare*, duquel le mot spectacle dérive, désigne une intrusion voyeuriste dépourvue d'égards qui fait fi de la distance respectueuse (*respectare*). Cette distance distingue *respectare* de *spectare*. » (Han, 2015 : 9). Ces réflexions nous semblent particulièrement pertinentes pour distinguer le spectacle de l'intimité provoqué par les kentukis (et leur voyeurisme effréné) de la lecture comme activité d'interaction à distance et respectueuse de l'altérité, à travers le texte.

Les récits fictionnels nous donnent à lire et à entendre une voix, la voix d'un(e) autre, l'altérité en soi. L'immersion fictionnelle a ceci de particulier qu'elle rend poreuse la frontière, le temps de la lecture, entre la subjectivité des personnages et les investissements affectifs du lecteur, sans qu'aucune confusion ne vienne immerger la réalité du lecteur, grâce à ce que Jean-Marie Schaeffer nomme un « frein », « qui empêche les simulations imaginatives de contaminer les représentations cognitives contrôlant nos interactions directes avec la réalité » (Schaeffer, 1999 : 175)³⁷. Cette empathie affective engagée dans la fiction, au cadre pragmatique clair (qui établit le contrat de suspension volontaire de l'incrédulité, selon l'expression consacrée), permet l'enrichissement de l'intime par cette altérité en soi, selon la dialectique des frontières de l'intime évoquée plus haut. C'est ainsi que Samanta Schweblin, en multipliant le nombre d'histoires et en diversifiant les types de personnages dans ce roman court, cherche à activer cette dynamique d'empathie affective chez le lecteur, tout en se préservant sans doute d'une identification trop évidente dans un personnage particulier. Si ces onze histoires n'ouvrent pas leurs frontières entre elles, à la façon de onze récits courts, et que leurs personnages sont incapables de s'ouvrir à l'autre, on com-

37 Selon Jean-Marie Schaeffer, l'immersion fictionnelle « présuppose l'efficacité de leurs de nature préattentionnelle, mais elle exclut tout état d'illusion au niveau de la conscience et des croyances. » (Schaeffer, 1999 : 192)

prend que la véritable frontière, structurante, est pour l'auteure celle qui permet l'interface intime entre fiction et réalité, et ce, afin d'être brouillée le temps de la lecture. Par ailleurs, le fait d'avoir fragmenté les histoires dans un roman, plutôt que d'avoir proposé un recueil de récits courts, oblige le lecteur à « suturer » les fragments, à recoller les morceaux des cinq histoires fragmentées³⁸, preuve (s'il en fallait) que le lecteur doit « œuvrer » intimement avec l'auteure, activer sa mémoire et ses compétences signifiantes, s'il souhaite s'ouvrir à l'autre et laisser surgir de l'altérité en soi. Cette intimité particulière, par la lecture, est représentée dans le roman par l'amitié entre Alina et Carmen, la bibliothécaire municipale qui bande les yeux des kentukis de ses enfants, offerts par son ex-mari, pour se prémunir d'une intrusion dans son intimité. Alina considère sa relation avec la lectrice professionnelle (dévouée à la collectivité) qu'est Carmen comme « le début évident d'une grande confrérie »³⁹ (Schweblin, 2018 : 51), la fratrie des lecteurs. Si l'amour-passion ne semble plus inspirer les écrivains à l'heure de la société de la transparence, la lecture n'en est pas moins hissée au rang de passion intime.

Conclusion

De Pékin au Guatemala, en passant par Zagreb ou la Sierra Leone, les kentukis semblent avoir colonisé les corps et les esprits des personnages du second roman de Samanta Schweblin. À l'heure du tout-numérique, les sociétés de la transparence qui y sont rapidement esquissées sont propices aux dérèglements des relations interpersonnelles et n'offrent que peu d'occasions de développer, de mûrir et d'enrichir un intime individuel et intersubjectif. Les kentukis occupent une place devenue vacante, plus habituellement dévolue à l'amour et au désir. De part et d'autre de l'interface du dispositif, qui n'assure aucune symétrie dans les rapports du voyeur et de l'épié, se déroulent des micro-histoires tantôt drôles tantôt dramatiques, que la romancière explore et fragmente sans que jamais leurs frontières ne s'ouvrent, comme pour signifier l'isolement des personnages et leurs difficultés à laisser surgir de l'altérité en soi, par le regard de l'autre, condition de l'intime. Il semblerait que l'intime affectif de chaque personnage, mal établi du fait d'un cadre parental dysfonctionnant en partie dans ces sociétés désertées par les pères, se rejoue dans une difficulté à partager un intime avec d'autres personnages et que le kentuki, cet objet hybride au cadre pragmatique souvent peu clair, s'engouffre dans la brèche.

Le kentuki est un artefact inventé par Samanta Schweblin, et il est si vraisemblable au demeurant que la catégorie de science-fiction pourrait bien n'être

38 On remarquera que ce procédé a un autre avantage, celui de ménager une forme de suspense, déjà présent dans *Distancia de rescate* à travers la tension narrative du dialogue polyphonique. Signalons également que la fragmentation est l'état dans lequel se trouve Alina lorsqu'elle s'immerge intensément dans des fictions audio-visuelles (Schweblin, 2018 : 49).

39 « *saboreaban con discreción el evidente principio de una gran confradía.* » (Schweblin, 2018 : 51)

que temporaire ou, du moins ne tient-elle qu'à cette invention⁴⁰. Son cadre pragmatique peu clair, évoluant entre celui d'un objet de fiction tel que celui des jeux vidéo (une « fiction hybride » interactive⁴¹) et celui de la télé-réalité (sans immersion mimétique), semble favoriser chez le « voyeur » un désir d'emprise à la limite de l'incestuel et une déresponsabilisation, chez l'« épié » une surexposition de l'intime, et, des deux côtés de l'interface, une dérégulation du symbolique (associé à la fonction paternelle par Lacan et d'autres avec lui) ainsi qu'une désinhibition de la violence, conditions qui se trouvent toutes à l'opposé de l'expérience d'un intime riche et partagé.

Mais c'est l'expérience de la lecture qui est envisagée comme celle d'un intime partagé avec le lecteur, à travers le filtre de la fiction qui permet d'échapper à la menace du panoptique tout en élaborant un lieu de rencontre créative, à distance et *in absentia*, dans cette aire potentielle théorisée par D.W. Winnicott, qu'est le texte. Le cadre pragmatique de « feintise ludique partagée » ne laisse guère de doute au lecteur, rétablissant une frontière salvatrice entre fait et fiction, et permettant à l'auteure de créer en toute intimité mais sans que son intime ne soit surexposé. C'est à cette condition que Samanta Schweblin invente une nouvelle forme particulièrement fragmentaire de roman, constitué de onze histoires brisées et intercalées, aux frontières hermétiques entre elles. Mais ce roman, qui affirme la puissance de la fiction en multipliant les histoires et les points d'observation, invite le lecteur à s'interroger quant à la porosité de la frontière entre monde raconté et monde réel et quant à son propre rôle d'observateur. Si *Distancia de rescate* prenait la forme d'un long dialogue qui mettrait en scène la libération de la pulsion de raconter, entre les digressions d'Amanda et la concision de David (Laurent, 2020 : 13), *Kentukis* interroge cette fois le lecteur sur l'autre versant de la pulsion narrative, celle du désir d'écouter des histoires, démultipliées et polyphoniques, tout en suggérant qu'une dialectique de l'intime s'engage aussi, pudiquement, du côté de la production du texte. Le lecteur, à la différence du kentuki, n'est pas « voyeur » mais plutôt « regardeur polymorphe » si l'on considère, avec Byung-Chul Han, que le regard distancié permet le respect de la singularité (2015 : 9, 39). Cette activation de la compétence imaginative et critique du lecteur fait surgir l'altérité d'une voix en soi, à la façon d'un écho, écho intime d'une relation privilégiée et respectueuse, à bonne distance. Et si le regard tiers est toujours nécessaire à l'intime pour établir la dialectique dehors/dedans, c'est, loin du regard contrôlant du kentuki, celui du lecteur – qui signifie d'une forme d'altérité – que tout écrivain cherche à susciter. Entrer dans l'étrange univers de (science-)fiction de Samanta Schweblin, c'est prendre le risque d'en sortir transformé intérieurement, et accepter, selon la définition

40 L'auteure ne considère pas son roman comme de la science-fiction comme elle l'explique lors de l'entretien à Manuel Sollo Fernández, durant lequel elle oppose, par ailleurs, les réseaux sociaux (et le kentuki) aux livres.

41 Françoise Lavocat précise la différence du jeu et de la fiction dans leur rapport au réel : tandis que celui de la fiction ressortit à la référence ou à la pseudo-référence, celui du jeu relève de l'action (2016 : 344). Les jeux vidéo sont ainsi définis comme hybrides. L'interaction dans le monde réel les distingue de la fiction littéraire, et cette différence est parfaitement applicable aux kentukis.

de l'intime de Sabine Prokhoris, que « le plus singulier, le plus inaliénable du 'propre', l'étoffe dont [on] est fait, c'est de l'autre. » (2008, 150).

Tableau synthétique des onze histoires de kentukis dans le roman

Numéro de l'histoire et identité du protagoniste	Numéro du ou des fragment(s)	Forme animale du kentuki, couleur et sobriquet éventuel	Aspect du dispositif depuis lequel est racontée l'histoire
1 – Robin	1	ours panda	Robin et ses amies : sujets épiés
2 – Emilia	2, 6, 13, 19, 26, 33	lapin rose et noir lapin	Emilia : sujet voyeur, puis voyeur et épié
3 – Alina	3, 8, 17, 24, 30, 35	corbeau, Colonel Sanders	Alina et Sven : sujets épiés
4 – Marvin	4, 10, 14, 20, 25, 31	dragon, SnowDragon	Marvin : sujet voyeur
5 – Enzo	5, 12, 18, 23, 28, 34	taupe, Míster	Enzo et Luca : sujets épiés
6 – Camilo Baygorria	7	deux lapins	Les résidents : sujets épiés
7 – Grigor	9, 15, 21, 29, 32	nombreux et variés	Grigor et Nikolina : sujets voyeurs
8 – Cheng Shi-Xu	11	panda fushia et turquoise, panda	Cheng Shi-Xu et Kong Taolin : sujets voyeurs
9 – Claudio	16	-	L'oncle : sujet épié
10 – la mère	22	corbeau vert fluo et masque jaune	La mère est ses deux filles : sujets épiés
11 – Ishmael	27	-	Ishmael : sujet voyeur

Bibliographie

- BETTELHEIM, Bruno, *Les Enfants du rêve*, Paris, Robert Laffont, 1971.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- FEUILLET, Lucía, « Los dispositivos del complot en *Kentukis*, de Samanta Schwebelin », *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 22, 2020, p. 317-335.
DOI : 10.5565/rev/mitologias.745
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- HAN, Byung-Chul, *Dans la nuée*, Arles, Actes Sud, 2015.
- HARCOURT, Bernard E., *La Société d'exposition. Désir et désobéissance à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2020.
- _____, *La Société de la transparence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

- JIMÉNEZ BARRERA, Joaquín Lucas, « Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad. Representación de las subjetividades neoliberales en *Los cuerpos del verano* (2012) y *Kentukis* (2018) », *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 22, 2020, p. 87-101. DOI : 10.5565/rev/mitologias.700
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset & Frasnelle, 2013.
- LANGLET, Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.
- LAURENT, Pénélope, (consulté le 27/05/2021), « *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin. En el filo de la palabra », *Crisol* série numérique, n° 14, 2020, p. 1-19. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/288/312>
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LOBINA, Matteo, « "Fronteras mutantes" : secret spaces, solitude and transparency in *Kentukis* by Samanta Schweblin », coord. Salud Adelaida Flores Borjabad, Rosario Pérez Cabana, *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*, Madrid, Dykinson, 2021, p. 168-182.
- PASINI, Willy, *Éloge de l'intimité*, Paris, Payot & Rivages, 2002.
- PROKHORIS, Sabine, « L'espoir d'un jour », *La psychanalyse excentrée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 149-162.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *La Famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHWEBLIN, Samanta, *Distancia de rescate*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- _____, *Kentukis*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001.
- _____, « De l'intimité librement exposée à l'intimité menacée », *VST - Vie sociale et traitements*, 2007, vol. 93, n° 1, p. 74-76. DOI : 10.3917/vst.093.0074
- TORDO, Frédéric, « Cyberviolence et cyberharcèlement. Une violence fantasmagique pour l'agresseur, une violence traumatique pour la victime », *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 68, n° 4, 2020, p. 185-189, DOI : 10.1016/j.neurenf.2020.03.006.
- TRUJILLO, Pedro, « Universos raros y espeluznantes en la era digital : un análisis de los fantasmas de la actualidad en tres narraciones hispanoamericanas contemporáneas », (consulté le 27/05/2021), *Orillas : revista d'hispanística*, 9, 2020, p. 177-192. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_1otrujillo_rumbos/
- WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.
- Entretien à Samanta Schweblin, par Manuel Sollo Fernández, pour l'émission Biblioteca pública de la radio RNE Sevilla, 25 octobre 2018, « Samanta Schweblin novela en *Kentukis* los límites del uso de la tecnología, la exposición de la intimidad y los riesgos del voyerismo » (consulté le 27/05/2021). <https://www.rtve.es/alacarta/audios/biblioteca-publica/biblioteca-publica-samanta-schweblin-novela-kentukis-limites-del-uso-tecnologia-exposicion-intimidad-riesgos-del-voyerismo/4810647/>

Les pièges du discours amoureux

De la destruction du discours amoureux à celle de l'individu : jeux manétiens entre poésies du mal d'amour et scènes du mal de mère

Séverine Reyrolle
Université de Reims Champagne-Ardenne

RÉSUMÉ. Chez le dramaturge franco-cubain Eduardo Manet, le discours amoureux est placé non seulement sous le signe du fragment parodique mais aussi sous celui de la destruction progressive et systématique de l'individu. Restent alors l'inconditionnalité du vide amoureux ainsi que la somatisation de cette vacuité intime. De l'écoute d'un discours fragmenté et parodié sur l'amour, le spectateur passe en effet à l'exhibition de relations interpersonnelles de fortes dépendances qui se manifestent le plus souvent par un désir et des actes d'humiliation, de vengeance voire d'autodestruction. *In extremis*, une réflexion sur l'amour maternel sauve néanmoins la mythologie heureuse barthésienne.

MOTS-CLÉS : Roland Barthes, Eduardo Manet, discours amoureux, fragments, intime, somatisation, sadomasochisme, inanimé, sexualités, amour maternel

ABSTRACT. In the texts of the playwright Eduardo Manet, lover's discourse is dominated not only by the parodistic fragment but also by a progressive systematic and individual destruction. What remains is the unconditionality of love emptiness as well as the somatization of this intimate vacuity. From listening to a fragmented and parodied discourse on love, the spectator moves on to the exhibition of interpersonal relationships of strong dependencies that most often manifest themselves through desire and acts of humiliation, revenge or even self-destruction. *In extremis* a last reflection on maternal love nevertheless saves the happiness of Barthes' mythology.

KEYWORDS: Roland Barthes, Eduardo Manet, Lover's Discourse, Fragment, Intimacy, Somatization, Sadomasochism, Inanimate, Sexualities, Motherly Love

Eduardo Manet, dramaturge d'origine cubaine né en 1930, s'installe à Paris en 1952. Dès lors, il choisit d'opter pour la langue française dans ses écrits. Il retournera à Cuba de 1960 à 1968, mais le français restera sa langue d'adoption¹ jusqu'à aujourd'hui, sa langue aimée et choisie en dépit de l'espagnol, sa langue mère d'origine, rattachée à son passé cubain. Il s'ajoute à cette préférence linguistique, devenue source initiale de création artistique, une intense attraction pour l'histoire, pour le modèle socioculturel et littéraire français, qui deviennent de nouvelles références pour ce dramaturge. Dans un *Balcon sur les Andes*, il le rappelle de façon comique *via* ces propos emphatiques tenus par le personnage de francophile passionné qu'est Palomares : « J'ai toujours admiré la France, la solidité de la culture en Europe. Mon Amérique latine, qui cessera bien sûr de s'appeler ainsi deviendra une sorte de magnifique royaume comme celui de votre empereur Bonaparte » (Manet, 1986 : 96). En 2020 encore, un échange épistolaire avec le dramaturge a permis d'apprécier l'insistance avec laquelle il disait sa fascination plus particulière pour la figure de Barthes et pour son célèbre essai de 1977 sur l'expérience de l'amour en relation avec le langage dans les termes suivants :

Fragments d'un discours amoureux. Chef d'œuvre absolu. J'ai rencontré une seule fois Barthes, un dîner chez la toujours regrettée (pour moi) Françoise Verny. Il y avait aussi Françoise Sagan... Dix personnes en tout. Et « Yeux et oreilles » scotchés sur Barthes. Sagan m'a accompagné après en voiture et tout en conduisant me disait : quel mec ! Quel mec !²

Dès le premier regard, les rapprochements possibles entre le répertoire de Manet et cette œuvre de Barthes se révèlent en effet nombreux. Lorsque le dramaturge franco-cubain écrit dans *Eux ou la Prise de Pouvoir* « Ce n'est pas avec *Love* qu'on fait marcher le monde, mais à coups de poing... » (Manet, 1971 : 86), il semble en fait préparer le terrain au célèbre exergue de Barthes indiquant que le discours amoureux est désormais déprécié et abandonné. Le vieux couple de personnages grotesques à qui il fait proférer ces paroles annonce déjà sur la scène dramatique contemporaine que le discours amoureux est désormais « *out* », ainsi que coupé des mécanismes de la société et du pouvoir. Mieux encore, en 1977, l'année de publication des fameux *Fragments*, Manet publie son autre pièce *Lady Strass* dans laquelle on voit cette fois une vieille veuve totalement isolée et esseulée, Mrs. Parkington Simpson, convoquer et ridiculiser nombre d'intertextes et de fragments de films mythiques sur la passion amoureuse. Le lien avec l'idéologie et l'esthétique de l'auteur du *Degré zéro de l'écriture*

1 Dès 1992, Phyllis Zatlin souligne ce glissement linguistique assumé dans son article intitulé « Eduardo Manet, Hispanic Playwright in French Clothing ? » (1992). Plus tard aussi, dans son ouvrage *The Novels and plays of Eduardo Manet, an adventure in multiculturalism*, la critique consacre encore tout un chapitre sur cette préférence langagière et insiste ensuite sur la très grande influence qu'ont eues les traductions en espagnol de J. Genet et de S. Beckett dans le monde latino-américain et l'œuvre de Manet (Zatlin, 2000, 43-74 et 127).

2 Extrait d'une correspondance avec Eduardo Manet entretenue depuis 2010, inédite.

devient ici presque palpable. Enfin, en 85, avec *Ma'Dea*, Manet nous présente par l'intermédiaire d'un rituel enchâssé l'incapacité à mourir des amoureux, enfermés dans une âme pesante, folle et surtout étroitement articulée à un corps détruit faisant ainsi écho tant à la haine du corps barthésienne qu'à la figure « Je suis fou » (Barthes, 1977 : 141) et à la cinquantaine d'occurrences du terme « fou » présentes dans les *Fragments*. Dès lors, il devient urgent de s'interroger plus précisément sur les liens et l'étendue de l'empreinte de Barthes sur ce répertoire manétien. De façon plus violente et plus noire que Barthes, Manet parvient en fait à nous conduire de la destruction du discours amoureux à celle de l'individu. Face à ces trois pièces, le spectateur passe en effet irrémédiablement de l'écoute d'un discours fragmenté et parodié³ sur l'amour à l'exhibition de relations interpersonnelles de fortes dépendances qui se manifestent le plus souvent par un désir et des actes d'humiliation, de vengeance voire d'autodestruction. *In extremis* cependant, une réflexion sur l'amour maternel semble sauver quelque peu l'heureuse mythologie barthésienne. Au tomber du rideau, nous glissons ainsi, des poésies du mal d'amour aux étonnantes et prémonitoires scènes du mal de mère.

Chez Eduardo Manet, tout commence par la convocation des principaux mythes et textes littéraires de l'imaginaire occidental⁴ sur l'amour. De fait, dès le début de *Lady Strass*, l'auteur plante un décor renvoyant immédiatement à celui de *Roméo et Juliette*. À peine lit-on dans la didascalie liminaire « *Côté extrême-jardin (contre le mur du théâtre) une sorte de balcon surélevé ou chaire, fermé au début de l'action par un rideau* » (Manet, 1977 : 9) que des images shakespeariennes surgissent. Elles se voient prolongées par l'irruption de la mention de *Tristan et Yseult* ainsi que par la première apparition de Mme Parkington Simpson en reine : « *Le rideau du 'balcon' s'ouvre, et on voit apparaître Mrs. Parkington Simpson, assise sur une sorte de trône* » (Manet, 1977 : 12). Pourtant, la tenue vestimentaire de l'héroïne, sa position et ses accessoires viennent ensuite brouiller le système référentiel du lecteur. À la didascalie « *en tenue de cheval, une carabine à la main pointée vers les deux hommes* » (Manet, 1977 : 12), s'ajoute ainsi : « *elle a mis la carabine entre ses jambes et a allumé un long cigare au grand étonnement des deux hommes* » (Manet, 1977 : 12). Ces indications scéniques chassent et distordent soudain parodiquement les traditionnels imaginaires amoureux shakespearien et tristanien. Chaque nouvelle mention du mythe tristanien⁵ devient par la suite une façon de souligner un décalage croissant et burlesque entre les situations et personnages amoureux de ce mythe de l'amour passionnel et celles où l'on voit sur scène cette veuve masculine, perverse et délaissée par tous ses précédents maris et conquêtes. Au tomber de rideau, le balcon lui-même incarne le lieu d'une dispute entre deux

3 On voit en effet chez Barthes, notamment dans la figure de la scène de ménage, que la parole amoureuse n'est alors qu'une parodie de conversation dans laquelle les deux protagonistes tentent d'avoir le dernier mot (Barthes, 1977 : 243-248).

4 On renvoie sur ce point à la thèse classique, déjà ancienne mais toujours pertinente de Denis de Rougemont sur les mythes de l'amour passion, *L'Amour et l'Occident* (1939), ainsi qu'à notre étude intitulée « De la parodie comme modèle de la critique émotionnelle » (Reyrolle, 2017).

5 On n'en compte pas moins de cinq au total.

hommes alcoolisés derrière lesquels l'héroïne, tout aussi ivre, et plus que jamais aux antipodes d'une Juliette adulée ou d'une Isolde réservée, semble danser seule sur l'illustre opéra wagnérien de 1865 :

Manuel continue à parler mais on n'entendra pas ce qu'il dit car Éliane a mis le duo d'amour de « Tristan et Isolde » à tout volume. Bertrand, assis, bouteille à la main et Manuel, debout, penché sur la véranda du balcon, s'engueulent. On verra les mouvements déformés de leurs bouches comme s'ils hurlaient. Éliane traverse en faisant de longs mouvements comme si elle dansait (Manet, 1977 : 30).

Aux dimensions tragiques, sublimes et transcendantes présentes dans les principaux mythes occidentaux de l'amour passionnel, Manet substitue ainsi une vulgaire pantomime d'ivrognes et une minable esquisse de ballet qui parodient et démantèlent en règle deux grands mythes littéraires fondateurs, exactement comme Barthes y invitait.

Dans une autre pièce du répertoire manétien intitulée *Eux ou la prise de pouvoir* ainsi que dans *Ma'Dea*, la destruction des textes et *topoi* littéraires occidentaux sur l'amour se fait plus précise et plus virulente encore. Dans la première pièce, Manet commence en effet par se moquer de la poésie amoureuse traditionnelle grâce à tout un jeu référentiel avec la célèbre *Ballade des dames du temps jadis* de Villon. Lorsque Mme Arthur arrive et « commence à ôter ses gants avec sensualité » et « des gestes félins », elle s'exclame : « quel temps pourri ! Quand reviendront nos belles saisons d'antan ? (*Elle sourit vaguement vers personne*) » (Manet, 1971 : 14). D'emblée, le contraste entre le langage soutenu de la phrase interrogative renvoyant directement au poème de Villon⁶ et l'allusion prosaïque et familière aux conditions météorologiques fait vaciller le sérieux et la gravité de l'intertexte. De surcroît, la félinité exacerbée de Mme Arthur met à mal et remplace le champ lexical de la blancheur et de la virginité⁷ omniprésent chez Villon. Grâce à la mention du « personne », destinataire du sourire de Mme Arthur, on croit pourtant renouer un instant plus fidèlement avec le motif de l'absence et du passage du temps cher à Villon. Illusion transitoire cependant, puisque Manet remplace ensuite les fameuses épithètes homériques du poème médiéval par l'énumération de tous les vices de l'époux de Mme Arthur. À la « très savante Héloïse » ou la « bonne Lorraine » (Villon, 1992, 108) succède ainsi : « Indolent... paresseux... oisifs... tous les défauts, quoi !... Tu les accumules comme les abeilles le miel dans leurs ruches [...] Tu es étourdi, inefficace, je dirais même : tu es presque inexistant. Voilà » (Manet, 1971 : 15-20). Enfin, le dramaturge franco-cubain parachève ici son travail de déconstruction du discours amoureux en convoquant le motif littéraire de la scène de bal qu'il transforme en véritable orgie. Évoquant « un bal de campagne » (Manet, 1971 : 23)

6 « Mais où sont les neiges d'antan ? » (Villon, 1992 : 108-111).

7 Dans le poème de Villon en effet, ce sont d'abord les « neiges d'antan » plutôt que les saisons qui sont mentionnées, puis on relève aussi de nombreuses occurrences renvoyant à ce champ lexical telles que « La reine Blanche comme un lys » ou « encore la vierge souveraine ».

où les mères « commencèrent à disparaître dans les waters en oubliant la maille » (Manet, 1971 : 25), M. Arthur relate en effet sa première rencontre avec son aimée en ces termes :

Le fait est que je suis arrivé juste au moment où une grosse dame toute nue sortait des waters en frappant avec une double ceinture en cuir les fesses molles et le dos celluliteux de deux autres dames, nues et grosses comme des chars... [...] j'ai cru comprendre que je pouvais, moi aussi, aller m'ajouter à un des tas... c'est ainsi que je l'ai vue pour la première fois... [...] elle était entourée par dix ou quinze gars... il y avait des bouteilles vides, des verres renversés... le sol était collant... et ça riait... [...] elle [...] je ne la voyais presque pas en vérité tellement elle était cachée par les mains qui parcouraient son corps... *perdue dans une forêt de jambes, de doigts, de bras.* (Manet, 1971 : 26)

121

À la scène de l'échange de regards, de la reconnaissance ou du coup de foudre, se substitue donc chez Manet celle du ou des « coups » tout court...

On retrouve le procédé dans *Ma'dea* où la traditionnelle scène du coup de foudre amoureux est cette fois moquée par un jeu entre, d'une part, des comparaisons bibliques hyperboliques choisies pour désigner l' élu masculin, et d'autre part, les discours en contrepoint des personnages de Ti Jean puis de Ma'Bo insistant sur la pulsion sexuelle, voire sur l'érection, engendrée chez le premier par l'apparition de la femme convoitée. « L'amoureux », Jérémie, est en effet d'abord présenté prodigieusement comme un « archange » (Manet, 1985 : 227) ou un « dieu blond » (Manet, 1985 : 228) puis, comme « saint Sébastien lui-même dans toute sa gloire » (Manet, 1985 : 227). Avec cette convocation de saint Sébastien, déjà, des connotations érotiques et même homoérotiques surgissent dans l'esprit du spectateur. Ma'Bo les prolonge ensuite en rapportant et commentant les propos comiques et libidineux de Ti Jean :

Ma'bo : Ti Jean disait : « On dirait un volcan en la regardant. Un volcan en ébullition. » Il s'y connaissait en volcan, le nègre Ti Jean. Il avait failli mourir en Martinique pendant une éruption. (Manet, 1985 : 229)

Cette dernière remarque, digne de Candide ou d'un conte voltairien, achève de transformer la classique scène amoureuse de l'apparition en celle d'une vulgaire séduction. Derrière *Ma'dea*, soudain Cunégonde se profile tandis que Jérémie – nom biblique duquel est issu d'ailleurs le terme « jérémiades » – prend ici des airs de Candide « sauteur », surpris derrière un paravent...

Après avoir ainsi démantelé quelques textes ou *topoi* littéraires fondateurs sur l'amour, Manet s'attaque aux mythes amoureux présents dans d'autres arts, au premier rang desquels figure le cinéma. Pour ce, il fait souvent référence à des personnages cinématographiques de femmes fatales. Dans *Eux et la Prise*

de pouvoir par exemple, Mme Arthur apparaît en ces termes : « Son entrée, ses gestes, son regard... tout doit réveiller, chez certains, les prestigieux souvenirs des immortelles 'vamps' du cinéma américain (Kay Francis, Carole Lombard, Hepburn, Harlow...) » (Manet, 1971 : 14). Un peu plus loin, on note aussi : « Madame Arthur passe ses mains fines sur sa chevelure. Il y a quelque chose de Garbo ou de Swanson dans ce geste » (Manet, 1971 : 19) ainsi que : « elle a mis une longue perruque noire et un somptueux déshabillé, le tout ne laisse pas de rappeler l'Ava Gardner de 'La Comtesse aux pieds nus' » (Manet, 1971 : 70). Trois références contenant sept noms propres déconstruisent ainsi progressivement le mythe de l'Amour avec un grand A pour y substituer celui de l'éternelle séduction. M. Arthur le confirme d'ailleurs puisqu'il est lui-même défini comme « un séducteur professionnel [d]es films argentins » (Manet, 1971 : 37). Dans *Lady Strass*, avec la mention du film *Ramona*, Manet exhibe enfin aussi la capacité de la femme à refaire sa vie ou à changer de compagnon régulièrement, exactement comme l'héroïne, Mrs. Parkington Simpson, porte les noms de ses deux maris et garde les tenues de ses nombreux amants. À l'opposé des souffrances d'un jeune Werther délaissé et se suicidant en quête d'un autre monde, cette femme isolée est d'ailleurs si perverse ou encline à de nouveaux plaisirs charnels avec les premiers venus (tel le Manuel de la pièce) qu'elle ne fait que feindre, en fin de compte, de vouloir se tuer.

Néanmoins, c'est grâce à la musique que Manet parachève son anéantissement et sa parodie des mythes amoureux fondateurs. Dès le début de *Eux ou la prise de pouvoir*, la didascalie « décor de revue américaine » (Manet, 1971 : 10) sollicite en effet moins la fibre romantique que l'excitation érotique du lecteur/spectateur. En outre, juste ensuite, la musique de *La lettre à Élise* est interprétée dans « un style New-Orléans, Sydney Bechet » (Manet, 1971 : 10). La bagatelle en style galant de Beethoven est ainsi ici rehaussée d'un vibrato new orléanais et d'une dose de sensualité toute jazzy. Un peu plus loin, elle est encore reprise sous forme de valse musette (Manet, 1971 : 22), c'est-à-dire sous une forme marquée également par la sensualité qui permet d'introduire alors tout naturellement l'impudique « passage très langoureux, très lancinant du tango » (Manet, 1971 : 38). Dans *Lady Strass*, par-delà le jeu avec l'opéra de Wagner, d'autres morceaux sentimentaux sont aussi convoqués puis moqués. À peine mentionné, le thème de *Lili Marlene* se voit ainsi ébranlé par la didascalie « presque inaudible » (Manet, 1977 : 17), puis par l'irruption de chansons plus « sirupeuses » comme *Smoke gets in your eyes* dans la version de Mantovani (Manet, 1977 : 19). Et lorsque les notes de *Roses of Picardy* (Manet, 1977 : 15) surgissent, le contraste entre Colinette, la femme jamais oubliée de cette chanson britannique et Lady Strass, cette fausse Anglaise qu'on oublie et délaisse sans cesse dans la pièce paraît flagrant. Enfin, dans *Ma'dea*, « le thème du bal » (Manet, 1985 : 227) qui se fait entendre lorsque l'héroïne revient sur son coup de foudre avec Jérémie est systématiquement remplacé par les tambours et le chant d'un rituel vaudou de vengeance : « La musique européenne se décompose et passe à un deuxième plan pendant que les tambours montent. Chant enregistré de Ma'Bo : litanie contre les mauvais esprits » (Manet, 1985 : 228). Grâce à cet intertexte musical

riche et bigarré, le dramaturge termine ainsi de se et de nous délester totalement des chefs d'œuvres littéraires, cinématographiques et musicaux renvoyant aux mythes de l'amour éternel. En d'autres termes, il flirte à son tour avec un retour du « degré zéro » de la littérature ou une sémioclassie qui lui permet d'édifier les fondations d'un nouveau discours amoureux construit à partir d'une esthétique étoilée⁸.

Comme chez Barthes, en effet, le répertoire franco-cubain de Manet propose finalement avant tout un « *dis-cursus* » amoureux fragmenté. D'emblée, le lecteur/spectateur voit l'amoureux soumis à l'irruption de « bouffées de langage qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires » (Barthes, 1977 : 7). Ainsi, dans *Eux ou la prise de pouvoir*, lorsque la musique se détraque légèrement et que le rythme devient « un quasi-accompagnement de percussion » (Manet, 1971 : 29), monsieur Arthur, comme soudain habité, se met à faire des gestes⁹ incantatoires et à débiter des bris de discours, où les mots semblent surgir en désordre, par paquets hiératiques. Parfois, des matrices de figures se répètent, à satiété, avec quelque chose de l'hallucination verbale comme dans l'extrait suivant :

Sous le déluge de faux mots, de serments trahis, de promesses louches... ego t'absous... après avoir craché sur ton visage, après avoir déchiré ta peau... ego t'absous... je piétine ton sang et tes os... Tu pourrais parler à présent, mais tu es mort, ego t'absous... je te donne le non-lieu pour ton silence... ego t'absous... (Manet, 1971 : 30).

Une sorte de rythme lancinant¹⁰ s'instaure alors, faisant fi de toute notion de dialectique et permettant d'entendre les mots non plus pour leur valeur sémantique ou rhétorique mais pour leur portée quasiment chorégraphique. L'amoureux apparaît ainsi enfin comme ce « fou » dont parlait Barthes au micro de François Régis Bastide¹¹. Madame Arthur a en effet « *des gestes fous, désespérés* » (Manet, 1971 : 39) tandis que M. Arthur « *passé ses bras autour de son corps*

8 Au terme « fragmenté », Tiphaine Samoyault préfère la notion d'« étoilement » à laquelle nous rattachons parce qu'elle insiste plus nettement sur la question de la recombinaison perpétuelle des fragments les uns par rapport aux autres. « Roland Barthes renonce au livre comme objet clos, centré sur un propos... Il étoile le discours. », explique en effet la chercheuse dans l'émission de France Culture du 04/05/2015, « Barthes dans notre monde » avec Tiphaine Samoyault.

9 « Il fait des gestes qui proviennent d'un rite pour exorciser les mauvais esprits : bras en croix devant sa figure, front qui touche le sol pour se relever immédiatement, passage des doigts sur les tempes » (Manet, 1971 : 29).

10 « Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre [...] Chaque figure éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie — ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Érinées ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le *dis-cursus* amoureux n'est pas dialectique ; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective » écrit quant à lui Barthes dans le fragment « Ordre » (Barthes, 1977 : 10).

11 Propos de 1977 cités dans *La positive œuvre de Roland Barthes, Un parcours de l'œuvre de Roland Barthes*, in « La compagnie des auteurs » par Matthieu Garrigou-Lagrande, émission du 11/06/2019, disponible en *replay* sur France Culture.

comme s'il avait une camisole de force » puis « se roule carrément par terre en prononçant des paroles inintelligibles comme dans une crise d'épilepsie » (Manet, 1971 : 45).

Dans *Lady Strass*, c'est par ses propres comparses que l'héroïne est à plusieurs reprises définie comme folle. « Cette femme est folle ! » (Manet, 1977 : 12) ou « Encore un coup de cette tarée » (Manet, 1977 : 21), dit par exemple Manuel, tandis que Bertrand, son acolyte, la prénomme la « cinglée » (Manet, 1977 : 17). À la reprise du motif didascalique de la « camisole de force » (Manet, 1977 : 28) se superpose désormais aussi celui de l'hospitalisation psychiatrique et de l'enfermement : « qu'on reste ou qu'on parte, ça ne changera rien. Elle était déjà folle quand on est entré [...] on l'enfermera dans une clinique » (Manet, 1977 : 29), dit en effet Manuel. Enfin, l'incohérence et le désordre syntaxique du discours de la folle amoureuse, sont cette fois soulignés non seulement par la référence au rythme sonore ambiant mais aussi par l'irruption sporadique de l'anglais et le fait de parler de soi à la troisième personne : « *Liane wants to play on the garden... Liane loves the roses, the daisies and the lilies. Liane wants to be a daisy. A flower blooming in the moon. [...] it's like... a music.... A very softy music*¹² » (Manet, 1977 : 29).

Un peu comme dans le nouveau roman ou dans la nouvelle vague, Manet choisit cependant parfois de quitter l'isotopie psychiatrique pour privilégier, de façon plus poétique, les éruptions sonores ou les possibilités offertes par ce discours amoureux fragmenté ainsi que ce « style coupé ». Autrement dit, il révèle une logique interne sous-jacente fondée sur le pouvoir des mots et sur la répétition d'un même syntagme. Ainsi, prolongeant et complexifiant les premiers essais proposés précédemment par M. Arthur dans *Eux ou la prise de pouvoir*, Manet place dans le délire verbal de *Ma'dea* une variation très organisée autour du verbe « quitter » qui apparaît alors comme un terme et surtout un son structurant le langage désordonné de l'amoureuse :

Mon homme m'a quittée
 Quittée ?..
 Je me répétais si souvent ce mot...quitter.
 Je le disais mille fois dans la journée.
 Je quitte cet arbre des yeux.
 Je quitte demain la maison.
 Tu quittes ton humeur maussade.
 La migraine m'a quittée.
 Depuis des jours et des jours, le sommeil aussi m'a quittée.
 Que je dise quitter
 Que je dise laisser
 Que je dise abandonner.

12 Nous traduisons : « Liane veut jouer dans le jardin... Liane aime les roses, les marguerites et les lys. Liane veut être une marguerite. Une fleur qui s'épanouit sous la lune. [...] c'est comme... une musique.... Une musique très douce ».

Comme si c'était facile pour moi de prononcer ces mots. Avant ce coup de poignard dans le dos, ce tremblement de terre, ce cyclone, avant cette trahison. Mon homme m'a quittée... quittée. Ma'bo, comme ce mot est terrible !

Comme il me déchire et me noie.

Mon homme m'a quittée. (Manet, 1985 : 209-210)

Comme le disait Barthes pour justifier le choix d'une écriture courte et étoilée, ici se crée ainsi « une haute condensation *non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime) mais de musique* » (Barthes, 1975 : 671). On comprend mieux, dès lors, pourquoi des chants créoles ou vaudous et des cantiques vont ensuite venir régulièrement désordonner les autres dialogues amoureux manétiens et y surimposer une cacophonie ou une nouvelle forme de musique « planante » et envahissante. Là encore, ces répétitions et variations rythmiques montrent, à la façon d'un disque rayé, le bout du langage et favorisent un surgissement autre, un interstice sonore et gestuel débarrassé de tout sens plein.

Dans les trois pièces de Manet, la prolifération des points de suspension apparaît d'ailleurs enfin comme un troisième signe discursif éminemment barthésien pour procéder à une rupture ou « un vide de parole » rappelant sans cesse une méfiance envers tout discours amoureux. Dans *Eux et la prise de pouvoir* M. Arthur dit ainsi à Mme Arthur :

Et moi... pendant tout ce temps-là... je te regarderai agir... et j'essaierai de deviner ton vœu... je mettrai en jeu toute la force de ma volonté pour que ton vœu soit le mieux... comme *le mien... pareil... le même... qu'ils se confondent...*, qu'ils se mélangent... *qu'ils ne fassent qu'un [...]* mais, *je feindrai d'être* celui qui ne voit rien... qui ne pense rien... *j'essaierai de te donner l'image de celui* qui, tête de linotte, est pris par un mouvement de fête, par la gaité de l'ambiance, par la hantise de la joie. (Manet, 1971 : 13)

Tel un gant très doux, les multiples points de suspension commencent ici par créer un suspens du fragment fort plaisant. Ils esquissent un jeu silencieux sur le mystère amoureux que l'apparition du verbe « feindre » puis l'accumulation de termes négatifs tels que « ne pense rien », « tête de linotte » ou encore la formule oxymorique « hantise de la joie » démantèlent pourtant immédiatement ensuite. Comme chez Barthes, le morcèlement du propos, la dislocation de la phrase ou encore la parodie des discours amoureux sont donc surtout pour Manet un moyen d'exprimer la nécessité d'un retour aux signes non verbaux. Lorsque d'ailleurs, un peu plus loin, monsieur et madame Arthur entament ensemble cette fois, par l'emploi de points de suspension, une création poétique sur la puissance de leur amour, ils ne débouchent, eux aussi, que sur la conclusion de la vanité des mots et sur l'illusion de la parole amoureuse :

Madame Arthur : ... les yeux dans les yeux...
 Monsieur Arthur : ... Toute la nuit... jusqu'à l'aube...
 Madame Arthur : ... bouche contre bouche...
 Monsieur Arthur : ... buvant la respiration de l'autre...
 Madame Arthur : ... les rêves de l'autre...
 Monsieur Arthur : ... son enfance... [...]
 Madame Arthur : ... comme s'il n'existait plus sur la terre que les deux...
 Monsieur Arthur : ... les seuls... les uniques [...] les deux... prodigieusement soudés, l'un dans l'autre, invulnérables...
 Madame Arthur : ... avec l'éternité comme limite... [...] de la fragilité du miracle...
 Monsieur Arthur : ... qu'un mot peut briser... [...] et quand le mot est dit [...] que reste-t-il de toute cette tendresse ? ... de tout cet amour ? ... que reste-t-il, mon âme ?
 Madame Arthur : ... rien... du vent... un peu d'amertume... *beaucoup de silence*... du vent... du vent... rien que du vent... (Manet, 1977 : 39)

La dimension fétichiste des trois pièces de Manet dans lesquelles les mannequins reviennent sans cesse pour figurer l'autre aimé obéit enfin, aussi, à n'en pas douter, à cette volonté de retourner à un système sémiologique non langagier. Dans *Ma'dea* par exemple, la poupée muette change de tenue pour figurer tantôt Jérémie¹³, tantôt Jasmine¹⁴ et se substitue finalement au discours amoureux, aux mots d'amour et à leurs significations pour créer un nouveau système de signes non-verbaux.

En somme, dans ces trois pièces, Manet, s'inscrit en digne héritier de Barthes parce qu'il propose un discours sur l'amour qui n'a d'autre but que de détruire les discours et intertextes existants afin d'atteindre son propre degré zéro où le corps, le sexe, le son, bref, les signes en règle générale, retrouvent un rôle prépondérant pour créer une nouvelle mythologie amoureuse.

Cependant, tout comme Barthes abandonnait ses œuvres ou rejetait parfois certaines qu'il avait encensées, Manet s'attache ensuite à montrer les limites de son esthétique fragmentaire. Lorsque Lady Strass propose un discours en apparence incohérent et éclaté, on constate qu'elle suit en fait un fil conducteur qui n'est autre que celui de sa pensée, enroulé lui-même autour du faisceau de significations du terme « temps » :

Mon toit résistant. Qu'il gronde le vent ! Que la pluie se déverse ! So
what ! Éliane Parkington Simpson a floué le temps ! (*Elle s'est activée, gaiment, coupant parfois ses phrases avec un morceau de la chanson*)
 Le temps qu'il fait dehors, le temps qui passe. Quand ce fut hier ?
 Quand sera demain ? Éliane ne sait rien. C'est aujourd'hui qu'Éliane

13 « Ma'Bo pousse doucement le mannequin avec le costume blanc de Jérémie » (Manet, 1985 : 235).

14 « Ma'dea tourne autour du mannequin habillé de la robe qu'elle offrira à Jasmine » (Manet, 1985 : 245).

passé l'été avec ses parents à Brighton. [...] Belize. Simpson ; Hans. Tout est aujourd'hui. (Manet, 1977 : 18)

Qu'il s'agisse du temps météorologique ou du temps chronologique (divisé lui-même entre le temps de la référence, du passé, et celui de l'allocution), Manet expose *hic et nunc* un personnage fonctionnant donc non pas par phrase comme le faisait Barthes¹⁵ mais toujours par pensée ou par association de significations. Il démontre ainsi en premier lieu la grande difficulté à s'affranchir des significations langagières pour entrer dans « l'Empire des signes ». En outre, dans *Eux ou la prise de pouvoir*, à seconde lecture, l'aposiopèse marquée par l'usage trop fréquent des points de suspension, — on en compte près de cinquante ne serait-ce que dans les deux extraits préalablement cités — ne passe pas non plus sous silence un fragment de phrase ou un mouvement de la pensée de l'amoureux. Cette figure de style n'est plus ici une ellipse de construction ou une figure de la réticence marquant l'hésitation, l'émotion ou la réminiscence des amoureux. Elle est pause syntaxique artificielle et forcée, voire surjouée. Elle devient donc l'inverse du haïku barthésien et se transforme en une écriture ou une énonciation superficielle et non signifiante. Elle montre dès lors à son tour, comme le disait Barthes, que « vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage » et que « l'amour ne peut se loger dans [l'] écriture » (Barthes, 1977 : 115).

Reste à savoir si l'amour peut se loger dans le corps. Et sur ce point-là, Manet choisit de s'affranchir plus encore de son modèle. De fait, alors que, chez Barthes, l'amour peut être heureux si l'on accepte de ne pas vouloir posséder l'autre, chez Manet, le sentiment amoureux s'empare nécessairement du ou des corps et les détériore. En d'autres termes, l'exhibition de relations interpersonnelles de fortes dépendances rime désormais de façon désespérée avec des désirs et actes de destruction et d'autodestruction. Du « non-vouloir saisir » barthésien, nous glissons ici progressivement mais systématiquement au corps mutilé manétien et à ses variations sadomasochistes.

Tout commence pourtant, de façon très proche, par la dévalorisation et la néantisation orale de l'aimé(e) par les mots. « Tu n'es qu'un pauvre type... un bougre... une limace », dit par exemple Mme Arthur à M. Arthur dans *Eux ou la prise de pouvoir* comme pour le déréaliser et affirmer un non-vouloir saisir. Mais, les personnages amoureux en viennent toujours assez rapidement à une lutte physique, comme cet autre passage de la pièce initialement mentionnée :

Ils se regardent. Ils dansent. Changement subtil de la musique qui suivra la montée de la violence. Les regards prennent la dureté de l'acier. Ce sont des ennemis face à face. Leurs mouvements se font graduellement plus tendus. Ils marquent encore quelques pas adroits

15 « J'ai tendance à penser par phrase et non par pensée », dit-il au micro de Jacques Chancel le 17 février 1975 (Barthes, 2013). « Nous poserons donc qu'il existe, au sens plein, une 'grammaticalité de l'existence' chez Roland Barthes, ou – pour éclairer une formule par trop abstraite – que les objets d'ordre linguistique et/ou grammaticaux ont tendance à se muer en allégories de valeur existentielle chez lui », écrit aussi Mathieu Messager (2014).

mais la danse devient une lutte qui permet l'éclatement de la haine. À un moment donné, ils commenceront à se griffer, à se mordre, tout en dansant. [...] prise de judo. (Manet, 1971 : 39)

Ce violent contact physique peut parfois revêtir des formes plus indirectes comme l'empoisonnement à travers le port d'un accessoire vestimentaire. L'allusion à la souffrance physique ressentie et à la décomposition du corps reste néanmoins prédominante. En témoigne cette description du corps de Jasmine, la rivale et double¹⁶ de Ma'dea empoisonnée par la robe de cette dernière : « Des armées de termites se glissent dans ma peau ! Mille fièvres embrasent mon corps ! Je brûle... incendie de forêt... Ma chair est dévorée par les flammes » (Manet, 1985 : 257). Un luxe de détails cliniques sur son asphyxie et la mort du fœtus en son ventre viennent ensuite rendre ce passage finalement plus insoutenable encore que la lutte corporelle décrite dans la pièce précédente, d'autant plus qu'à la fin de son agonie, Ma'dea, se vante, elle, de garder les mains propres¹⁷ et crie sa vengeance assouvie : « Voilà, Jérémie, le cadeau que je t'offre pour clore à jamais notre union » (Manet, 1985 : 257). Cette satisfaction ne dure qu'un temps cependant, car, chez Manet, la violence et le désir de vengeance de l'amoureux ou l'amoureuse finissent presque toujours par se retourner contre lui ou elle. Ainsi, le « haïssons ensemble » (Manet, 1971 : 48) de *Eux ou la prise de pouvoir* annonce en fait le début d'une séquence très autocentrée où chaque individu demande à être maltraité par son amour. « Puis, il lui demande de le frapper avec un nerf de bœuf et elle le frappe. C'est une Pietà » (Manet, 1971 : 48), lit-on ainsi, juste avant que M. Arthur ne devienne à son tour, à la demande de sa femme, son bourreau : « Il lui tord les bras, les mains. Elle souffre » (Manet, 1971 : 74). En outre, à la fin d'un discours amoureux, tenu par le couple et qui semble d'ailleurs se transformer en deux discours érotiques adressés à des destinataires tierces, le verbe « torturer », accolé à « embrasser¹⁸ », et l'injonction au double meurtre avec le « tue-moi » (Manet, 1971 : 75) répété en symbiose plongent un peu plus encore la scène dans l'obscurité en laissant planer sur la scène un climat franchement sadomasochiste. De même, en s'en prenant à son double Jasmine, Ma'dea se tue en partie aussi elle-même tandis que son frère¹⁹, qui a constitué son premier amour²⁰, s'écrie à son tour : « Puisque tu m'as trahi, je cherche la mort » (Manet, 1985 : 231) juste avant qu'une réplique ne nous apprenne, un peu plus loin, qu'« Ils ont pris le frère, Les Marines. Ils n'ont même pas respecté son cadavre-corps. Ils l'ont crucifié et exposé nu sur la place du champ de mars » (Manet, 1985 : 231). Ainsi, à la destruction de l'âme amoureuse barthésienne semble répondre chez Manet, l'(auto)destruction du corps amoureux.

16 « Je me vois en elle, tu comprends ? Deux images dans un même miroir ! Je ne pourrais jamais... » dit Ma'dea à Ma'Bo au moment où elle doit empoisonner Jasmine (Manet, 1985 : 249).

17 « Je porte le deuil. Je pleure mes morts. Mais les mains de Ma'Dea sont propres » (Manet, 1985 : 232).

18 « On ne pourra pas très bien savoir s'ils s'embrassent ou s'ils se torturent » (Manet, 1985 : 232).

19 Incarné par Ma'bo.

20 « Ta mort a commencé, frère, le jour où tu m'as quittée. Terre et soleil, je voulais être pour toi. Mais tu m'as quittée, tu es passé du côté de l'ombre et de la mort » (Manet, 1985 : 232).

Un pourcentage conséquent du personnel dramatique de Manet ne parvient pourtant pas à se tuer. M. et Mme Arthur, par exemple, en restent à la répétition de leur rituel violent et éreintant. M. Arthur a beau armer le revolver, le pointer sur sa tempe et tirer, la balle ne sort pas : « Je n'ai pas de chance... Je tombe toujours à côté quand il ne faut pas » (Manet, 1971 : 88). De même, Ma'dea et Lady Strass semblent condamnées à répéter leurs jeux respectifs de vengeance et d'autodestruction. Au moment du tomber de rideau, alors que Ma'Dea, vengée, s'offre à tous les regards, une didascalie indique en effet que « *Ma'bo fait les gestes du rituel* » (Manet, 1985 : 257) et que nous n'avons assisté qu'à un simulacre de vengeance, une cérémonie intérieure qui va se répéter indéfiniment. Lady Strass, quant à elle, « *monte sur le tréteau et disparaît juste un instant, revient les bras chargés de fleurs qu'elle jettera tout autour d'elle* » (Manet, 1977 : 30). Par ce salut au public imaginaire, là encore, le spectateur comprend que l'amoureuse éconduite en est réduite à vivre dans une éternelle fiction. Les personnages amoureux du répertoire manétien nous proposent donc ici une vision du monde inversée dans laquelle la fiction amoureuse, ses différents *scenarii* de dégradation corporelle ainsi que ses accessoires inanimés prennent toujours le pas sur la réalité déceptive, sur l'âme réelle et sur l'animé. Or si, chez Barthes, le règne de l'inanimé et le Bunraku japonais permettaient encore d'ouvrir aux véritables signes et donc à une nouvelle forme d'expression amoureuse, ici la fiction et les fétiches, les multiples tissus, mannequins et pantins utilisés semblent ne procurer aucun espoir réel. En témoignent ces propos de Ma'Dea qui n'y voit finalement qu'une forme de transposition figée du réel, une fade consolation, à l'image d'objets transitionnels :

Tout à l'heure, en vous attendant, je me suis rappelé ces paroles de mon père : « La vie est une sorte de théâtre, Ma'Dea. Tu te souviens quand tu étais petite, je t'amenaï à Port-au-Prince. Je te vois encore en train de pleurer, de crier ou de rire, selon la scène jouée par les marionnettes. Tu enfonçais parfois tes ongles dans ma main, blême de terreur. Et je te disais pour te calmer : ne t'inquiète pas ma petite fille, ce ne sont que des poupées à fils, du théâtre. Puis la pièce finissait, le rideau tombait et tu redevais calme et souriante ». Ce souvenir raconté par mon père m'a accompagnée toute ma vie. Chaque fois que le chagrin frappe à ma porte, je me dis : patience, Ma'Dea, fais tomber le rideau, les marionnettes sont parties, la scène est vide. Voilà le cadeau laissé par mon père et qui vaut plus que de l'argent ou des terres « À quoi bon s'en faire, me disait-il aussi, nous ne sommes que des poupées guidées par des fils invisibles. » J'écoute ses paroles et je vous dis à mon tour : pourquoi se taper dessus comme M. Guignol ? (Manet, 1985 : 247)

Démantèlement du discours amoureux, du corps amoureux et maintenant des pouvoirs signifiants de l'inanimé, la mythologie heureuse de Barthes semble bel et bien anéantie, d'autant plus que même l'option envisagée initialement

d'un réenchantement de l'amour par le sexe doit finalement être écartée. Bien que Manet expose sans cesse l'avènement d'une sexualité généralisée et normalisée, bien que comme Barthes, voire plus encore, il interroge les orientations sexuelles et la transsexualité, force est en effet de constater à présent que cela reste toujours de façon tout à fait superficielle. Ma'Dea est juste « un Ti bou de garçon manqué » (Manet, 1985 : 213) tandis que Lady Strass, lorsqu'elle attrape son cigare et revêt ses airs de cowboys, fait immédiatement penser aux grossières travesties des *Nonnes* ou aux drag-queens caricaturales. Comme leurs poupées figurant grossièrement les hommes qu'elles ont aimés, ces actrices ne proposent donc qu'une pâle imitation masculine et se situent finalement aux antipodes de la véritable fusion des genres que recherchait Barthes dès sa phrase inaugurale des *Fragments d'un discours amoureux* : « C'est donc un amoureux qui parle et qui dit » (Barthes, 1977 : 7) ou lorsqu'il évoquait le caractère graphique du travesti du Kabuki et sa réelle recherche de la féminité. Certes, pour Manet aussi, le sujet amoureux n'est donc ni masculin ni féminin mais il n'invite pas pour autant à une véritable réécriture de genre. Plus que jamais, il ne renvoie désormais qu'à sa propre vacuité.

Subsiste pourtant en lui l'amour premier qu'est l'amour perdu pour la mère. On sait que la figure de la mère disparue, le cri d'amour envers cet être premier rythme et illumine les *Fragments* barthésiens²¹. Or, que reste-t-il à Ma'dea à part cette mère par procuration qu'est sa nourrice Ma'Bo et qui tente de l'aider à vivre grâce à ces rituels de substitution ? « Cette enfant que j'ai nourrie de mon lait, je l'ai vue grandir » (Manet, 1985 : 211), rappelle en effet cette dernière juste avant de convoquer sur scène la véritable mais feuë mère de Ma'Dea. Alors qu'elle incarne la défunte, Ma'Bo profère d'abord ces propos révélant l'absence de relation mère-fille : « Ma Dea en mère : Tu as mis bien du temps à m'appeler Ma'Dea beaucoup trop de temps » (Manet, 1985 : 212). Puis, elle ajoute encore : « Plus tard, quand tu as commencé à grandir, j'aurais pu te conseiller autrement. Mais tu ne m'as plus jamais appelée Ma'Dea » (Manet, 1985 : 214). Enfin, Ma'dea se met à chantonner compulsivement : « J'enterre ma mère, ma mère est morte ! » (Manet, 1985 : 214). Tout son état amoureux ainsi que le discours amoureux présent dans cette pièce devraient donc être relus sous le prisme de cette perte initiale de l'amour maternel. De même, si Lady Strass se mettait précédemment à parler d'elle à la troisième personne et en anglais, c'était aussi pour tenter de renouer avec la figure de sa mère nourricière. La répétition du terme « *Nanny*²² » ainsi que des phrases comme « *Little Liane will be good*²³ » (Manet, 1977 : 29) en témoignent indubitablement. Enfin, la « Madeleine »

21 Voir l'article de Jérôme Garcin (2009) où l'on lit par exemple : « Dans 'Barthes par Barthes' (1975), l'écrivain disait des fragments que ce sont des pierres disposées sur le pourtour du cercle : 'Je m'etale en rond, tout mon petit univers en miettes. Au centre, quoi ?' Sa mère. » On pourra aussi se reporter sur la question à l'article de Fukuda (2009).

22 « Yes, Nanny. Anything you say, Nanny » ; « Anything you say, Nanny but please, don't shout » ; « Do you hear, Nanny? » ; « We're not alone Nanny », (Manet, 1977 : 2). Nous traduisons : « Oui, Nanny. Tout ce que tu voudras, Nanny » ; « Tout ce que tu voudras, Nanny, mais s'il te plaît, ne crie pas » ; « Tu entends, Nanny ? » ; « Nous ne sommes pas seules, Nanny ».

23 Nous traduisons : « La petite Liane sera sage ».

que recherche M. Arthur désespérément²⁴ ne peut que rappeler la première Madeleine auprès de laquelle Jésus aurait choisi d'apparaître en contradiction avec toutes les traditions familiales de l'époque qui auraient voulu qu'il se présente en premier à sa véritable mère Marie. Autrement dit, ce prénom renvoie à une mère de substitution de nouveau, une mère associée classiquement à l'image de la pécheresse repentie, et donc de nouveau à une forme de sexualité frivole et stérile. Nos héroïnes, au nombre de trois comme les trois femmes qui ont entouré la jeunesse de Barthes²⁵, resteront d'ailleurs systématiquement privées d'enfant et de maternité²⁶, privation qui explique peut-être et renforce encore la noirceur du discours amoureux manélien. Ainsi, ce que Manet nous suggère peut-être ici, c'est moins la condamnation unilatérale et intransigeante de la mythologie ou « la positive œuvre » de Barthes, que le fait qu'elle ne peut avoir lieu sans un amour maternel premier préexistant et conditionnant tous les autres. « Mère !... où es-tu ? ... » (Manet, 1977 : 92), s'écrie d'ailleurs de façon très significative monsieur Arthur au tomber de rideau tandis que Mme Arthur, qui n'a pas bougé et n'a cessé de regarder intensément monsieur Arthur répond : « Ici... comme toi... dans le noir... *Noir. Fin de la pièce.* » (Manet, 1977 : 92). Médée, la figure grecque de l'amoureuse inconditionnelle de Jason mais aussi le paradigme tragique de la mère meurtrière de leurs deux enfants, est d'ailleurs habilement sous-entendue dans le prénom de Ma-Dea. Façon de nous rappeler une dernière fois que les individus privés de l'amour premier de la mère n'ont ultérieurement ni aucune réelle relation amoureuse ni même, plus grave encore, aucune véritable existence. En ne donnant aucun nom aux enfants de Médée et Jason, Euripide l'indiquait déjà et nous chuchotait que Merméros et Phérès, comme, dans une certaine mesure, les héros ici étudiés de Manet n'auraient peut-être finalement jamais d'existence propre en tant que sujets.

En somme, partout dans ce répertoire, Manet joue avec *Les Fragments d'un discours amoureux*. Tantôt il leur rend hommage en démantelant au moyen d'un discours étoilé²⁷ les mythes littéraires, cinématographiques et musicaux sur l'amour, tantôt il souligne la difficulté à entrer dans l'« Empire des signes » ou à intégrer, dans une mythologie amoureuse heureuse, un rapport aux corps qu'il considère, lui, comme fondamentalement destructeur. Enfin, gageure s'il en est, Manet parvient, avant même que Barthes ne vive puis n'aborde explicitement le mal de sa mère perdue, à mettre en lumière l'importance de la figure maternelle dans l'univers de ce premier ainsi qu'au sein de toute relation ou discours amoureux. En effet, comme Barthes le fera ensuite dans *La Chambre claire* notamment, Manet revendique finalement ici explicitement une réhabilitation de l'amour et de l'écriture amoureuse qui commence par cet amour unique et pre-

24 « Monsieur Arthur, se prenant les mains, les faisant lutter l'une contre l'autre : Je ne t'ai plus Madeleine... on m'a coupé les mains... on m'a séparé de mes doigts... je ne peux plus toucher le monde... je ne peux plus te toucher toi, Madeleine... Oh ! Mad ! ... » (Manet, 1971 : 71).

25 Après la mort de son père, Barthes passe son enfance entouré de trois femmes : sa mère, Henriette, sa tante et sa grand-mère paternelle, Berthe Barthes.

26 « Elle porte l'enfant que tu n'auras jamais. », dit d'ailleurs Ma'bo à Ma'Dea (Manet, 1985 : 249) tandis que dans *Eux ou la prise de pouvoir*, M. et Mme Arthur jouent à tuer une vierge sculptée (Manet, 1971 : 63).

27 Concernant la notion d'étoilement, se reporter à la note n° 4.

mier qu'est l'amour maternel. Sans ce dernier et sans la mise en scène du corps maternel, l'écriture et la fiction ne peuvent et ne pourront jamais pallier l'absence de l'objet ou des objets postérieurement aimés. Sans lui, aucun discours, aucune fiction ou poésie sur l'intime ne saura jamais se construire ou exister. Telle est sans doute l'ultime et prémonitoire leçon.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- _____, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- _____, *L'Empire des signes*, Lausanne, Skira, 1970.
- _____, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- _____, *Roland Barthes*, par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, rééd. dans *Œuvres Complètes IV*, Paris, Seuil, 1978.
- _____, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
- _____, entretien avec Jacques Chancel, 17 février 1975, France Inter, *Radioscopie*, volume 4 : écrivains, éd. Radio France, « Paroles », 2013.
- FUKUDA, Daisuke, « L'enfant qui jouait le jeu de la Mère. Le cas de Roland Barthes », *Savoirs et clinique*, vol. 11, n° 2, 2009, p. 44-51. DOI : 10.3917/sc.011.0044
- GARCIN, Jérôme, « Roland Barthes : le mal de mère », *Le Nouvel Observateur*, 29/01/2009, (consulté le 09/06/2020) <https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20090129.BIB1168/roland-barthes-le-mal-de-mere.html>
- MANET, Eduardo, *Eux ou la Prise de pouvoir*, Paris, Gallimard, 1971.
- _____, *Lady Strass*, *L'Avant-Scène*, n° 613, 1977.
- _____, *Un balcon sur les Andes*, 1978, rééd. Eduardo Manet, *Un balcon sur les Andes, Mendoza en Argentine*, *Ma'Déa*, Paris, Gallimard, 1985.
- MESSAGER, Mathieu, « Par elle me vient une existence dramatique : Barthes et la grammaire », *Revue Roland Barthes*, n° 1, juin 2014, https://www.roland-barthes.org/article_messenger.html
- MARTY, Éric, *La positive œuvre de Roland Barthes, Un parcours de l'œuvre de Roland Barthes*, « La compagnie des auteurs », par Matthieu Garrigou-Lagrande, émission du 11/06/2019, disponible en *replay* sur France Culture.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.
- REYROLLE, Séverine, Correspondance avec Eduardo Manet, inédite.
- _____, « Eduardo Manet : Du métissage culturel et esthétique comme principe de création », *Métissages de la création théâtrale. Amérique hispanique/Espagne/France*, Antonia Amosanchez et Marie-Jeanne Galéra (dir.), Paris, L'Harmattan, 2018, p. 201-209.
- _____, « De la parodie comme modèle de la critique émotionnelle », in Antonella Lipscomb et José-Manuel Losada-Goya (dir.), *Myth and Emotions*, Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 167-176.
- _____, « Le théâtre dans le théâtre ou la métaphore de l'exilé », *Caribe*, año 2009-2010, vol. 12, n° 2, p. 69-80.
- _____, « De l'écran noir au rideau rouge : pour une histoire du théâtre cinéphile », *Le Théâtre à (re)découvrir. Intermédia, inter-histoires, interlangues* (vol. 1), Witold Wołowski (dir.), Berlin, Peter Lang, 2018, p. 63-74.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.

_____, « Barthes dans notre monde » avec Tiphaine Samoyault., émission de France Culture du 04/05/2015.

VILLON, François, *Ballade des dames du temps jadis*, Paris, Pierre Levet, 1489, réédition Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, p. 108-111.

ZATLIN, Phyllis, *The Novels and plays of Eduardo Manet, an adventure in multiculturalism*, University Park (Pa.), The Pennsylvania State University Press, 2000.

_____, « Eduardo Manet, Hispānic Playwright in French Clothing? », *Modern Languages Studies*, vol. 22, n° 1, 1992, p. 80-87.



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

Estereotipos hollywoodienses, no lugar y crisis matrimonial en la comedia romántica española *Nuestros amantes*

José Manuel Caro Gavilán
Universidad de Cádiz

RÉSUMÉ. Depuis le début du XXI^e siècle, la comédie romantique a subi des changements formels, promus par l'industrie hollywoodienne, qui se sont reflétés dans le film espagnol de 2016 *Nuestros amantes*, réalisé par Miguel Ángel Lamata. Ce récit cinématographique, qui est influencé par la comédie romantique indépendante hollywoodienne, reflète son conservatisme aussi bien dans les stéréotypes de ses personnages que dans son discours, où l'instabilité du présent et l'incertitude du futur conduisent à une dévalorisation apparente de l'idée du couple stable institutionnalisé en tant que fin première de l'amour romantique, mais pas en tant qu'objectif final. De la même manière, tout cela se situe dans le non-lieu urbain postmoderne, qui sert de contexte à la fois au questionnement, à la reconnaissance et à la maturation de l'identité individuelle et du couple, ainsi qu'à la déconnexion des protagonistes de l'espace social, économique et politique dans lequel ils sont vulnérables.

MOTS CLÉS : comédie romantique, *Manic Pixie Dream Girl*, *Grumpy Manic Dream Fellow*, Hollywood, non-lieu, mariage

ABSTRACT. Since the beginning of the 21st century, the romantic comedy has undergone formal changes, promoted by the Hollywood industry, which have been reflected in the 2016 Spanish film *Nuestros amantes*, directed by Miguel Ángel Lamata. This cinematographic narrative, influenced by the independent Hollywood romantic comedy, reflects its conservatism, both in the stereotypes of its characters, and in its discourse, in which the instability of the present and the uncertainty of the future lead to an apparent devaluation of the idea of the stable couple institutionalized as the first end of romantic love, but not as the last end. Likewise, all this is located in the urban postmodern non-place, which serves as a context for both the questioning, recognition and maturation of individual and couple identity, as well as for the disconnection of the protagonists from the social, economic and political space in which they are vulnerable.

KEYWORDS: Romantic comedy, Manic Pixie Dream Girl, Grumpy Manic Dream Fellow, Hollywood, non-place, marriage.

La comedia romántica en el cine producido en España, como parte de la producción audiovisual en Europa, ha recibido la influencia de los productos audiovisuales hollywoodienses, especialmente desde las últimas décadas del siglo xx, en las cuales los productos del cine popular de masas hollywoodiense y sus discursos incrementaron su presencia internacional hasta alcanzar una posición hegemónica internacional, convirtiéndose Europa en su mercado principal y de más fácil penetración. Hay que tener en cuenta que esta influencia no es meramente económica, debido al papel esencial de Hollywood en el intercambio de ideas y el predominio de sus productos audiovisuales dentro de la cultura popular de masas en el mercado global (Miller, Govil, McMurria y Maxell, 2005: 31-35), universalizando y naturalizando discursos hegemónicos hollywoodienses, de manera que « parecen las únicas formas disponibles de inteligibilidad » (Hall, 2010: 248). Además, en el caso particular de las comedias románticas, es necesario destacar que es un género cuya existencia se debe « al prestigio cultural del amor, a la importancia de la pareja y del matrimonio como instituciones básicas de la sociedad » (Deleyto Alcalá, 1999: 174).

Sin embargo, la comedia romántica, como denominación de un género cinematográfico, resultaría contradictoria si se atendiera al discurso hegemónico del amor romántico en la cultura popular de masas desde el siglo xix¹, el cual representa la aspiración pasional de poseer al sujeto amado idealizado y deseado. El amor romántico resulta una ilusión perfecta irrealizable, que no puede resolverse, en una realidad imperfecta. De forma que el proceso de consecución de este deseo pasional resultaría problemático e, incluso, trágico, por lo que la comedia y el final feliz quedarían excluidos del relato romántico. De igual manera, si se convirtiera en real, el amor romántico perdería su razón de ser, puesto que abandonaría su condición de meta a alcanzar para convertirse en una realidad. El problema con la idealización del sujeto amado, a quien se desea poseer pasionalmente, es que, si se alcanzara la reciprocidad amorosa, la ausencia permanente del individuo románticamente idealizado desaparecería al igual que el deseo (Vázquez Rodríguez, 2017: 190). Es decir, el individuo amado dejaría de ser deseado, lejano, inalcanzable y ajeno para convertirse en alguien cercano y propio, por lo que dejaría de ser anhelado, y la pasión del deseo desaparecería (Castells Molina, 2005: 161-164). Sin embargo, este fatalismo del relato romántico fue ironizado y parodiado, desde sus orígenes deci-

1 El amor romántico, cuyos orígenes pueden situarse en los relatos de amor cortés trovadoresco del Sur de Francia en el siglo xii, es entendido en las narrativas populares de masas decimonónicas como un sentimiento pasional de deseo entre un personaje masculino seductor y un personaje femenino inalcanzable e idealizado. La consecución de este amor romántico daría sentido a las vidas de los protagonistas, sin embargo se plantea como un sentimiento no correspondido, irrealizable o, al menos, obstaculizado por un destino turbulento e incluso amenazante y destructivo que puede llegar a ser trágico o salvador por amor. De esta forma, el dolor, el sufrimiento, la frustración, la esperanza, el padecimiento, la ilusión, la desesperación, la tristeza y/o la locura caracterizan a la pareja protagonista. “El amor se reduce a oposiciones pasión/dolor, gloria/infierno, vida/muerte” (Kalenic Ramšak, 2002: 202-205).

monónicos, a través de la comedia romántica. Este relato cómico elimina el pesimismo romántico, aunque no su angustia existencial, mediante un final feliz y la superación de problemas como el desengaño amoroso, desmontando así el romanticismo « para quedarse con componentes positivos intemporales, como el deseo de sinceridad o el anhelo de un amor verdadero y constante » (Muro Munilla, 2019: 1163-1171).

Desde la cultura popular de masas del ochocientos, la comedia romántica ha evolucionado en sus formas narrativas, sin embargo mantiene el discurso hegemónico de la integración social de la pareja protagonista mediante su estabilidad permanente y la búsqueda de un espacio común sobre el que establecer y construir una unión heterosexual monógama cisgénero, previo desarrollo de la identidad y el alcance de una madurez emocional gracias a la mutua influencia de los individuos que la conforman y la superación conjunta de obstáculos (Grindon, 2011: 2-68). De esta forma, desde comienzos del siglo xx, se sucedieron diversos ciclos narrativos en los relatos populares de masas de la comedia romántica hollywoodiense, caracterizados por la permanencia de una estructura narrativa rígida en lo que respecta al recurso constante de estereotipos étnicos, de género e, incluso, musicales², en el que el protagonismo recae en una pareja heterosexual monógama cisgénero cuya relación finalmente se ve institucionalizada y consagrada por el matrimonio. Desde la primera década del siglo xxi, la comedia romántica producida por la industria de Hollywood sufre una renovación en su narrativa dando lugar a una aparente transgresión de este imaginario desde un punto de vista formal que, sin embargo, continuaba perpetuando las convencionales imágenes colectivas hegemónicas del amor romántico en este tipo de relatos de la cultura popular de masas cinematográfica, ajenos a la subversión en una época de incertidumbre caracterizada por la crisis económica, el individualismo y el neoliberalismo (Kaklamanidou, 2013: 136). A pesar de estas renovaciones formales, en la comedia romántica hollywoodiense de principios del siglo xxi, al igual que en la del novecientos, se pone en valor una corriente del individualismo que reemplaza las nociones de lo social y lo político, o cualquier concepto del individuo sujeto a presiones, limitaciones o influencias externas (Gill y Scharff, 2011: 7). Desde comienzos del siglo xxi, este individualismo se muestra en la comedia romántica hollywoodiense a través de personajes excéntricos, aislados o con poca conexión entre sí, incluso dentro del matrimonio. Además, la pareja protagonista puede no ser la única del relato, mostrando así diferentes formas de relaciones y puntos de vista, aunque manteniendo la heterosexualidad monógama cisgénero como norma y con escasa diversidad representativa tanto de relaciones interpersonales emocionales y/o físicas, como de prácticas sexuales (Azcona Montoliú, 2008: 3-5).

2 « Predominan las melodías simples, repetitivas, de patrones dulces y suaves que recuerdan a la sencillez de una caja de música infantil [...] el interés por los temas de la infancia propio de lo *quirky* encaja a la perfección con las actitudes aniñadas e infantiles de las protagonistas de estos filmes » (Vázquez Rodríguez, 2018: 79). Además, en el caso de que en los relatos de comedia romántica se encuentren intérpretes musicales, se perpetúan estereotipos de manera que los personajes masculinos suelen ser interpretar la guitarra, la trompeta, el trombón y el saxofón; y los femeninos, violines y violas (Hernández Polo, 2019: 48-53).

La comedia romántica descansa sobre un mito –la capacidad del amor romántico para imponerse sobre cualquier obstáculo– que se revela muy maleable a los contextos culturales, según se plasma en las variantes dominantes que el género adquiere en distintas épocas (Echart Orús, 2009: 186-187).

Este cambio formal de la comedia romántica desde principios del siglo XXI dio lugar a, al menos, tres tipos de relatos fílmicos diferenciados. En primer lugar se puede destacar la que podría denominarse como comedia romántica gamberra, influenciada por Nueva Comedia Americana (NCA)³ y caracterizada por la introducción, en este tipo de relatos románticos, del humor surrealista e irreverente, incluso explícito, y de referencias sexuales y escatológicas. Del mismo modo, apareció la comedia romántica retro o neotradicional, con características narrativas y estéticas de mediados del siglo XX y con claras referencias a los relatos hollywoodienses de las *screwball comedies*⁴ de la década de los años 30 y a las *sex-comedies*⁵ de las décadas de los años 50 y 60. Finalmente, la comedia romántica independiente hollywoodiense⁶ *quirky*, cuyos convencionalismos quedan de manifiesto tanto por la perpetuación del mito del amor romántico como motor de la redención personal y el encuentro de la identidad propia, como por la existencia de personajes solitarios, excéntricos, con cierta ingenuidad o inmadurez y que sufren un vacío existencial, destacando los arquetipos protagonistas de la *Manic Pixie Dream Girl* (en adelante MPDG) y el *Grumpy Manic Dream Fellow* (en adelante GMDF) como personajes caracterizados por la incertidumbre y el anhelo de la estabilidad mediante la consecución del amor romántico. Ya no se trata de presentar de manera antagónica el amor romántico y la soledad, sino que se atiende a la necesidad de los personajes principales de trascender cuestiones identitarias individuales, familiares, de amistad, laborales

3 La Nueva Comedia Americana (NCA), cuya etapa de mayor éxito comercial se sitúa entre 2007 y 2013, resulta de la mezcla entre la comedia romántica tradicional y la comedia gamberra y de parodia, donde tienen cabida los gags sexuales y escatológicos, combinando la sugestión y el exhibicionismo. De este modo, se intenta eliminar la sublimación del amor verdadero y constante de la pareja protagonista en la comedia romántica tradicional, aunque manteniendo el mito del amor romántico, mediante la parodia de lo cotidiano y utilizando personajes extravagantes e inmaduros, puesto que la Nueva Comedia Americana entiende que la madurez pone fin a la juventud y la rebeldía, realizando así un « desplazamiento de la cara amable de la institución (el instituto, la universidad, el matrimonio, la amistad, etc.) hacia sus sombras » (Villaverde Suanzes, 2020: 200-204).

4 Dentro de las comedias hollywoodienses durante la Gran Depresión de la década de los años 30 del siglo XX, predominaron las *screwball comedies*, o comedias alocadas, que presentan a « personajes alegres y atractivos que se comportan con desenvoltura y atrevimiento en un mundo sofisticado y adinerado, lleno de excéntricas pero pacíficas figuras cómicas. Constituían una sátira amable de los más o menos ociosos ricos [...] El carácter de estas comedias es siempre estrafalario y a menudo caótico » (Konigsberg, 2004: 127-128).

5 Atendiendo al diseño de los personajes y sus relaciones, al igual que para la elaboración de los argumentos, las *sex-comedies* hollywoodienses se orquestaban « sobre un juego de engaños que ilustra la guerra de los sexos, y que pone de relieve la cuestión de la igualdad entre hombres y mujeres en la esfera del trabajo y en la de las costumbres amorosas y sexuales » (Echart Orús, 2010: 35).

6 El cine *indie* enmarca aquellos productos cinematográficos producidos por las divisiones independientes de los conglomerados de Hollywood, majors y mini-majors, caracterizados por temáticas, estilos y diseños audiovisuales propios y concebidos por sus creadores como ajenos a las grandes producciones hollywoodienses, aunque estas diferencias artísticas no supongan una ruptura con sus discursos (Ória, 2018: 148-149).

y/o sociales, terminando por establecer una identidad estable, generalmente asociada al otro con quien conforma la pareja protagonista (Moss-Wellington, 2019: 194-198). A pesar de estas características temáticas y formales propias de los relatos del cine independiente hollywoodiense, también conocido como cine *indie* o *Indiewood*, es ilusorio su distanciamiento de los discursos dominantes en las narrativas hollywoodienses (Vázquez Rodríguez, 2017: 175).

Teniendo en cuenta todo ello, en Europa, se puede apreciar la influencia de modelos como el de la comedia romántica gamberra y, sobre todo, la comedia romántica independiente hollywoodiense en el caso de la producción española *Nuestros amantes*, guionizada y dirigida por Miguel Ángel Lamata, en 2016. De esta manera, los protagonistas de este relato cinematográfico de comedia romántica, Carlos e Irene, aunque caracterizados por su inmadurez y sus incapacidades, no son perfilados de manera grotesca y gamberra, sino como una parodia romántica excéntrica, resultando así un registro tragicómico de personajes donde se combinan elementos agridulces con un final feliz abierto a las incertidumbres del futuro. A pesar de que la búsqueda y la exitosa consecución convencional del amor romántico no es la única preocupación de los protagonistas, aparecen otros temas como el reconocimiento de la identidad propia y su evolución. Se trata, sin embargo, de una búsqueda de la autenticidad *naïve* que « requiere la destrucción de toda densidad, sustancialidad y aserción de realidad, puesto que nuestra era reacciona contra la profundidad, promoviendo en su lugar lo inmediato, lo superficial, la sensación » (Vázquez Rodríguez, 2018: 76-79).

Nuestros amantes mantiene la estructura paradigmática de las comedias románticas (encuentro y atracción fascinadora inicial, aparición de antagonismos, transformadora superación de obstáculos y final feliz), sin embargo, a diferencia de la convención en estos relatos, las tramas de los obstáculos a superar por la pareja protagonista no suelen tener un carácter externo, como el hecho de que alguno de los dos individuos esté casado, sino que comienzan a predominar los de carácter interno, como la incapacidad para superar una relación pasada o la infidelidad del futuro excónyuge. Por lo tanto, aparece una atención hacia aspectos no idealizados en los tradicionales relatos románticos audiovisuales, como la infidelidad, el desamor, la soledad, los conflictos económicos o las formas de mantener la relación tras el enamoramiento inicial, intentando desmitificar así características tradicionales de este tipo de relatos como el amor a primera vista, la persona ideal o el final feliz para siempre (Oria, 2018: 153-159). Igualmente, existe una variante en el desenlace del relato, de manera que el tradicional final feliz para siempre de la pareja protagonista, se ha transformado en un final feliz inestable y provisional, ya que el proceso de descubrimiento y aprendizaje, tanto personal como del otro, se ha vuelto tan importante en el relato como la consecución exitosa de la relación romántica, que pasa a tener una naturaleza incierta y transitoria.

Como relato de comedia romántica de principios del siglo XXI, *Nuestros Amantes* abandona la idea de presentar el amor como el fin de la soledad y las vicisitudes vitales y el inicio de la felicidad plena. El final del relato que inducía

a una felicidad para siempre, en la comedia romántica hasta principios del siglo XXI, ha cambiado por una felicidad que, ante la incertidumbre del futuro y, por tanto, el presentismo impuesto, no se puede asegurar más allá del corto plazo, puesto que la pareja protagonista, incluso tras haber alcanzado su unión en la conclusión del relato, es consciente de que la felicidad es un trabajo cotidiano « de saber quién es realmente el otro [...] y de aceptarlo con libertad » (Echart Orús, 2010: 43), cuestionando también, de esta forma, la idoneidad de la profundidad de los sentimientos al comienzo de una relación como indicador de la estabilidad a largo plazo de una relación (Moss-Wellington, 2019: 203).

Cuando la calidad no nos da sostén, tendemos a buscar remedio en la cantidad. Si el “compromiso no tiene sentido” y las relaciones ya no son confiables y difícilmente duren, nos inclinamos a cambiar la pareja [...] Seguir en movimiento, antes un privilegio y un logro, se convierte ahora en obligación. [...] Y sobre todo, la fea incertidumbre y la insoportable confusión que supuestamente la velocidad ahuyentaría, aún siguen allí. La facilidad que ofrecen el descompromiso y la ruptura a voluntad no reducen los riesgos, sino que tan solo los distribuyen, junto con las angustias que generan, de manera diferente (Bauman; 2006, 13-14).

Sin embargo, estos finales abiertos en los relatos de comedia romántica hollywoodiense de principios del siglo XXI siguen teniendo como objetivo principal la esperanza de la felicidad duradera y estable, no excluyendo, por tanto, la posibilidad de un futuro en el que la pareja protagonista alcance la misma institucionalización de las comedias románticas del novecientos. Es necesario tener en cuenta que los relatos de comedia romántica, como perpetuadores de discursos hegemónicos, ponen en valor a la pareja heterosexual monógama cisgénero y promueven ideales del amor romántico como el destino de conocer a la pareja ideal, o que el matrimonio de los protagonistas garantiza su felicidad para siempre (Grindon, 2011: 77). Así, las comedias románticas a partir de los comienzos del siglo XXI, a diferencia de sus predecesoras hasta las últimas décadas de la centuria anterior, cuestionan aparentemente el imaginario idílico del amor romántico normalizado como sinónimo de felicidad y orden, ratificados en el matrimonio y la familia, y antagonista de la soledad, ya que este mito hegemónico entiende que la soledad es sinónimo de identidad vacía y que el individuo autosuficiente podría escapar del control social. Se pone en duda, de esta manera, tanto la inevitable estabilidad imperecedera⁷ alcanzada finalmente por la pareja protagonista, como la identidad de la dupla y de sus integrantes, de manera que, durante su conformación, quede espacio para el desarrollo común

7 El amor, como proceso dinámico en constante cambio ha sido también analizado desde perspectivas psicosociales, atendiendo a factores socio-culturales, como puede observarse en UBILLOS LANDA, Silvia, PÁEZ ROVIRA, Darío, ZUBIETA, Elena Mercedes, « Relaciones íntimas: Atracción, amor y cultura », coord. Itziar Fernández Sedano, Silvia Ubillos Landa, Elena Mercedes Zubieta, Darío Páez Rovira, *Psicología social, cultura y educación*, Madrid, Pearson Educación, 2004, p. 511-536.

de la pareja y para el individual de las personas que la conforman (Imbert, 2019: 223-275). Este presentismo, a causa de las inquietudes e incertidumbres del presente respecto al futuro de las relaciones románticas, se constata no solo en la incertidumbre del desenlace feliz del relato, también se constata mediante el recurso intertextual de la referencia cultural. En el caso de *Nuestros amantes* esta intertextualidad audiovisual, dentro de la cultura popular de masas, hace referencia a otro producto como el videoclip musical, un tipo de cortometraje que se popularizó durante las dos últimas décadas del siglo xx, coetáneo a los relatos románticos hollywoodienses en los que comenzó a ser frecuente este recurso intertextual, y cuyos finales felices son parodiados por Carlos y su amigo Cristóbal al identificarlos como videoclips (Echart Orús, 2009: 179-186). Además, esta intertextualidad subraya el romanticismo, por ejemplo, haciendo alusión expresa a la MPDG, tal y como el protagonista, Carlos, guionista de cine, califica a Irene.

Carlos: ¿Cómo no vas a gustarme? Eres una fantasía masculina clásica. Eres una chica atractiva, divertida, inteligente y algo loca que revoluciona con su pasión por la vida a un hombre aburrido [...]

Irene: Quizá es que soy así [...]

Carlos: Si lo fueras, no serías real. Serías un personaje de ficción. Estarías solo para ayudarme a encontrarle sentido a la vida, sin importarte tu propia felicidad. O lo que un amigo mío escritor llama una Manic Pixie Dream Girl.

La MPDG, junto al GMDF, son los personajes protagonistas arquetipos de la comedia romántica independiente hollywoodiense *quirky* que canalizan el presentismo y la incertidumbre, tanto presente como futura, al estar caracterizados por la soledad, la inmadurez por falta de desarrollo de sus identidades, el anhelo de una felicidad duradera y estable, a pesar de su carácter cuestionable, y la dificultad de los protagonistas para establecer nuevos compromisos. La MPDG es un estereotipo de personaje femenino recurrente en la cultura popular de masas que no solo aparece en las narrativas audiovisuales producidas por las industrias del cine y la televisión, también por las desarrolladoras de videojuegos (Boluk y Lemieux, 2017: 276-278). El término fue acuñado por el crítico de cine y música Nathan Rabin como una clase de personaje que existe únicamente en la febril imaginación de aquellos cineastas que las incluyen en sus relatos sobre los infinitos misterios y aventuras de la vida (Rabin, 2020a). Este arquetipo de personaje se caracteriza por una soledad que combate mediante la espontaneidad, la simpatía, la alegría, la despreocupación y la satisfacción con su vida, por lo que resalta en este estereotipo un optimismo ingenuo, a pesar de encontrarse en unas condiciones socioeconómicas y laborales inestables en el presente e inciertas en su futuro (Imbert, 2019: 229-238). Sin embargo, la función de la MPDG⁸ es la de ser el personaje pasivo sobre el que el GMDF se

8 Nathan Rabin afirmó también que se trata de un estereotipo sexista, que promueve una imagen de la mujer menos autónoma e independiente, mediante personajes femeninos atrac-

proyecta mostrándose como lo que es para él, como su inspiración, creando así un estereotipo femenino desde los deseos y fantasías del GMDF, cuya masculinidad puede mejorar, desarrollar y realizar siendo el personaje de la MPDG su catalizador (Gouck, 2017). De esta forma, en el caso de *Nuestros amantes*, la MPDG protagonista es Irene, una filóloga amante de la literatura, alegre y espontánea que alterna el desempleo con trabajos temporales de escasa remuneración para los que está sobrecualificada, como la de ayudante de cocina en una pastelería. A pesar de todo ello, de Irene, la MPDG del relato *Nuestros amantes*, se desconocen su pasado, sus anhelos profesionales y personales y sus miedos, salvo el de reiterar un nuevo fracaso emocional, debido a que estos protagonistas masculinos de comedia romántica « proyectan su fantasía de mujer ideal sobre ellas, negándose a ver lo que se escape a dicha construcción fantasmática o reinterpretándolo en sus propios términos » (Vázquez Rodríguez, 2018: 79). De esta manera, los diálogos entre la pareja protagonista, Irene y Carlos, se centran en la crisis de sus relaciones actuales con Jorge y María, directora de una sucursal bancaria⁹, respectivamente, sin embargo, cuando intentan profundizar en sus pasados y deseos, Irene da una descripción superficial de ella misma y su pasado, reafirmando el estereotipo de la MPDG como un personaje con poco desarrollo de su interioridad y que queda relegado más a un objeto de deseo que a un personaje con deseos propios. Mientras, el GMDF se limita a quejarse de sus frustraciones tanto profesionales, por su anhelo no cumplido como dramaturgo, como vitales y sexuales, por su matrimonio fallido donde no se realizaban sus fantasías sexuales, y su infelicidad a pesar de haber seguido fielmente el, aparentemente, racional libro de instrucciones para ser feliz.

Carlos: He seguido el manual de instrucciones para una vida perfecta punto por punto. Estudios, trabajo, boda, hijo.

Irene: ¿Y cómo sigue el manual?

Carlos: Acaba ahí. Se supone que si haces todo eso debes ser feliz [...] ¿A quién le pido el libro de reclamaciones?

Además, Irene cumple su función como inspiradora no solo de la creatividad del GMDF, también de su evolución y desarrollo individual mediante el amor romántico y la pasión que despierta en el protagonista masculino. De esta

tivos cuya finalidad en el relato se limita a ayudar a hombres blancos tristes y deprimidos a autorrealizarse (Rabin, 2020b), y consideró que su definición del término era vaga y sexista, ya que se utilizó para minusvalorar a actrices y personajes al reducirlos a la fantasía de la transformación personal mediante el amor y la extravagancia (Piafsky, 2016: 132).

9 Debido a que « ningún movimiento estético, ya sea cinematográfico, literario o artístico se encuentra completamente divorciado del contexto sociohistórico y de producción en el que surge » (Vázquez Rodríguez, 2018: 72), la situación laboral de Irene supone una referencia, en un producto cultural de masas producido en 2016, a las consecuencias que en las mujeres ha tenido de la crisis económica comenzada en 2008 en el mercado laboral, que ha hecho aumentar la diferencia en las tasas de desempleo por género. De manera que, atendiendo a la segregación ocupacional por género del mercado laboral, Irene es una filóloga que alterna el desempleo con trabajos temporales sin relación con su formación académica y de escasa remuneración, para los que está sobrecualificada, lo que no le permite desarrollar una carrera profesional; mientras María, directora de una sucursal bancaria, mantiene su empleo en un sector laboral masculinizado (Gálvez Muñoz y Rodríguez Modroño, 2012: 115-127).

manera, Carlos le confiesa finalmente a Irene, en la última escena de la película en la que la pareja protagonista alcanza su unión, que ha conseguido superar su bloqueo como escritor después de tres años y ha comenzado a escribir la obra de teatro que tanto anhelaba; además, la frustración sexual de Carlos con su cónyuge se ve finalmente resuelta con Irene. De esta forma, el estereotipo de personaje protagonista femenino no se caracteriza por ser un individuo independiente con pasado, profundidad, personalidad y anhelos propios, sino que perpetúa el mito de la mujer como musa del protagonista masculino y pone en valor la elección individual y la libertad sexual no como conquistas del feminismo, sino relacionándolas con ideas del posfeminismo. Esta ideología posfeminista posee una intención ideológica reaccionaria al minimizar los logros sociopolíticos del feminismo, despolitizándolos al asegurar que la igualdad ha sido alcanzada, por lo que considera innecesaria la continuidad de las acciones políticas. Además, el posfeminismo ensalza el individualismo y la libertad de elección individual de manera que la idea de satisfacer los deseos sexuales de los hombres ha sido reelaborada como elegida y empoderadora para las mujeres, de manera que su sexualidad liberada no represente una amenaza para los hombres (Vázquez Rodríguez, 2017: 169-188). De manera que todo ello forma parte de la actualización del discurso ideológico sexual y de género hegemónicos de las comedias románticas, al cruzar en su discurso el posfeminismo y los procesos de liberalización en cuanto a la elección y diversidad sexuales y de parentesco (McRobbie, 2007: 28). De esta forma, la fragilidad y la ingenuidad de la MPDG, junto a su libertad sexual, desde un punto de vista individualista y no amenazador por su vulnerabilidad, y su razón de ser como personaje motor del protagonista GMDF, la coloca como estereotipo posfeminista cinematográfico, ya que, resulta ser un personaje femenino determinado y diferenciado respecto del GMDF, por sus gustos y fantasías, y no por lo que es por sí misma. Por todo lo anterior, podría entenderse que, aunque el desenlace de este tipo de comedias románticas es la anhelada unión de la pareja, la MPDG dejaría de tener sentido narrativo respecto del GMDF, puesto que ya ha cumplido su función dependiente de él, como inspiradora y motor de sus deseos y fantasías (Solomon, 2017: 4).

Este estereotipo de personaje masculino protagonista de comedia romántica independiente hollywoodiense *quirky*, el GMDF, fue descrito por el crítico Hunter Whitworth como el misterioso gruñón, equivalente masculino de la MPDG (Whitworth, 2020). El GMDF es un personaje que se caracteriza por ser un individuo de mediana edad, sin ambición, ensimismado, introvertido, reservado, serio, educado, contenido, paciente, impasible, inseguro, preocupado por la opinión ajena, ingenioso, no realizado en su trabajo pero, como el prototipo de la MPDG, vulnerable y que aún desea cumplir sus sueños no realizados, que en el caso del GMDF protagonista de *Nuestros Amantes*, Carlos, es el de convertirse en dramaturgo. Es decir, es un personaje entre cómico y trágico pero en conflicto, que se autocontrola y cuestiona continuamente tanto personal como intelectual y profesionalmente (Oria, 2018: 158-159). Así, Carlos se cree con la capacidad de racionalizar y explicarle a Irene el porqué de las rup-

turas sentimentales, recogiendo de esta forma la relación maestro-alumna de las comedias románticas desde al menos la década de los años 50, en la que se contraponen los supuestos de la inocencia de la protagonista femenina frente a la experiencia del protagonista masculino (Cánovas Ortega, 2014: 64). De esta manera, Irene reconoce a Carlos que le ha dado valor para enfrentarse a Jorge, su reciente expareja, expresarle sus emociones y superar así tanto su fragilidad como su reciente relación fracasada, a la que temía regresar y de la que, por tanto, habría sido incapaz de superar por sí misma. De esta manera, Irene, como MPDG, supone un indudable atractivo para su interés romántico, el frágil GMDF, debido a la vulnerabilidad y necesidad de protección de la MPDG, lo que perpetúa así a los personajes masculinos como protagonistas de sus historias a pesar de las características temáticas y formales propias de los relatos románticos *indies* (Vázquez Rodríguez, 2017: 186).

Además, el GMDF protagonista mantiene una estrecha amistad con su excéntrico amigo, socio y compañero de profesión, Cristóbal, quien cumple la función de uno de los personajes arquetípicos del género romántico, la del amigo confidente y consejero del protagonista, con quien analiza sus relaciones y que, con un humor misógino, propio de la comedia romántica gamberra, indica al protagonista que la conquista sexual pondría fin a sus problemas.

Cristóbal: Puedes intentar tirártela. Un buen polvo siempre aportará algo de luz a todas esas tinieblas [...] Las tías, en cambio, son distintas. [...] No quieren que soluciones sus problemas, ni que las salves. Solo que las escuches. [...] Si parece que las escuchas pero en realidad te importa una mierda lo que dicen, ellas se darán cuenta. Y entonces estarás perdido, y ahí sí que devorarán tu alma. [...]

Carlos: Mira, yo soy un tío práctico. No soy apasionado, ni romántico. ¡No lo soy! [...]

Cristóbal: ¡Tú eres un romántico incurable, cabrón! Eres tan romántico que todo el amor del mundo real jamás estará a la altura de tu romanticismo. ¡Esa es tu desgracia! ¡Entre otras muchas!

En esta amistad, caracterizada por la confianza y la camaradería, se deja notar la influencia de las comedias románticas gamberras hollywoodienses en las que, influidas a su vez por la Nueva Comedia Americana, la amistad entre hombres de mediana edad se ensalza, hasta tal punto que esta relación entre Carlos y Cristóbal no se ve mermada por el hecho de que el amigo del protagonista haya sido uno de los amantes de María, cónyuge de Carlos, cuyo matrimonio acabará por romperse. Esta puesta en valor de la amistad, como capacidad afectiva fuera de la pareja, ayuda en la aparente desmitificación de la relación amorosa romántica estabilizada e institucionalizada, puesto que el aislamiento ensimismado en el que puede caer el matrimonio, junto a la falta de libertad individual en el espacio común estable hace de la amistad una vía de escape, especialmente en los casos de crisis o rupturas de parejas amorosas (Verdú Delgado, 2014). Además, ambos amigos son socios, compañeros de profesión,

que comparten proyectos, sin embargo, mientras Cristóbal acepta el contexto y las circunstancias profesionales por las que atraviesan, Carlos se encuentra frustrado por su incapacidad para evolucionar y hacer trascender sus escritos, pues lleva años intentando escribir una obra de teatro, ambientada en el infierno, que concibe como un diálogo entre sus dos ídolos literarios, Charles Bukowski y Truman Capote. Así, Carlos reniega y se avergüenza no solo de su pasado éxito profesional junto a su socio y amigo, una comedia gamberra de humor escatológico titulada *Mema y Lerda*, también de que les siga siendo rentable, de manera que ambos tienen el encargo de escribir los guiones de su segunda y tercera parte. Esta circunstancia supone una crítica al éxito comercial no solo a las abundantes sagas cinematográficas, también a la idea de la preferencia de la industria cinematográfica por la rentabilidad de sus productos culturales de masas, sobre la supuesta posibilidad de superar modelos, estereotipos y apariencias mediante productos audiovisuales aparentemente más elaborados y trascendentes.

Con todo ello, el GMDF supone un estereotipo alternativo al protagonista masculino propio de las comedias románticas hollywoodienses anteriores a los inicios del siglo XXI. En el caso de *Nuestros amantes*, el personaje masculino antagonista, Jorge, reciente expareja de Irene, es una parodia carente de sensibilidad y escrúpulos de los protagonistas masculinos de las comedias románticas de finales del siglo XX y al que el GMDF protagonista, Carlos, no llega a enfrentarse, de manera que « el caradura sarcástico y egoísta deja paso al pobre diablo con buen corazón » (Echart Orús, 2010: 37). La parodia del protagonista tradicional de la comedia romántica también insiste en la inmadurez y la incapacidad para el compromiso, así, Jorge es reconocido por su aparente sensibilidad e inteligencia, su constancia para ganarse la confianza y conquistar sus objetivos románticos, aunque perdiendo el interés en ellos una vez conseguidos, e incluso antes, para volver así a marcarse nuevos objetivos, por lo que queda anulado y relegado por el GMDF al papel de un villano con mayores aptitudes sociales, encanto y aplomo, pero carente de las capacidades de cuestionamiento, aprendizaje, conocimiento y trascendencia identitarias propias del nuevo arquetipo protagonista (Moss-Wellington, 2019: 200). Esta falta de conflicto entre los antagonistas convencionales de este tipo de relatos cinematográficos se debe a que los miedos del GMDF no están originados por el antagonista, sino que el protagonista los ha creado en torno a su cónyuge, María, quien es presentada como una *femme fatale* dominante e infiel, a la que Carlos nunca ha sido capaz de expresar sus deseos y teme tanto, o más, que Irene a Jorge. Finalmente, tanto María como Carlos han sido infieles y han roto el matrimonio, sin embargo, son capaces de superar el odio e, incluso están a punto de retomar la relación, aunque acaban como futuros padres separados. De esta manera, se pone de manifiesto que este tipo de comedias románticas audiovisuales de principios del siglo XXI acoge un significado más amplio del amor, no solo el romántico, de forma que la amistad, la maternidad y la paternidad aparecen también como catalizadores de la realización personal de los personajes (Oria, 2018: 161).

Los personajes que conforman la pareja protagonista quedan, por tanto, como individuos solitarios y con escasos vínculos sólidos con otros personajes, ni en su contexto personal ni profesional, de manera que Carlos, separado de su cónyuge, solo mantiene una amistad estrecha con su amigo y socio profesional, Cristóbal; e Irene, tras romper su relación con Jorge y sin trabajo, solo mantiene una relación telefónica con su madre. De manera que, al igual que la mayoría de las narrativas audiovisuales que atienden a las características propias de los relatos románticos *indies*, se enfatiza el hecho de que los personajes no suelen tener pertenecer a una clase socioeconómica ni profesional alta (Oria, 2018: 152). Además, los protagonistas no pretenden imitar a otras parejas, de hecho, toman sus respectivas relaciones en declive como modelos negativos a evitar y a las que son vulnerables. Igualmente, durante el proceso de conformación de la pareja protagonista, el cuestionamiento de ambos individuos y la experimentación formativa suponen un provecho que redundará en el espacio común de la pareja (Imbert, 2019: 238-240), por lo que aparece el mito, característico de las comedias románticas, del amor como redención¹⁰, aunque ya no ensalzado, consagrado e institucionalizado por el matrimonio, como era habitual en este género cinematográfico hasta principios del siglo XXI, a partir del cual, el amor romántico se presenta como la salvación y lo que dará sentido a las vidas erráticas de sus protagonistas (Castells Molina, 2005: 174). De manera que se adapta una de las ideas más recurrentes de la comedia romántica, la de poder terminar de alcanzar la madurez, retardada y anhelada, gracias a la persona amada. Es decir, el juego de conocimiento, propio y del otro, y de construcción permanente del espacio común, que mantienen los personajes protagonistas, les ayuda mutuamente para completar y terminar de definir sus identidades (Echart Orús, 2010: 37-40).

Los personajes que conforman la pareja protagonista son presentados, además, de manera sentimentalizada como individuos inmaduros, frágiles, carentes de maldad, con atractivo físico pero no sexualizados y frustrados profesionalmente, de manera que, junto a la espontaneidad y la alegre extroversión de Irene y el entusiasmo por alcanzar los sueños profesionales literarios aún por realizar de Carlos, suponen una prolongación y exaltación de la juventud, a pesar de superar ambos la treintena de años. Además, los individuos que conforman la pareja protagonista parecen aislados, reforzando así el subtexto del individualismo (Kaklamanidou, 2013: 37). De forma que, aparte de sus futuras exparejas respectivas, Irene solo se relaciona con su madre, por teléfono, y Carlos con su amigo. Todo ello, al igual que en el cine independiente hollywoodiense *quirky*, les desposee de cualquier credibilidad y potencialidad política debido a que el verdor de ambos protagonistas los coloca en una posición de

10 « El mito del amor como salvación, tan aprovechado por el cine, tiene remotos y prestigiosos orígenes literarios: la Beatriz de *La Divina Comedia*; la Margarita del *Fausto*, de Goethe; la doña Inés del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla y, desde luego, un largo etcétera que encontramos en todos los relatos tradicionales que tanto ha explotado el cine de animación en los que interviene un príncipe (*La Cenicienta*, *La bella durmiente* y tantísimos títulos) o una mujer dispuesta a sacrificarse para devolver a su amado su verdadera naturaleza (*La Bella y la Bestia* o *La sirenita*) » (Castells Molina, 2005: 166-167).

vulnerabilidad, como individuos inferiores, necesitados de valentía y adultez, es decir, individuos inmaduros que manifiestan incapacidades no solo personales y emocionales, también socioeconómicas, por lo que no suponen ninguna amenaza para el poder, político y/o económico y, además, son susceptibles de ser objeto de manipulaciones ideológicas al no poder ser sujetos políticos ni a penas independientes. De esta forma, se reconocen incapaces de defenderse por sí mismos, por lo cual se ayudan mutuamente frente a lugares con un contexto adulto, que creen conocer pero que no entienden y que les resulta frustrante, hostil y dañino, a pesar del escaso contacto con el entorno, del que desconocen además las dinámicas jerárquicas de poder y opresión que intervienen en su construcción.

Los personajes propios de las producciones *indie* y *quirky* [...] resultan en muchos sentidos apolíticos; si bien atraen la atención del espectador a cuestiones de identidad y de experiencia social, lo hacen siempre desde un punto de vista que destaca las excentricidades individuales de los protagonistas en lugar de ponerlas en relación con su pertenencia a un colectivo más o menos oprimido [...] Los personajes [...] se basan en la individualidad y en la diferenciación por encima de la crítica social o el cuestionamiento del *status quo* (Vázquez Rodríguez, 2018: 75-78).

Esta carencia de cuestionamiento político, económico y social de la pareja protagonista queda remarcada por el hecho de que su intimidad y la creación de la identidad compartida se lleva a cabo en no lugares (una cafetería-librería, un museo, una plaza, una calle o un parque), donde los individuos interactúan principalmente con los poderes de las instituciones, públicas o privadas, que los gobiernan y que controlan, determinan y regulan los criterios de uso del no lugar para cualquier persona usuaria, de manera que el no lugar no debería crear « identidad singular ni relación, sino soledad y similitud » (Augé, 1998: 100-107). El carácter inofensivo de los personajes respecto a cualquier institución, política, económica o social, se ve refundado en el hecho de que, a pesar de las dificultades para el nuevo compromiso y del aparente cuestionamiento del amor romántico y el matrimonio, la consecución del romance, a pesar de la fragilidad que muestran en las comedias románticas por su incertidumbre, sigue siendo el objetivo último, como un garante de la realización personal, de la felicidad y de la evitación de la soledad. La libertad individual queda restringida al pasar a formar parte, de manera impredecible debido al futuro incierto, bien del espacio común de una posible pareja estable a largo plazo, a pesar de que estos relatos cinematográficos asocian la estabilidad con la rutina, la falta de libertad individual, el conflicto y la infelicidad; o bien de una sucesión de estos espacios¹¹. Con todo ello, los personajes se presentan, además, como indi-

11 Esta desmitificación del amor romántico está muy próxima al concepto *pure relationship* de Anthony Giddens, para quien la relación de pareja debe caracterizarse por la igualdad entre sus miembros, los cuales pueden derivar de una relación pretérita, pero que entran a formar

viduos vulnerables, incapaces de afrontar la soledad, y cuya impotencia amorosa a causa de su inmadurez y falta de habilidades afectivas en las relaciones interpersonales, consecuencia también de la inseguridad del presente y la incertidumbre del futuro trasladadas al ámbito personal afectivo, les lleva a necesitar una validación permanente, es decir, una acumulación propia de la sociedad de consumo, de sucesivas satisfacciones inmediatas de sus necesidades afectivas, de las cuales se hace depender la felicidad y el éxito de la pareja.

El sistema capitalista de consumo influye en las relaciones humanas. Pues la tendencia a que sean las decisiones e intereses individuales los que prevalezcan por encima de las normas tradicionales se integraría sin problemas en el modelo de sociedad de consumo, cuya lógica habría trasladado a las relaciones personales las mismas leyes que rigen un orden económico basado en el *racionalismo consumista* subyacente en la dinámica deseo-posesión-consumo [...] La relación entre romanticismo y consumismo quedaría patente en el carácter compulsivo que adquieren las relaciones amorosas (Verdú Delgado, 2014).

Esta inestabilidad de las parejas en las comedias románticas posmodernas de principios del siglo XXI, por su aparente cuestionamiento y por la incertidumbre del futuro, provoca que sus inicios deriven más de la causalidad que de la predestinación originada por el encuentro casual y fortuito, más propio de la comedia romántica del novecientos. Por tanto, no se atiende a la predestinación de dos individuos, iniciada aparentemente por el azar entre el total de la población, sino a la sucesión causal de acontecimientos. De esta manera, la pareja protagonista de *Nuestros amantes* llega a conocerse por la causalidad derivada del hecho de que sus respectivas parejas les están siendo infieles entre ellos. Así, comienzan y mantienen una relación que se conforma mediante un juego no azaroso sino acordado de conocimiento del otro, que deriva por ser también de conocimiento propio, en el que las tensiones provocadas por este cambio no resultan dramáticas ni rechazables, sino constructivas, atractivas y estimulantes. Así, la atracción y el deseo de la pareja protagonista tienen lugar en un espacio que se va construyendo continuamente, que no existía previamente para ninguno de los dos individuos, es decir, un a priori no lugar en el que se juega, de manera infantil, a ayudar al otro a conocerse de manera individual y en común.

Irene: Me encanta ir a los parques y ver a los niños jugar. De repente un niño se acerca a otro sin conocerse de nada y simplemente le dice ¿jugamos? Y se ponen a jugar. No sé. Cuando te vi pensé que querías jugar conmigo. ¿Jugamos? [...]

Carlos: ¿A qué jugamos?

parte, por su propio bien, de la nueva pareja, la cual puede tener un carácter de continuidad si ambas partes consideran que la relación ofrece suficientes satisfacciones para que cada individuo (Giddens, 1992: 58).

Irene: Eso es lo que nos diferencia de los niños. Ellos siempre quieren saber a qué están jugando, pero tú y yo vamos a descubrirlo mientras jugamos.

Carlos: ¿Cuánto va a durar el juego?

Irene: Hasta que nos aburramos.

De esta forma Irene se presenta y plantea a Carlos el juego de conocerse, en el cual cada uno hace la pregunta que cree que va a hacerle el otro, pero quedando prohibido preguntar por sus pasados y sus nombres, besarse y enamorarse, por considerarlo peligroso. Además, en este juego, los personajes de la pareja protagonista son incapaces de verbalizar el amor, delatando así sus miedos al futuro y a implicarse en él, lo cual, junto a esta prolongación de las etapas anteriores a la madurez, ponen de manifiesto la inseguridad y fragilidad del amor romántico posmoderno de principios del siglo XXI. Estos miedos al futuro incierto y al nuevo compromiso, a la nueva intimidad, especialmente emocional, debido a la evitación de la felicidad fracasada de sus respectivas relaciones, de volver a caer en dependencia emocional o en la rutina y el vacío matrimonial, hace que la nueva relación entre los protagonistas no suponga una fagocitación de los individuos en una nueva pareja, sino una unión voluntaria de dos individuos, menos estable y sin superar el juego de conocimiento y de construcción permanente del espacio común, y en el que pueda existir también la libertad individual (Imbert, 2019: 225-246). El nuevo espacio común es, a priori, ajeno a los individuos que lo forman debido a su permanente construcción en base al continuo juego de conocimiento de sí mismo y del otro y a la incertidumbre del futuro y, por tanto, de la pareja. Se trata, así, de un no lugar en el que juegan pero no se comprometen ni se desvelan los sentimientos. Un espacio práctico, pero volátil, por el que transitan y coinciden continuamente, y donde solo hay posibles inciertos. Se trata de un no lugar común que podría transformarse en un espacio de identificación, establecimiento e intimidad, si la incertidumbre del futuro lo permitiese y sus voluntades y deseos lo quisieran, pero que puede desaparecer en cualquier momento puesto que ningún sentimiento es estable. Por tanto, el espacio común que Carlos e Irene empiezan a construir resulta un no lugar, un espacio caracterizado por la incertidumbre, la inestabilidad, presentes y futuras, y por el cuestionamiento tanto individual como de la nueva pareja.

En este sentido, es necesario añadir que la ambientación de las comedias románticas ha sido tradicionalmente urbana desde la década de los años 30 del siglo XX. La arquitectura urbana siempre ha estado presente en este tipo de relatos, desde planos panorámicos hasta el rodaje de escenas en lugares emblemáticos de la ciudad en los que se desarrolla la acción como telones de fondo (Echart Orús, 2009: 165). Con todo ello, los encuentros entre ambos personajes, Irene y Carlos, se producen siempre en localizaciones urbanas, así en una cafetería-librería, un museo, una plaza, una amplia calle peatonal e, incluso, un parque, donde tiene lugar el primer encuentro sexual de la pareja, de manera que la intimidad también forma parte del no lugar. Es decir, el proceso de conocimiento

y formación de la pareja protagonista se realiza en no lugares donde su transitoriedad y provisionalidad impedirían, a priori, hacerlos trascender en espacios en los que se pueda desarrollar la identidad, pero *Nuestros Amantes*, como relato influenciado por la comedia romántica independiente hollywoodiense, interpreta estos no lugares de manera que en ellos se pueda alcanzar el éxito de la pareja, y por tanto, la felicidad, a pesar de estar siempre dependientes de la inestabilidad y la incertidumbre y, como consecuencia, de una sucesión acumulativa, propia de la sociedad de consumo, de satisfacciones inmediatas de sus necesidades afectivas. Por tanto, en estos no lugares, caracterizados por la individualidad vacía y lo efímero, no se cumple totalmente el ideal del amor romántico, de manera que los individuos, solitarios y aislados, se reconocen y conocen al otro solo cuando se ponen en contacto con otra imagen de sí mismos (Augé, 1998: 83-85). Se trata de no lugares impersonales tan hostiles como propicios, en los que los personajes de la pareja protagonista carecen de la madurez para valerse por sí mismos y parecen encontrarse aislados, debido a sus escasas relaciones interpersonales. Los protagonistas sufren en este entorno que no entienden, casi extraño, pero en el que también comienzan a reconocerse como vulnerables, a madurar sus identidades y a construir su espacio común y propio en la ciudad en la que habitan (Rodríguez Riva, 2013).

Este no lugar común de los protagonistas viene precedido no solo por el miedo, también por el dolor de compromisos e intimidades pasadas que también los une. El dolor de los presentes y los pasados de Carlos e Irene está provocado por la insatisfacción, por la no realización personal y profesional, y por las relaciones pasadas y presentes, atendiendo así a una de las características de la comedia romántica del siglo XX al intentar demostrar lo doloroso y dañino que son sus procesos (Jermyn y McCabe, 2013: 614). Todo ello ha hecho a los protagonistas ser frágiles y tener una percepción negativa del futuro o, al menos, incierta, lo cual los induce a un cuestionamiento y una nueva búsqueda de sí mismos a través del otro mediante el juego. No solo se presenta la inestabilidad de la viabilidad de una relación satisfactoria, también los miedos al fracaso de la pareja y sus consecuencias, lo cual socava la imagen que tienen de sí mismos los individuos que la conforman, y que puede derivar en un afecto negativo permanente en la pareja (Moss-Wellington, 2019: 201). El miedo hace que se practique un juego de máscaras imprescindible para llegar al otro y a sí mismo. De manera que al inicio del proceso de conocimiento, Carlos dice ser un asesino intergaláctico e Irene asume la identidad intertextual de la MPDG. Todo ello dificulta desde la verbalización de los sentimientos, que solo tiene lugar en la escena final, hasta el compromiso. De esta manera, la incertidumbre no se encuentra solo en el futuro, también en el presente, es decir, en el proceso de formación de la nueva pareja y en los individuos que la conforman (Imbert, 2019: 252-271).

En esta inestabilidad de la pareja protagonista a largo plazo, el amor romántico, como juego de deseo pasional entre quienes se anhelan y no se poseen, dejaría de tener razón de ser una vez conformada la pareja y, aún más, si esta se

formaliza mediante el matrimonio¹². La estabilización matrimonial, por tanto, no solo diluiría el deseo y la pasión de los amantes, también degeneraría en infelicidad. El espacio común se volvería rutinario, lo que podría desencadenar en aburrimiento, incomunicación, vacío, fingimiento, pérdida de pasión e, incluso, infidelidad, entendiéndose este estancamiento, o involución, como insoportables para el individuo que vive en la modernidad, la cual demanda constantemente estímulos y deseos (Habib, 2014: 15-16). El amor romántico, como la pasión y el deseo redentores y la idealización de la felicidad, se presentan como elementos incompatibles con el matrimonio, como contrato racional de obligatoriedad mutua (Castells Molina, 2005: 164-165), el cual ha sustituido la pasión del amor romántico por una intimidad caracterizada por el compromiso, la comunicación profunda, la amistad, una adecuada autonomía de ambos individuos y la satisfacción sexual mutua como un elemento importante para la estabilidad de la relación (Azcona Montoliú, 2008: 8). De esta manera, Carlos y María, la pareja casada, conforma el matrimonio como un espacio aparentemente controlado mediante el orden y la armonía, lo que supondría un contexto de construcción cotidiana, donde compartir esperanzas y sufrimientos, desarrollar la empatía y la atracción y hacerlas trascender. Sin embargo, la estabilidad de la pareja en el matrimonio no resulta el remedio infalible contra la soledad, personal y social, ni el espacio de afirmación definitiva del individuo, en la dualidad. Con el tiempo, el matrimonio de Carlos y María llega a sumirse en la rutina, la soledad y en un ensimismamiento de la pareja que fagocita a los individuos que conforman el matrimonio generando, no un aislamiento amoroso feliz, sino un vacío existencial individual, una pérdida de interés por el otro y una huida de roles, debido a la nada matrimonial en la que se identifica María.

Carlos: Nada es su forma de resumir cinco años de casados y tres de novios, lo cual resulta bastante chocante ya que para mí están llenos de momentos maravillosos.

Todo ello marca en la pareja matrimonial una distancia y una desestabilización que convierte al presente en inestable y al futuro en incierto. Así, al igual que en la nueva pareja protagonista, conformada por Carlos e Irene, los individuos encuentran dificultades para manifestar y verbalizar los sentimientos y, en el caso del matrimonio, también el malestar. De esta manera, el espacio común matrimonial se convierte en una simple convivencia trivial de compañerismo amoroso o, en última instancia, da lugar a una relativización en la percepción de los actos, desencadenando comportamientos dolorosos y destructivos para el matrimonio, llegando a la infidelidad y el odio. La impotencia ante el vacío

12 La creación e institucionalización de las parejas estables heterosexuales monógamas, han sido estudiadas también desde un punto de vista antropológico, de manera que han sido justificadas por razones de garantía y seguridad de la procreación, crianza y supervivencia de la especie humana. Sin embargo, la relación entre el matrimonio y el amor romántico no siempre está articulada con la felicidad, debido a que la larga durabilidad de las parejas no siempre va acompañada de la pasión, por lo que quedarían separados el deseo sexual y el apego duradero (Fisher, 2004: 148-173).

creado por la banalidad, la anulación y la reducción casi a la inexistencia individual, hace que el tiempo y la vida en común aumenten el retraimiento y disminuyan el deseo (Imbert, 2019: 233-267). Este matrimonio, el de Carlos y María, les ha hecho compartir la distancia, la soledad, la frustración, la tristeza, la falta de complicidad y la incompreensión del otro, que les ha conducido a una infelicidad, causada por la no realización de los anhelos comunes, que ha llevado a la pérdida de la pasión y el deseo y, en última instancia, a la infidelidad, la cual es vista de distinta manera por cada uno de los cónyuges. María, cuya frialdad ilustra su vacío, es presentada, así como una *femme fatale*, una mujer dominante e infiel que ha destruido tanto el contrato matrimonial como a Carlos, al que conquistó fácilmente, puesto que él ya estaba cautivado y fascinado, pero su inmadurez le hace temerla y creer que su frustración sexual se debe a ella.

Irene: ¿Tanto miedo le tienes?

Carlos: Miedo, no. Es más bien terror [...] Estar con ella es como estar frente a un espejo en el que solo ves decepción.

Irene: ¿Su decepción o tu decepción?

Sin embargo, María sufre, al igual que su cónyuge, los mismos infortunios matrimoniales y el vacío existencial que esta unión les ha creado, aunque para ella, al igual que para las *femmes fatales*, no hay redención (Silver y Ursini, 2013). Carlos, hasta entonces orgulloso de creerse racional, realista, prudente y leal, aún cree en el mito del amor verdadero y eternamente estable, con todas las restricciones y obligaciones mutuas que conlleva, pero ya en crisis, y al que él se ha entregado y es incapaz de romper. Para María, no obstante, la infidelidad no es vivida tanto como una traición a su cónyuge y al contrato matrimonial, sino como una exploración de sí misma, como una huida del rol y el espacio común matrimoniales y una vuelta a encontrarse individualmente tras haber quedado frustrada y absorbida por la pareja institucionalizada y consagrada (Imbert, 2019: 283).

María: Un día me desperté, miré a mi alrededor y sentí que no estaba viva. Y ese mismo día apareció él [...] Podría haber sido cualquiera, cualquiera que no fueses tú [...] No lo hago para hacerte daño, Carlos.

María desea y siente pasión por su nuevo amante, Jorge, pero no como un nuevo amor romántico, sino como un escape de la opresión del vacío matrimonial, por lo que a María y Jorge, los primeros infieles, a pesar de la disfuncionalidad de sus relaciones, no se les está permitido la felicidad, la estabilidad, la certidumbre, ni la redención. Se contraponen así la nada matrimonial, es decir, la estabilidad institucionalizada y rutinaria, el hastío, el distanciamiento, la falta de pasión, la infelicidad, el rechazo y la disolución individual en el espacio conyugal, frente al todo de la relación romántica, es decir, la felicidad, la impul-

sividad, el estímulo para conocer y desarrollar las identidades de los miembros de la pareja, a pesar de la incertidumbre y la falta de compromiso iniciales.

Por lo tanto, la pareja de la comedia romántica del novecientos, consagrada e institucionalizada en el matrimonio, queda aparentemente desidealizada bajo la influencia del modelo de las comedias románticas hollywoodienses independientes de principios del siglo XXI. Así, el relato *Nuestros amantes*, de producción española, se encuentra influenciado por estos productos cinematográficos de la cultura popular de masas del Hollywood *indie*. Además, la narrativa de este film acoge, a su vez, el concepto del amor romántico como un deseo irrealizable de posesión del individuo idealizado, es decir, una pasión propia de una ficción perfecta imposible de realizar en un mundo real imperfecto, aunque desdramatizada de su fatalismo por la comedia, otorgándole un final satisfactorio a la pareja protagonista. De esta manera, el relato *Nuestros amantes*, perpetuando la imagen hegemónica de la unión de la pareja heterosexual monógama cisgénero como forma de integración social, presenta a la pareja como un espacio incierto donde el compromiso a largo plazo retrocede en favor del cuestionamiento tanto personal como de la pareja, y de la libertad individual, debido todo ello a la inestabilidad del presente y la incertidumbre del futuro, y su institucionalización en el matrimonio, como fin irreversible de la soledad. La trama de *Nuestros amantes*, en la que las afinidades e infidelidades entre los personajes provocan que las parejas en crisis se disuelvan y de sus restos surja otra, pone de manifiesto la inestabilidad e incertidumbre impredecibles de las relaciones de pareja, por lo que el desenlace del relato abandona la idea de la felicidad ilimitada e inalterable para presentar en su lugar a una pareja inestable con un menor nivel de compromiso a largo plazo, pero más flexible y dinámico en su desarrollo y de satisfacciones tanto comunes como individuales que, sin embargo, ansía la certidumbre y abandonar su carácter temporal. La estabilidad imperecedera de la pareja protagonista, certificada por la unión mediante el amor romántico en los relatos de comedia romántica del siglo XX, desaparece en favor de un futuro incierto, efímero y volátil, de manera que la formación de la pareja romántica ya no supone el fin primero a alcanzar, pero sigue siendo el fin último en las comedias románticas hollywoodienses independientes.

Este miedo tanto del presente como del futuro, a su inestabilidad y a su incertidumbre, hace que los individuos sean más vulnerables, que la idea de pareja estable deseada aparentemente se diluya ante la inevitabilidad de cambios e intermitencias y se tienda, por tanto, a evitar desde la formalización de la relación en una ceremonia social del compromiso dual, hasta la misma verbalización de los sentimientos. Todo ello ambientado en una ciudad en cuyos no lugares coexisten tanto el espacio común de los personajes inmaduros que conforman la pareja protagonista, en el que solo se identifican por una imagen de sí mismos en el otro, creando de esta manera una identidad compartida; como el espacio social, económico y político, donde se produce la fugacidad y la acumulación, el cual es reconocido por los protagonistas, aunque en él son individuos inofensivos cuyas habilidades e identidades no están suficientemente desarrolladas y del que están desconectados.

Por lo tanto, la estabilidad imperecedera de la pareja protagonista en las comedias románticas del novecientos, que era certificada por el matrimonio, es aparentemente desidealizada en las comedias románticas hollywoodienses independientes de principios del siglo XXI, y en los films en los que influye, como es el caso de *Nuestros amantes*, en el que aparentemente se actualizan estos relatos, sin embargo perpetúa el discurso hegemónico romántico de la pareja como salvadora e integradora de los personajes protagonistas, representados en los estereotipos de la MPDG y el GMDF, ensalzando en la nueva pareja protagonista el proceso continuo de aprendizaje y conocimiento, tanto propio como del otro. Esta evolución cognitiva posibilita el crecimiento trascendente de los protagonistas, pero no les otorga una mayor estabilidad ni certidumbre, por lo que también es necesaria la aceptación de la evanescencia de las relaciones románticas y su posible cadencia sucesiva, motivada por una sucesión de crisis, desencuentros y encuentros. El presentismo en el que se hallan los amantes posmodernos no solo se debe a los fracasos del presente, en el que se cuestionan, también a la posibilidad de repetirlos y acumularlos sucesivamente en el futuro, por lo que, pretenden preservar la libertad individual dentro de la pareja y jugar a la experimentación, la exploración y el descubrimiento en el presente, despreocupándose a priori de la continuidad de la pareja en el futuro. Así, la MPDG y el GMDF perpetúan la imagen hegemónica de la integración en el orden social, tras superar el proceso de conocimiento mutuo e individual que les ha ayudado a madurar y estabilizarse, gracias a la consecución de la unión de la pareja heterosexual monógama cisgénero protagonista.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Geseida, 1998.
- AZCONA MONTOLIÚ, María del Mar, « Love is a Many-Person'd Thing: Multi-Protagonist Tales of Contemporary Desire », *BELLS. Barcelona English Language and Literature Studies*, no. 17, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BOLUK, Stephanie, LEMIEUX, Patrick, « Breaking the Metagame: Feminist SpoilSports and Magic Circle Jerks », *Metagaming. Playing, Competing, Spectating, Cheating, Trading, Making, and Breaking Videogames*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 275-290.
- CÁNOVAS ORTEGA, María del Carmen, « Cine para mujeres: La comedia romántica hollywoodiense en la España de los años 50 », ed. Juan Carlos Suárez Villegas, Rosario Lacalle Zalduendo y José Manuel Pérez Tornero, *II Congreso Internacional de Comunicación y Género. Libro de actas*, Sevilla y Madrid, Universidad de Sevilla y Dykinson, 2014, p. 57-66.
- CASTELLS MOLINA, Isabel, « ¿Y comieron perdices? Amores adúlteros vs. comedia romántica », *Latente: Revista de Historia y Estética Del Audiovisual*, no. 3, 2005, p. 161-178.

- DELEYTO ALCALÁ, Celestino Sigifredo, « Amistades peligrosas: La comedia romántica de Hollywood en los años 90 », ed. José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia, y Jorge Luis Bueno Alonso, *El cine: Otra dimensión del discurso artístico. Vol. I*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, p. 173-198.
- ECHART ORÚS, Pablo, « La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): Panorámica de un género ensimismado », *Comunicación y Sociedad*, vol. 22, no. 1, 2009, p. 161-195.
- _____, « Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense », *ZER. Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, no. 29, 2010, p. 31-45.
- FISHER, Helen, « La evolución del amor romántico », *Por qué amamos*, Madrid, Taurus, 2004, p. 147-174.
- GÁLVEZ MUÑOZ, Lina, RODRÍGUEZ MODROÑO, Paula, « La desigualdad de género en las crisis económicas », *Investigaciones Feministas*, no. 2, 2012, p. 113-132. DOI: 10.5209/rev_INFE.2011.v2.38607
- GIDDENS, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge, Polity Press y Blackwell Publishers, Ltd., 1992.
- GILL, Rosalind, SCHARFF, Christina, « Introduction », ed. Rosalind Gill y Christina Scharff, *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 1-20.
- GOUCK, Jennifer, « “Destroying the Lie?”: The Manic Pixie Dream Girl in American Young Adult Fiction », *Irish Association for American Studies: Annual Conference*, 2017.
- GRINDON, Leger, *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*, Malden, Oxford y Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- HABIB, Claude, *Le Goût de la vie commune*, Roubaix, Flammarion, 2014.
- HALL, Stuart, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión editores, 2010.
- HERNÁNDEZ POLO, Beatriz, « Love Actually y la esfera musical como cómplice de la perpetuación de los roles de género tradicionales », *Popular Music Research Today. Revista Online de Divulgación Musicológica*, vol. 1, no. 2, 2019, p. 41-55. doi: 10.14201/pmrt.20667
- IMBERT, Gérard, *Crisis de valores en el cine posmoderno (Más allá de los límites)*, Madrid, Cátedra, 2019.
- JERMYN, Deborah, McCABE, Janet, « Sea of Love: Place, Desire and the Beaches of Romantic Comedy », *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 27, no. 5, 2013, 603-616.
- KALENIĆ RAMŠAK, Branka, « Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX », ed. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, *La penna di Venere. Scrittura dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)]* Mesina, Andrea Lippolis Editore, vol. 1, 2002, p. 199-208.
- KAKLAMANIDOU, Betty, *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism: The New Millennium Hollywood Rom Com*, Nueva York, Routledge, 2013.
- KONIGSBERG, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004.
- McROBBIE, Angela, « Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime », ed. Yvonne Tasker, Diane Negra, *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham y Londres, Duke University Press, 2007, p. 27-39.
- MILLER, Toby, GOVIL, Nitin, McMURRIA, John, MAXELL, Richard, *El nuevo Hollywood: Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Barcelona, Paidós, 2005.

- MOSS-WELLINGTON, Wyatt, « The emotional politics of limerence in romantic comedy films », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, vol. 8, no. 1, 2019, p. 191-209.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel, « La debatible existencia de una “comedia romántica”: “Muérete... ¡y verás!” », de Bretón de los Herreros, como parodia y pastiche de los dramas románticos », *Signa. Revista de La Asociación Española de Semiótica*, no. 28, 2019, p. 1149-1179.
- ORIA, Beatriz, « Love on the Margins: The American Indie Rom-com of the 2010s », *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 40, no. 2, 2018, p. 145-167.
- PIAFSKY, Michael (consultado el 28.10.2020), « A Conversation with Nathan Rabin ». https://www.missourireview-digital.com/missourireview/winter_2016?pg=123#pg123
- RABIN, Nathan (consultado el 27.10.2020a), « The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown ». <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>
- _____ (consultado el 27.10.2020b), « I’m sorry for coining the phrase “Manic Pixie Dream Girl” ». https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/
- RODRÍGUEZ RIVA, Lucía, « Amor y panzas: Configuraciones de la pareja en tres comedias románticas argentinas contemporáneas », *Imagofagia. Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, vol. 7, 2013.
- SILVER, Alain, URSINI, James, *Cine negro*, Colonia, Taschen, 2013.
- SOLOMON, Claire T., « Anarcho-Feminist Melodrama and the Manic Pixie Dream Girl », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 17, no. 1, 2017.
- UBILLOS LANDA, Silvia, PÁEZ ROVIRA, Darío, ZUBIETA, Elena Mercedes, « Relaciones íntimas: Atracción, amor y cultura », coord. Itziar Fernández Sedano, Silvia Ubillos Landa, Elena Mercedes Zubieta, Darío Páez Rovira, *Psicología social, cultura y educación*, Madrid, Pearson Educación, 2004, p. 511-536.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Lucía Gloria, « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in its Contexts », *Prisma Social. Revista de Investigación Social*, no. 2, 2017, p. 167-201.
- _____, « Ideología de género en las narrativas quirky del cine americano: El estereotipo de la manic pixie dream girl », *Comunicación y Género*, vol. 1, no. 1, 2018, p. 69-82.
- VERDÚ DELGADO, Ana Dolores, « El amor en la sociedad de consumo », *Gazeta de Antropología*, vol. 30, no. 1, 2014.
- VILLAVERDE SUANZES, Fernando, « ¿Qué fue de la nueva comedia americana? », *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, no. 30, 2020, p. 198-208.
- WHITWORTH, Hunter (consultado el 27.11.2020), « Rise of the Manic Grumpy Dream Fellow ». <https://www.pastemagazine.com/movies/rise-of-the-manic-grumpy-dream-fellow/>

Contrasexualidad y contratextualidad: el discurso amoroso en la narrativa gay

Florian Fraissard
Université Jean Monnet, Saint-Étienne

RÉSUMÉ. À partir des notions de « technologie » et de « contresexualité », nous proposons d'étudier les représentations littéraires du discours amoureux gay. Cette approche part du principe que le discours amoureux dominant fonctionne comme une technologie qui contraint l'expression du sentiment amoureux dans un scénario normatif. Or, la littérature gay, par la marginalité même du désir qu'elle représente, s'écarte de ces codes hétéronormatifs et met en forme de nouvelles modalités d'expression amoureuses qui fonctionnent comme des « contretechnologies ».

MOTS-CLÉS : Gay Studies, XXI^e siècle, Amour, Littérature, Discours

ABSTRACT. From the notions of « technology » and « countersexuality », we propose to study the literary representations of gay love's discourse. This approach starts from the fact that the dominant love's discourse functions as a technology that shapes the expression of love sentiment in a normative scenario. However, gay literature, by the very marginality of the desire it represents, breaks those heteronormative codes and produces new modalities of love expression that function as « countertechnologies ».

KEYWORDS: Gay Studies, 21st Century, Love, Literature, Discourse

Introducción

La constancia del discurso amoroso en la literatura muestra que se ha ido construyendo en la diacronía. Los estudios reunidos en *Omnia vincit Amor: consideraciones sobre el amor en la literatura universal* (Padorno y Santana Henríquez, 2009), que se extienden desde la Antigüedad hasta los albores del siglo XXI, lo confirman. Incluso las tentativas de codificación del discurso amoroso hicieron de la literatura el lugar privilegiado de su expresión. Denis de Rougemont escogió *Tristán e Isolda* y Roland Barthes eligió el *Werther* como modelos de fijación de los intercambios amorosos. Esas dos obras literarias, al

presentar un discurso amoroso entre un hombre y una mujer, forman parte del canon europeo heterosexual. Ahora bien, Monique Wittig afirmó que « las lesbianas no son mujeres » y que, por consiguiente, como lo recuerda Paul B. Preciado, « los gays no son hombres » (Preciado, 2020: 175) porque ambos términos son una tecnología del sistema heterosexual. Una técnica es « un dispositivo complejo de poder y de saber que integra los instrumentos y los textos, los discursos y los regímenes del cuerpo, las leyes y las reglas » (Preciado, 2020: 177) para producir una « disciplinarización » (Bourcier, 2018: 586). El discurso amoroso que la literatura canónica heterosexual ha ido moldando a lo largo de los siglos puede considerarse como una tecnología de control discursivo y de producción normativa que participa del « guion de género vigente en Occidente –la heteronormatividad » (Gros, 2016: 252). Frente a este discurso construido, el discurso amoroso gay aparece como un « inconstruido » y una manifestación de « contrasexualidad », es decir una « producción de formas de placer-saber alternativas [que pueden] comprenderse como tecnologías de resistencia, dicho de otra manera, como formas de contradisciplina sexual » (Preciado, 2020: 48) y discursiva. ¿Cómo dicho discurso puede construirse contra una tradición literaria que ha edificado el discurso amoroso heterosexual como una universalidad? Barthes no afirma otra cosa cuando escribe que « Es el mismo discurso que se pronuncia, cualquiera que sea la configuración sexual de la relación » (Barthes, 2007: 667). Lo que proponemos es analizar el discurso amoroso gay contemporáneo frente a la tecnología discursiva heterosexual y tradicional considerando « las tecnologías como posibles lugares de resistencia a la dominación » (Preciado, 2020: 174). A fin de caracterizarlo, examinaremos, a partir del pensamiento desarrollado por los Estudios Queer y Gay, el discurso amoroso presente en tres obras gay que ilustran la diversidad del discurso amoroso homosexual masculino en el mundo hispánico del siglo XXI. El relato autodiegético *El diario de JL* (2005) del español Álex Rei ofrece una muestra de las vivencias amorosas del narrador dentro de la comunidad gay europea. El libro de no ficción de Alberto Fuguet, *Sudor* (2016), presenta varios hilos narrativos amorosos concentrado en sólo tres días, donde se mezclan los recuerdos y los nuevos encuentros facilitados por las aplicaciones geolocalizadas. Por fin, el libro del artista cubano Julián Martínez Gómez, *El amante alemán* (2017), propone una narración amorosa centrada en una pareja autodiegética cuyo amor va revelando un secreto familiar.

Reinventar el género

La particularidad del discurso amoroso gay sería su deconstrucción del binarismo genérico que caracteriza las narraciones canónicas heterosexuales por la ausencia que implica de lo femenino. Es sabido que, sin embargo, Barthes había hecho del enamorado un sujeto femenino, « Un hombre no está feminizado por ser invertido, sino por estar enamorado » (Barthes, 1977: 20), frente al objeto del amor que, implícitamente, se encontraba « masculinizado ». Con

esto, Barthes separaba sexo y género pero seguía recurriendo a lo femenino como marca de diferencia y de asimetría en el discurso. En este sentido, « femenino » se convierte en sinónimo de « diferente » frente a una norma masculina, una « diferencia *dentro* del hombre » según la expresión de Teresa de Lauretis (Lauretis, 1987: 1). Si en 1987, subrayaba la « proximidad de la gramática y del sexo » (Lauretis, 1987: 4) en la lengua inglesa, afirmaba que el término « género » en las lenguas latinas « no conlleva siquiera la connotación del género sexual de una persona » (Lauretis, 1987: 4). En 2021, la lengua española sigue integrando la dimensión gramatical de la palabra, « categoría gramatical inherente [...] y que en pronombres y sustantivos animados puede expresar el sexo », y añade su valor cultural, « grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido éste desde el punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico » (*Diccionario de la Real Academia Española*). Pero, en ambos casos, efectivamente, la palabra « género » no califica el sexo. Veamos cómo el discurso amoroso gay se posiciona dentro de esta tecnología genérica en la que lo femenino es el elemento disidente.

El narrador autodiegético del *Diario de JL* parece ocupar alternativamente la posición femenina y la posición masculina. En efecto, emplea tanto la forma femenina « una », « eran más maricas que una » (Rei, 2005: 65), como la forma masculina « uno », « Cuando uno reflexiona sobre los vaivenes de su vida » (Rei, 2005: 73), como pronombres. Sin embargo, el género femenino no parece surgir en circunstancias específicas ni estar ligado a la expresión de un amor particularmente marcado. La utilización de la forma femenina « una » resulta ser sólo otra posibilidad de auto designación sin que cambie la naturaleza del sujeto, como si perdiera su valor diferenciador. Otra alternancia es la que existe entre esta forma impersonal y el pronombre sujeto « yo ». Estas tres posibilidades pronominales permiten al narrador mantener su experiencia amorosa en la intimidad del « yo » o generalizarla en la impersonalidad del « uno/una ». La variedad de dichas posiciones enunciativas corresponde con la intención comunitaria del proyecto literario.

Desde la introducción, el autor se incluye dentro de una comunidad, « Puede que los homosexuales seamos más constantes y frecuentes en [la búsqueda del amor] » (Rei, 2005: 7), como lo evidencia el empleo de la primera persona del plural. Por consiguiente, no presenta su discurso amoroso como una experiencia aislada sino precisamente como un elemento de reconocimiento y de identificación, y por lo tanto de separación frente a un supuesto discurso amoroso universal indiferenciado. Esta singularidad del discurso amoroso gay se manifiesta mediante la identificación con figuras femeninas que constituyen un contramodelo a la figura masculina heterosexual, en la medida en que dentro de la heteronormatividad « sólo hay dos papeles o estilos corporales posibles: 'hombre' y 'mujer' » (Gros, 2016: 252).

A lo largo de su diario, el narrador recurre a dos referentes femeninos más o menos opuestos. Por un lado, se identifica con la « mujer A », « cada vez soy más mujer A » (Rei, 2005: 26), que define como « una mujer que está siempre en su sitio y que no pierde la compostura pase lo que pase » (Rei, 2005: 26). Esta

« mujer A » puede verse como la antítesis del « macho Alfa », el arquetipo de la tecnología genérica heterosexual. Por otro lado, se siente « identificado con mujeres cuarentonas al borde de la desesperación » (Rei, 2005: 231), en particular con la heroína de *La Flor de mi secreto*. Estas dos figuras femeninas, que encarnan la fuerza y la fragilidad, aparecen como otras posibilidades de actuación dentro del esquema amoroso tradicional. Ambas funcionan como una negación del referente masculino que está identificado con el discurso heterosexual dominante y es, quizás, una manera de significar que el sujeto gay no es un « hombre ».

En la obra de Julio Martínez Gómez, *El amante alemán*, los dos enamorados comparten alternativamente la posición autodiegética: « Me llamo Julio » (Martínez Gómez, 2017: 11) y « Mi nombre es Sebastián » (Martínez Gómez, 2017: 19). La fusión de los dos yoes en un « nosotros » se realiza al mismo tiempo que se instalan juntos, « él y yo vivimos desde hace un mes en un piso cerca del centro » (Martínez Gómez, 2017: 83). Este espacio privado permite la aparición de nuevas modalidades de intercambios amorosos entre ambos donde lo femenino aparece pero no a nivel gramatical sino cultural, con las figuras de la Sirenita y de Marlene Dietrich.

En contadas ocasiones en la obra, se abandona la forma narrativa para la dramática, lo que es el caso cuando Julio y Sebastián cantan en casa. Se emplea la forma teatral como si se tratase de un guion cinematográfico, porque « esos momentos deberían ser grabados para el cine » (Martínez Gómez, 2017: 87). Mientras están planeando un viaje a Berlín, « Julio canta y baila con una maleta mientras imita a Marlene Dietrich. Sebastián lo observa divertido desde el sofá. » (Martínez Gómez, 2017: 93). Este episodio reúne « la parodia de la feminidad [y] la teatralidad fuera de escena » (Hueso Fibla, 2012: 215) y corresponde con un momento de intimidad y de alegría para la pareja. Marlene Dietrich es « el símbolo del ideal erótico inalcanzable » (Tejero, 2008: 265) y en esta canción, « *Ich habe noch einen Koffer in Berlin*¹ », expresa su apego a la ciudad de Berlín, donde nació precisamente Sebastián. La teatralización sirve para revelar la construcción de Dietrich como modelo del ideal femenino por la mirada masculina de la sociedad heterosexual, aunque estuvo « Conocida por sus numerosos idilios tanto con hombres como con mujeres » (Tejero, 2008: 267). Entonces, Julio no « imita » a Dietrich sino la imagen de Dietrich construida por el discurso masculino heterosexual, produce una copia o una contracopia de la feminidad heterosexual. Dicha teatralización paródica aúna la teoría butleriana de la *performance* y la estética *camp*.

En su célebre artículo, Jack Babuscio hace hincapié en « la noción de vida-como-teatro » (Babuscio, 1977: 24) como constituyente de lo *camp*. En las escenas de canción que aparecen en la obra cubana, tanto la forma guionística como la actuación de los personajes denuncian, mediante la subversión de « estos cánones de gusto, comportamiento, habla culturalmente estandarizados » (Babuscio, 1977: 25), el discurso amoroso como tecnología de norma-

1 « Todavía tengo una maleta en Berlín »

lización y de control. Dentro de la repetición de comportamientos y discursos hay la posibilidad, como lo es la teatralización *camp*, de apartarse del guion prescrito. Sobre este particular, la comparación con la relación amorosa de los padres de Julio y Sebastian, es reveladora de este fenómeno. Emil y Fernando siguieron el único guion posible para dos hombres en los años 80 viviendo bajo regímenes comunistas, como lo eran la dictadura de Fidel Castro o la RDA, a saber la amistad. La gramática de su correspondencia lo revela, donde el sustantivo « amigo » funciona como técnica normativa: « amigo mío » (Martínez Gómez, 2017: 157) ,« Querido amigo Fernando » (Martínez Gómez, 2017: 165). Ellos no pudieron escapar del guion sociodiscursivo que sólo ofrece la amistad como espacio de intercambios íntimos entre hombres. Su discurso amoroso es un discurso del silencio.

En su libro de no ficción, *Sudor*, Alberto Fuguet rechaza abiertamente la heteronormatividad, « qué rico no ser hétero » (Fuguet, 2016: 143), y el guion genérico amoroso que le está asociado, lo que implica el rechazo de cualquier dimensión femenina. No utiliza el femenino gramatical, como en el *Diario de JL*, ni tampoco lo femenino cultural, como en *El amante alemán*. El discurso amoroso del narrador se acompaña de la producción de « una (nueva) gramática de la masculinidad » (Opazo, 2009: 80). Esa formalización de una masculinidad distinta de la del sistema heterosexual puede notarse en la descripción que hace el narrador de los dos hombres de quienes se enamora.

Recuerda a su ex enamorado, el Factor Julián, diciendo que « tiene una cosa masculina tosca burda frágil distante que cautiva » (Fuguet, 2016: 57). La perífrasis « una cosa masculina » sirve para revelar que la masculinidad de Julián, por lo menos tal cual la concibe el narrador, no se identifica con la masculinidad dominante heterosexual. Los adjetivos enumerados para intentar calificarla remiten a una forma de alejamiento de los códigos culturales que producen una masculinidad a la vez basta y « frágil ». El narrador está consciente, sin embargo, de que « El Factor Julián era la suma de lo que proyectaba en él y de aquello a lo que realmente acced[ió] » (Fuguet, 2016: 57). Es decir que el cuerpo de Julián no tiene en sí cualquier masculinidad sino que ésta es construida por la mirada y el amor del narrador. La comparación con el retrato que hace el narrador de Rafa muestra su concepción de una masculinidad específica gay.

Escribe que « Lo único que le falta es cierta fuerza corporal, quizás más carne o músculos, sin duda más testosterona » (Fuguet, 2016: 380). Vemos que la concepción del cuerpo masculino atractivo, según el narrador, corresponde con la « idea según la cual el cuerpo es también un objeto de *design* en un sentido técnico y pragmático » (Bourcier, 2018: 587). Los músculos funcionan como tecnología corporal y « marcadores de lo gay » (Gómez Beltrán, 2019: 52). Como lo resume el narrador, Rafa « No es alfa. [...] No es el tipo de hombre que me atrae [...]. Me gustan más masculinos, peludos, toscos » (Fuguet, 2016: 380). Otra vez define la masculinidad ideal como « tosca », o sea alejada de los códigos culturales dominantes, y acompañada de una « deserotización de la feminidad » (Ariza, 2018: 467). El retrato de Rafa es, precisamente, la ocasión de establecer una distinción entre feminidad y gaydad. El narrador dice que Rafa

« Tiene algo levemente femenino » y que su « delgadez y falta de testosterona dejan claro que es gay, más que afeminado » (Fuguet, 2016: 380). El adjetivo « femenino » funciona como antítesis de lo masculino pero el narrador se niega a calificarlo totalmente como « femenino » porque sería incluirlo en el sistema binario heterosexual. Se contenta con decir que tiene « algo » de femenino, es decir « una realidad indeterminada cuya identidad no se conoce o no se especifica » (*Diccionario de la Real Academia Española*). En cuanto al adjetivo « afeminado », funciona como oposición al término « hombre (heterosexual) ». Y la palabra « gay » permite definir a Rafa fuera de la bipolaridad genérica heterosexual. Podemos, pues, decir que Alberto Fuguet elabora « la construcción de una nueva masculinidad » (Opazo, 2009: 93), distinta de la masculinidad heterosexual, que podemos calificar de « contram masculinidad » en la medida en que emerge como una alternativa al modelo heterosexual.

La deconstrucción del sistema genérico heterosexual por el discurso gay permite que surjan nuevas posiciones enunciativas y nuevas movilizaciones de lo masculino y de lo femenino fuera del molde tradicional. La afirmación de Barthes acerca de la feminidad universal del enamorado no se verifica en el discurso amoroso gay. Tampoco el sujeto gay adopta la masculinidad hegemónica heterosexual como referente identitario. Construye su propio sistema transgenérico que tiene implicaciones sobre la concepción misma del discurso amoroso.

Corporeizar el romanticismo

La distinción genérica, dentro de la tecnología del discurso amoroso hegemónico, sirve para producir un funcionamiento codificado de la relación amorosa que vino a denominarse « amor romántico » y que « representa un modelo occidental » (Flores Fonseca, 2019: 285) dominante. Por su etimología, del francés « romanz » pasando por el inglés « romantic », el adjetivo « romántico » está relacionado con « lo novelesco ». Sería, pues, un amor cuyo modelo haya sido producido por las novelas. Ello significa la importancia que la ficción y la imaginación tienen en la elaboración del discurso amoroso. Pero entendido como « sentimentalidad excesiva » (*Diccionario de la Real Academia Española*) en su acepción contemporánea, funciona como oposición al amor sexual. Ahora bien, el sustantivo « homosexual », cuya creación se remonta al siglo XIX, incluye únicamente en su morfología la dimensión sexual. Por consiguiente, puede considerarse como un modo de caracterización opuesto al modelo « romántico » dominante donde la sexualidad está subordinada a los sentimientos. Al contrario, la palabra « gay » borra toda característica sexual. Entonces, si el amor romántico es « un marco heteronormativo » (Martínez Gómez *et alii*, 2019: 169) que la literatura canónica produce ¿sólo le quedaría a la literatura gay el material temático de la sexualidad? Veamos cómo las novelas gay subvierten el esquema del amor romántico. Alfredo, el narrador de *Sudor*, no quiere « contaminarse con un romanticismo homoerótico muy gay » (Fuguet,

2016: 199). La expresión « romanticismo homoerótico » es una manera de unir la dimensión sentimental y la dimensión carnal, el erotismo siendo el « carácter de lo que excita el amor sexual » (*Diccionario de la Real Academia Española*), y en cierta medida una forma de adaptación del amor romántico tradicional. Su rechazo, por parte del narrador, forma parte de una negación de lo novelesco. Lo expresa de manera rotunda al afirmar que « las novelas son para cobardes; la no ficción, la crónica y el testimonio son para los que tienen cojones » (Fuguet, 2016: 45). Vemos que su elección de la no ficción se inscribe dentro de una valorización de la masculinidad, que hemos calificado anteriormente de « contra-masculinidad » por su esencia propiamente gay. De principio a fin de la obra, domina el discurso sexual como forma de interrelaciones gay.

No obstante, ese modo de relacionarse trasciende lo puramente carnal para acceder a « Esta hermandad del semen [que] formaba un tren o una trenza (yo tuve algo con Clemente y Clemente con Benjamín y Benjamín con Aldo y Aldo con Jero y Jero con Aníbal y Aníbal conmigo » (Fuguet, 2016: 171). El cuerpo se transforma en el espacio discursivo amoroso privilegiado, reactualizando la etimología misma del término discurso, « correr por aquí y por allá ». Esta dimensión rizomática del discurso corporal gay está facilitada por las aplicaciones geolocalizadas. Es gracias a este sistema que el narrador encontró a Julián, « Conocí a El Factor Julián vía Grindr. Era un domingo de invierno. Chateamos como dos horas y optamos por conocernos » (Fuguet, 2016: 94). Y después de su encuentro con Rafa, éste le confiesa que lo había visto antes en Grindr, por eso sabía que era gay, « cuando llegué a Alfaguara [...] abrí Grindr. [...] Lo vi, claro. A nueve metros. Qué emoción. Dije: un poco nerd pero simpático » (Fuguet, 2016: 421). El encuentro entre los dos no es, por consiguiente, un verdadero encuentro. Es ahí donde se reinterpreta la escena clásica del encuentro romántico fortuito y del flechazo. Si « el sujeto contemporáneo ansía alcanzar ese estado de conexión absoluto que ha promulgado el mito del amor romántico » (Pascua Canelo: 8), Alfredo lo traslada a la conexión virtual que permite una conexión carnal efímera.

El único contraejemplo está encarnado por el personaje de Renato quien, según dice el narrador, « Se enamoró. No creo que de mí sino de la idea que tiene de mí » (Fuguet, 2016: 155), es decir de la ficción de Alfredo que ha construido. Sin embargo, en este caso también el discurso amoroso se expresa mediante la comunicación virtual, en este caso WhatsApp, « mi amanecer fue sin ti / y aquí estoy / en el sudor más delicioso / en el amanecer de un / hombre deseoso [...] entre el calor / del sol / y el sol de mi calor / acabo, espero [...] mis pendejos rojos / sienten la tibieza / de la leche condensada / mis muslos tiemblan / mi pecho rebosado » (Fuguet, 2016: 289). Su discurso aún romanticismo y erotismo, en la medida en que las isotopías del cuerpo expresan la ausencia del ser amado y la intensidad del deseo por el ausente. Alfredo no se equivoca cuando le escribe, « eres un poeta » (Fuguet, 2016: 289). El propio narrador también revelaba un amor casi romántico en su relación con Julián « Yo aspiraba a algo más ; sentir que tenía un partner, un socio, un cómplice » (Fuguet, 2016:

48). Vemos que no utiliza la palabra « novio », que forma parte del esquema tradición heterosexual, sino palabras distintas.

La novela de Álex Rei se presenta también como un discurso amoroso que propone una nueva interpretación del amor romántico. El narrador utiliza también internet para provocar encuentros. La tecnología aparece en ambos textos como un medio « para comunicar o para negociar el cuerpo y el deseo » (Vázquez Cruz: 32). La reelaboración del esquema romántico se lleva a cabo, por una parte, mediante su inclusión dentro de espacios marginales gay dedicados al sexo. Para el narrador, las *backrooms* son « los sitios más románticos de Madrid » (Rei, 2005: 71). Es precisamente en uno de estos lugares donde se produce un flechazo romántico, « entró por la puerta un tío rapado con el pelo al uno [...]. [...] encarnaba a la perfección mi ideal [...]. Y perdí los papeles. Literalmente » (Rei, 2005: 65). Este encuentro inesperado corresponde con el tópico del flechazo romántico salvo que aquí se inscribe en un marco espacial antirromántico. El romanticismo gay del *Diario de JL* consiste, pues, en subvertir el ideal romántico, caracterizado por su sentimentalismo, situándolo en un contexto marcadamente sexual. Esta aparente paradoja permite deconstruir la frontera artificial entre romanticismo y carnalidad, lo que produce un intercambio semántico entre los dos elementos. El amor romántico se encarna cuando la sexualidad se idealiza, lo que implica también una reevaluación del elemento novelesco.

La creación de un nuevo romanticismo integra también, como en *Sudor*, una reflexión sobre la ficción. Como lo afirma el narrador, « la realidad siempre supera a la ficción » (Rei: 109). La materia misma del libro es precisamente la recolección de « algunas columnas en diversos sitios de Internet » (Rei, 2005: 7) inspiradas en la realidad. El autor denuncia en la introducción del libro la « falsa dialéctica entre realidad y ficción » (Rei, 2005: 7). La puesta en tela de juicio de lo romántico implica un cuestionamiento de lo novelesco. En la perspectiva del autor, lo uno y lo otro ya no se oponen sino que « la realidad únicamente lo es cuando la contamos, cuando la narramos » (Rei, 2005: 7). Estas consideraciones significan que existe una interdependencia entre realidad y ficción, del mismo modo que el amor romántico y el amor sexual se complementan. Buen ejemplo de ello es el episodio en que el narrador describe una boda que tiene lugar dentro de una sauna en Ámsterdam, « Había un ambiente como de... ¡¡era una boda!! Markus y Robert eran dos gays [...] que se habían casado y aquella era su fiesta » (Rei, 2005: 45). La boda, que es un elemento romántico, al contrario del matrimonio que no lo es, se encuentra aquí reterritorializada en un espacio marginal y sexual. En esta obra, los esquemas binarios entre lo romántico y lo sexual y lo novelesco y lo real, están deconstruidos para dar paso a un discurso amoroso integrador que escapa de la tecnología del amor romántico como medio de apartar la dimensión corporal del discurso amoroso.

Si tanto *Sudor* como el *Diario de JL* emplean un metadiscurso sobre el amor romántico, el libro de Julián Martínez Gómez al contrario no lo hace. Es la diégesis la que traduce la relación con el amor romántico tradicional. Como lo hemos señalado en la introducción, la historia entretiene dos historias de amor

en dos tiempos diferentes. La historia más remota e imposible, entre Fernando y Emil, los respectivos padres de Julio y Sebastián, evoluciona de manera trágica. La historia de amor entre Julio y Sebastián empieza con un encuentro perfectamente romántico dentro de un avión. Cuando Julio invita a Sebastián a su casa, se fija en detalles de su cuerpo, y se focaliza en sus articulaciones, « Qué rodillitas más hermosas. Parecen hechas de piedra y él entero: sus nudillos, su cuello, sus caderas, sus muñecas, sus hombros, pero de esas piedras lisas que uno se encuentra esculpidas por el agua dulce a orillas de un río » (Martínez Gómez 2017: 58). La larga enumeración fragmenta el cuerpo de Sebastián pero las articulaciones son precisamente lo que crea la unidad del cuerpo. La contemplación del cuerpo del amado no se inscribe en una perspectiva sexual sino que, mediante la comparación, « Su pecho es como una de esas plazas amplias donde su piel es el único monumento posible » (Martínez Gómez 2017: 58), cobra una dimensión que supera lo corporal.

Las tres obras proponen un discurso amoroso donde lo romántico tradicional se anula para renacer bajo la forma de un sentimiento fuertemente enraizado dentro del cuerpo. Esas nuevas significaciones de la experiencia amorosa tienen consecuencias sobre la finalidad del relato.

Agency y desenlace

Si los relatos gay que examinamos subvierten la concepción tradicional del amor romántico, contribuyen también a cuestionar sus modalidades expresivas y sus finalidades. En la tecnología canónica, el amor romántico produce una expresión caracterizada por el sufrimiento y la pasividad frente a una pasión experimentada como « una fuerza del sino » que se soluciona trágicamente. Por eso, Denis de Rougemont pudo escribir que « el amor feliz no tiene historia » (Rougemont, 1972: 15). Entre las tres obras que estudiamos, dos contradicen claramente esta afirmación por su desenlace antitrágico.

En *El amante alemán*, el relato se cierra con el beso de los dos enamorados, inmortalizado por un *selfie*, « Nos tumbamos y extendiendo mi brazo, pongo la cámara en alto y hago un *selfie* de nuestro beso sobre el verde infinito » (Martínez Gómez, 2017: 173). Después siguen cinco recetas de platos cubanos y alemanes que se encuentran en la narración. Este final feliz se opone al final trágico de la historia de amor imposible de Fernando y Emil, marcada por un suicidio y un accidente aéreo. La historia de amor entre Julio y Sebastián aparece, pues, como la afirmación de la posibilidad del amor y de la posibilidad de la vida. Sin embargo, para que este desenlace haya sido posible, los dos amantes tuvieron que luchar contra su propio pasado y superarlo.

Desde el inicio de su relación, ocurre un fenómeno extraño que saca el discurso amoroso del realismo para integrarlo en lo extraño o fantástico. Cada vez que ellos se ven reflejados en un espejo, éste se rompe y hiere sus cuerpos, « despertamos abrazados en el suelo, desnudos y manchados de sangre » (Martínez Gómez, 2017: 100). Parece que los espejos funcionan como un eco narrativo y

personal para los dos enamorados. Lo que se refleja en el cristal a través de sus caras son los rostros de sus padres desaparecidos y que no pudieron quererse. En la parte central del libro, donde la poesía suplanta a la prosa, se repiten precisamente esas frases, « Dos reflejos » (Martínez Gómez, 2017: 113), « Reflejos y ejes » (Martínez Gómez, 2017: 114), « Ejes en la prolongación del ECO » (Martínez Gómez, 2017: 115). Los reflejos de Julio y Sebastián están aprisionados en dos ejes temporales, uno vuelto hacia el pasado y otro hacia el futuro, entre los cuales aparecen una serie de ecos y reminiscencias. Lo visual y lo memorial se funden y desencadenan una manifestación física mediante el cuerpo herido y sangrando. El cuerpo se convierte en un espacio de revelación y de manifestación que escapan del lenguaje. Esas manifestaciones inexplicables conducen los enamorados a emprender casi una investigación policíaca que les revela su pasado común.

Cuando están en Berlín, caminan sobre los pasos de sus padres y acuden al Treptower Park donde sus « cuerpos reproducen un instante que regresa a su centro sin comienzo ni termino » (Martínez Gómez, 2017: 171). La temporalidad se desvanece cuando Julio y Sebastián están donde estuvieron Fernando y Emil. Es la geografía misma la que se hace partícipe del discurso amoroso. En efecto, el sufrimiento se soluciona gracias a las revelaciones producidas por la geografía, « Julio está llorando; quiere que le cuente con todo lujo de detalles. Finalmente nos sentamos en la hierba y no le hago sufrir más » (Martínez Gómez, 2017: 172). Es, pues, el discurso sobre el imposible amor pasado de sus padres el que salva el actual discurso amoroso de lo trágico. El relato de lo trágico pasado anula lo trágico en el presente. El obstáculo, manifestado bajo forma fantástica y casi sobrenatural, se transforma en vía de acceso a la felicidad.

El amor que siente el narrador del *Diario de JL* por el misterioso G. « se estaba convirtiendo en una obsesión » (Rei, 2005: 72), lo que muestra el dominio que la pasión había tomado sobre el narrador pues sus pensamientos estaban prisioneros de « la cárcel de amor ». Y cuando ese amor se va acabando, el narrador reflexiona sobre la esencia de la pasión amorosa y sus consecuencias vitalicias. Según él, todas sus historias de amor « han acabado mal. Con lo que más que vivo, muero un poco en cada una de ellas » (Rei, 2005: 141). La oposición entre la vida que trae el amor feliz y el sentimiento de muerte que acarrea la pasión infeliz se expresan aquí de manera bastante pesimista y casi fatalista. El narrador se presenta como encerrado en un círculo vicioso que repite el sufrimiento amoroso sin que él tenga la menor posibilidad de romper la dolorosa repetición. Por eso, no duda en escribir: « siempre me he identificado con la parte perdedora de las relaciones. Y es que en toda relación siempre hay un vencedor y un vencido. Yo estoy del lado de los vencidos » (Rei, 2005: 220). Esta concepción guerrera del amor se inscribe en la tradición literaria. Al identificarse con los vencidos, el narrador hace hincapié en su pasividad y casi impotencia, como lo marca el participio substantivado. Todo parece, aparentemente, presentar un discurso amoroso caracterizado por el fatalismo y la pasividad.

No obstante, el último capítulo, titulado « Los caminos abiertos », desmiente esta concepción del amor. Cuando se encuentra con un desconocido que le gusta, es él quien da el primer paso: « le sonreí y le dije “¡Hola!” » (Rei, 2005: 277). En la obra, lo que se repite no es tanto los amores fracasados como los amores efímeros. Es decir que alternan constantemente los finales de relaciones con los comienzos de relaciones, lo que crea una dinámica tanto narrativa como vital. Por eso, tanto la concepción romántica de un amor único como la visión duradera del amor están descartadas por no corresponder con la realidad. Mediante una obra de ficción, paradójicamente, el narrador denuncia la concepción tradicional del amor heredada de las ficciones literarias que suelen narrar una historia de amor de su principio a su final. Al contrario, el narrador cuenta una multiplicidad de comienzos y finales en la misma obra y la acaba con el inicio de una nueva historia de amor. Decide conscientemente no narrar su final, aunque tiene consciencia de que « Mustafá es un sendero, un sendero a recorrer que, como todos tendrá un final, pero es demasiado hermoso como para dejar de recorrerlo » (Rei, 2005: 280). Desplaza la tensión narrativa sobre la vivencia del amor y no sobre su final. Estos elementos contribuyen a escapar de la tecnología cultural, casi antropológica, del amor único y trágico que las obras canónicas suelen representar desde hace siglos.

Quizás la obra que presente el final más trágico sea *Sudor*. Cuando el narrador encuentra a Rafa y acepta ser su guía durante la fiesta del libro, su padre « Le recuerd[a] que Rafael Antonio es hemófilo » (Fuguet, 2016: 413). La hemofilia de Rafa es un motivo que aparece regularmente a lo largo de la narración, incluso durante la unión física de los dos amantes cuando Rafa le recuerda que ésta puede ser peligrosa para él porque « no pued[e] sangrar ni un poco » (Fuguet, 2016: 518). Las repeticiones de la patología de Rafa funcionan como presagios que acaban por verificarse cuando al final « Chocó con una columna » (Fuguet, 2016: 591) y empezó a sangrar « como un río » (Fuguet, 2016: 591). Pero la dimensión trágica de este desenlace no está ligada directamente a la relación amorosa de los personajes. No es suicidio sino puro accidente. Es decir que lo trágico afecta tanto lo extra amoroso como lo intra amoroso y toma la forma más banal que pueda existir, lejos de la grandilocuencia romántica.

La total impotencia del narrador ya se anunciaba desde el inicio cuando escribe: « fui testigo, más pasivo que activo (con Rafa, digo) » (Fuguet, 2016: 19). Tanto en su relación con Rafa como en su historia con Julián, el narrador padece la fuerza de la pasión. Pero, después de la muerte de Rafa, recobra su « agencia » cuando emprende la escritura de su historia. Es decir que la muerte de Rafa no significa el final de todo, sino la posibilidad de la escritura como forma de posición activa en la relación amorosa. Es él quien se hace el depositario de su historia de amor, pues Rafa ya no está para contestar su narración. Lo trágico está desposeído de su valor conclusivo que pasa en manos del enamorado-escritor. Su libro no se acaba con Rafa sino con el reencuentro entre el narrador y Julián, quien es, en fin de cuentas, el amor primigenio. La vuelta del ex enamorado es una forma de contrar lo trágico que implica una salida definitiva. El narrador le dice: « Me heriste harto, Julián. Voy a escribir de ti, hueón » (Fuguet, 2016: 603).

Y es lo que hace en *Sudor*. En este libro escribe sobre Rafa, escribe sobre Julián y también sobre él, « Va a ser sobre Rafa y El Factor Julián y el bueno de Renato Adriaola y Vicente y Augusto y Alejo y todo el resto, pero a la larga – creo – será acerca de mí » (Fuguet, 2016: 94). Ya no se trata, como en la tecnología discursiva canónica de escribir sobre el amor sino sobre el sujeto. La historia de amor ya no sirve como materia narrativa y dramática sino como elemento revelador de la posición del sujeto. Éste se sitúa entre la ficción y la no ficción, entre la banalidad del amor y la marginalidad del amor, entre la pasividad y la agencia creativa. El discurso amoroso está inscrito dentro de la narración *a posteriori* de las vivencias amorosas. Hay una clara desconexión entre la experiencia y la escritura. El estatus anti novelesco y contraficcional de la empresa literaria de Fuguet no impide que Rafa cobre la dimensión de « un personaje » (Fuguet, 2016: 41). Las fronteras entre realidad y ficción, entre persona y personaje, entre autor y narrador se borran y se tornan movedizas para mejor escapar de los códigos literarios clásicos y de las diversas tecnologías discursivas que canalizan el discurso amoroso.

Conclusión

A partir de la noción de « tecnología » hemos analizado tres obras literarias que integran un discurso amoroso gay. Considerando la literatura clásica canónica como un « guion » normalizador del discurso amoroso, hemos apuntado una serie de contraposicionamientos por parte de las obras gay, que pueden analizarse como « performances » que constituyen un margen de maniobra para apartarse de la producción y reproducción del mismo esquema discursivo, literario y cultural.

El primer elemento contratecnológico es el tratamiento que las obras gay le reservan al binarismo genérico. El *Diario de JL* anula completamente la oposición constitutiva del sistema para desplazar la noción de referente hacia lo femenino y así desinstitucionalizar la preponderancia estructurante masculina. El referente amoroso son ahora « las mujeres cuarentonas al borde de la desesperación » (Rei, 2005: 231) y no cualquier Don Juan seductor o algún Werther romántico. Un mismo movimiento de deconstrucción de la feminidad instituida por la mirada masculina heterosexual anima *El amante alemán*, donde las parodias *camp* de la Sirenita o de Marlene Dietrich aparecen como apropiaciones de modelos hegemónicos que sirve una expresión amorosa e identitaria profundamente marginal. Incluso cuando se valoriza lo masculino, como en *Sudor*, es para construir una nueva y contram masculinidad plenamente gay e independiente.

Esas desestabilizaciones genéricas permiten subvertir la tecnología del amor romántico como modelo central del discurso amoroso occidental. La irrupción del cuerpo y de la sexualidad en el *Diario de JL* y *Sudor* son una manera de componer una contratextualidad que integra lo que la tradición separa, « el deseo y el amor disociados » (Rougemont, 1961: 176). El discurso amoroso gay es un

discurso integrador y antiseparatista que deconstruye las exclusiones para forjar una nueva experiencia del amor plenamente actual y corporeizada. *El amante alemán* participa también de esa dinámica al dar al cuerpo un valor de revelación discursiva. El amor frustrado de los padres se manifiesta en los cuerpos lacerados de los hijos.

Por fin, tanto la deconstrucción de la tecnología genérica como la subversión del amor romántico contribuyen a la edificación de un discurso amoroso donde la agencia del sujeto se revela profundamente ligada al acto de escribir y de narrar. La pasión amorosa ya no es una fuerza transcendental y arrasadora, sino una experiencia que rehabilita el poder creador del sujeto, quien se apodera de lo novelesco para « desnovelarlo ». Los discursos amorosos gay emergen como contragéneros literarios que abren nuevos « guiones » discursivos alternativos.

Bibliografía

- ARIZA, Saúl, « “Las plumas son para las gallinas”: masculinidad, plumofobia y discreción entre hombres », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXXIII, n° 2, julio-diciembre 2018, p. 453-470. DOI: 10.3989/rdtp.2018.02.009
- BABUSCIO, Jack, « Camp and the Gay Sensibility », Bergman, David (ed.), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, p. 19-37.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)*, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Paris, Seuil, 2007.
- BOURCIER, Sam, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
- FLORES FONSECA, Vercei Melina, « Mecanismos en la construcción del amor Romántico », *Revista de estudios de género, La ventana*, n° 50, julio-diciembre 2019, p. 282-305.
- FUGUET, Alberto, *Sudor*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2016.
- GÓMEZ BELTRÁN, Iván, « Grindr y la masculinidad hegemónica: aproximación comparativa al rechazo de la feminidad », *Estudios Sociológicos*, vol. XXXVII, n° 109, 2019, p. 39-68. DOI: 10.24201/es.2019v37n109.1644
- GROS, Emanuel Alexis, « Judith Butler y Beatriz Preciado: una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género en la teoría queer », *Civilizar*, vol. 16, n° 30, enero-junio de 2016, p. 245-260.
- HUESO FIBLA, Silvia, *Ya no estás más a mi lado, corazón: Estética Camp en América Latina*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2012.
- LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Julián, *El amante alemán*, Madrid, Dos Bigotes, 2017.
- MARTÍNEZ-GÓMEZ, Naiara, NEBOT-GARCIA, Juan Enrique, GIL-JULIÁ, Beatriz, GIMÉNEZ-GARCÍA, Beatriz, « Mitos del amor romántico: rompiendo el marco de la heteronormatividad », *I congreso internacional sobre masculinidades e igualdad*, Elche, Universidad Miguel Hernandez, 2019, p. 167-176.

- OPAZO, Cristián , « De armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet », *Revista chilena de literatura*, abril 2009, n° 74, p. 79-98. DOI: 10.4067/S0718-22952009000100004
- PASCUA CANELO, Marta, « Emocíonese en Grindr: tecnologías, afectos y subjetividades en Sudor, de Alberto Fuguet », *Digithum*, n° 25, 2020, p. 1-12.
- PODORNO, Eugenio, y SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (eds.), *Omnia vincit Amor: consideraciones sobre el amor en la literatura universal*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009.
- PRECIADO, Paul B., *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2020.
- REI, Álex, *El diario de JL*, Madrid, Odisea, 2005.
- ROUGEMONT, Denis de, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1961.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972.
- TEJERO, Juan, « Marlene Dietrich », *Ars Medica. Revista de Humanidades*, n° 2, 2008, p. 265-272.
- VÁZQUEZ CRUZ, Carlos, *Evolución tecno-digital en novelas gays hispánicas: El Diario de J. L. de Rei, Onderground.com de Rodríguez Pagán y Sudor de Fuguet*, tesis doctoral, Chapel Hill, University of North California, 2019.

Andrés Caicedo, el anacrónico.

O tres fragmentos amorosos en

Angelitos empantanados

Michelle Vázquez Soriano
Université de Nantes

RESUMEN. La obra del escritor colombiano Andrés Caicedo (1951-1977) atravesó la literatura de su país natal de una manera tan fugaz como intensa. Su suicidio a los 25 años fue, sin duda, uno de los motivos por los que su narrativa se redujo durante mucho tiempo a unos cuantos lectores, pero no fue el único. Porque mientras la mayoría de los escritores latinoamericanos de los años 60 y 70 abrazaban causas políticas, él se ocupaba de los pequeños conflictos de los adolescentes, siempre en búsqueda del amor. Esa diferencia, sin embargo, lo llevaría a sentirse un *anacronismo*, como él mismo lo confesaría en una carta. Los tres relatos que integran su libro *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, publicado en 1977, dan muestra, a través de una serie de monólogos, de la predilección del autor por esas historias que emanan de la intimidad de los amantes. En este artículo se analizará de qué manera los narradores pretenden dar orden en sus relatos a lo que no es sino experiencia aislada y *fragmentos de un discurso amoroso*. También se comentarán algunos estereotipos *románticos* del cine y de la literatura que el autor toma prestados con cierta ironía. Por último, se reflexionará cómo por medio de ese discurso fragmentado tanto personajes como autor trataban de afirmarse en un contexto que relegaba la voz de los amantes.

PALABRAS CLAVES: Andrés Caicedo, fragmentos de un discurso amoroso, *Angelitos empantanados*, literatura colombiana, anacronismo

RÉSUMÉ. L'œuvre de l'écrivain colombien Andrés Caicedo (1951-1977) a traversé la littérature de son pays natal d'une manière aussi éphémère qu'intense. Son suicide à l'âge de 25 ans a été, sans doute, l'une des raisons pour lesquelles son œuvre narrative s'est longtemps limitée à quelques lecteurs, mais ce n'était pas la seule. Car si la plupart des écrivains latino-américains des années 60 et 70 embrassaient des causes politiques, lui s'intéressait aux petits conflits des adolescents, toujours en quête d'amour. Cette différence, cependant, le mènerait à se sentir comme un « anachronisme », comme il le confesserait lui-même dans une lettre. Les trois récits qui composent son ouvrage *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, paru en 1977, montrent, à travers une série de monologues, la prédilection de l'auteur pour ces histoires qui émanent de

l'intimité des amants. Cet article entend analyser comment les narrateurs prétendent mettre de l'ordre dans leurs récits à ce qui n'est qu'une expérience isolée et des « fragments d'un discours amoureux ». Il commentera également quelques stéréotypes romantiques du cinéma et de la littérature que l'auteur emprunte non sans une certaine ironie. Enfin, il réfléchira à comment, à travers ce discours fragmenté, aussi bien les personnages que l'auteur tentaient de s'affirmer dans un contexte qui reléguait la voix des amants.

MOTS CLÉS : Andrés Caicedo, fragments d'un discours amoureux, *Angelitos empantanados*, littérature colombienne, anachronisme

ABSTRACT. The works of Colombian writer Andrés Caicedo (1951-1977) pierced as fleetingly as intensely through the literary landscape of his native country. His suicide at age 25 was, undoubtedly, one of the reasons why his storytelling was confined for so long to a few readers, but it was not the only one. While most Latin American writers of the 60s and 70s embraced political causes, he was busy with the small conflicts of the young, always searching for love. Nevertheless, that difference would lead him to feel like an *anachronism*, something that he himself would confess in one letter. The three stories that comprise his book *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, published in 1977, show, through a series of monologues, the author's affinity for those stories that arise from the intimacy of lovers. This article will analyze the way in which narrators attempt to confer order within their stories to that which is nothing but isolated experience and *fragments of a loving discourse*. It will also comment on some film and literature *romantic* stereotypes that the author borrows with certain irony. Finally, it will reflect on how, through that fragment discourse, both characters and author tried to consolidate themselves in a context that relegated the voice of the lovers.

KEYWORDS: Andrés Caicedo, Fragments of a Loving Discourse, *Angelitos empantanados*, Colombian Literature, Anachronism

Andrés Caicedo (1951-1977), escritor prolífico y polígrafo, nació en Santiago de Cali, Colombia, ciudad que estaría presente en toda su obra y donde, 25 años después, se quitaría la vida. Su obra abarca tanto la narrativa, como el teatro, el guion y la crítica cinematográfica. En vida publicó dos novelas: *El atravesado* (1975, autoedición) y su novela de culto *¡Que viva la música!* (1977, Colcultura). No obstante, la mayoría de sus escritos han sido publicados de manera póstuma. El autor también destaca por haber fundado el Cine Club de Cali (1971-1977), así como la revista especializada en crítica cinematográfica *Ojo al cine* (1974-1976). Hoy en día su narrativa es considerada como una de las precursoras de la literatura urbana en Colombia.

Andrés Caicedo, el anacrónico

El amanecer del 1 de enero de 1959 no solo fue una fecha memorable para los cubanos, sino para los países latinoamericanos, en general, ya que el triunfo

de la Revolución cubana, explica el historiador Eric Hobsbawm, incorporó a los olvidados países de Latinoamérica en el debate internacional (Hobsbawm, 2009: 439). A partir de ese momento, la revolución socialista dejó de ser un sueño (para disgusto de unos y entusiasmo de otros) y se convirtió en una posibilidad. Pronto, intelectuales y artistas del mundo entero simpatizaron con la causa cubana y muchos de ellos asumieron el compromiso político como un *deber*. Además, el sentimiento antiimperialista y el rechazo al intervencionismo estadounidense que predominaba entre los intelectuales latinoamericanos se intensificaron durante el maccarthysmo¹ (Hobsbawm, 2009: 438). Así, la ideología marxista ganaba terreno en los países denominados del *tercer mundo*² y penetraba otros ámbitos distintos a la política. De esta manera, la cultura de un pueblo llegó a concebirse «como el último bastión de resistencia al imperialismo» (Albuquerque, 2010: 15). Los intelectuales alertaron entonces de la existencia de un nuevo enemigo: la alienación cultural. El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez apunta que durante los años sesenta el cine y la literatura habían trazado «una frontera muy rígida entre revolucionarios y contrarrevolucionarios, entre progresistas y arte burgués» (Vásquez, 2014: 9). Ya en 1961 Fidel Castro resumía en una frase la que sería su política cultural: «Con la revolución todo, contra la revolución, nada» (Balutet, 2017: 151). Y aunque la unanimidad de la que gozó la Revolución cubana en sus inicios se quebrantó tras el caso Padilla³, los intelectuales latinoamericanos siguieron luchando por mucho tiempo contra la penetración ideológica del bloque capitalista.

Cabe recordar que los años sesenta y setenta también se asocian con el surgimiento de la cultura de masas. Fenómeno que se explica, en parte, por el acelerado proceso urbanizador que se vivió a escala mundial. Tan solo en América Latina el campesinado se redujo a la mitad en veinte años (Hobsbawm, 2009: 293). La cultura también se democratizó gracias al cine, la radio, la televisión y la prensa que permitían llegar a un público cada vez más amplio, y joven. Por eso la pugna entre progresistas y artistas burgueses fue contundente. El arte comprometido buscaba despertar conciencias, no entretenerlas. Fue en ese contexto que el joven escritor colombiano Andrés Caicedo intentó poner en marcha una serie de proyectos artísticos que escapaban a la tendencia militante del momento. Gracias a su correspondencia sabemos que el autor simpatizaba con el marxismo. Sin embargo, tal afinidad no llegó a permear su proyecto creador. Todas las referencias que pueden encontrarse en su obra

1 Término que hace referencia a la marcada política anticomunista del senador estadounidense Joseph McCarthy (1947-1957).

2 Según Eric Hobsbawm, el término habría sido introducido en 1952 por el economista francés Alfred Sauvy para distinguir los países en vía de desarrollo de los países ricos (o «primer mundo») y los países del bloque soviético (o «segundo mundo») (Hobsbawm, 2009: 358).

3 En 1968 el poeta cubano Heberto Padilla ganó el premio Julián del Casal, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con su obra *Fuera del juego* (1968). El jurado fue integrado por los escritores cubanos Manuel Díaz Martínez, José Lezama Lima y José Z. Tallet, el peruano César Calvo y el británico J. M. Cohen. Sin embargo, el libro se publicó finalmente con una declaración desaprobatoria de la UNEC, ya que después de haber sido revisada, la obra fue considerada contraria a la ideología de la Revolución. <http://www.literatura.us/padilla/uneac.html> (consultado el 06.11.2020). El escritor chileno José Donoso considera que si la Revolución cubana había dado unidad a los escritores del boom, el caso Padilla la disolvería. (Donoso, 1999: 60).

acerca del contexto político de aquellos años o de la historia de su país son siempre irónicas. Por ejemplo, el protagonista de uno de los relatos que componen «Destinitos fatales» (1971) funda un cineclub y programa un ciclo larguísimo de películas sobre vampiros. Al principio, el ciclo tiene buena acogida, pero con el tiempo la sala se va vaciando y no falta quien lo insulte: «por estar exhibiendo cosas de estas cuando los estudiantes luchan en las calles» (Caicedo, 2009: 201). O el joven narrador de su relato «Patricialinda» (1971) que le cuenta a un amigo de manera desenfadada, casi ingenua, que su abuelo fue uno de los que organizó la muerte de Jorge Eliécer Gaitán⁴. El comentario surge al quejarse por tantos policías que andan en la calle: «Yo no entiendo de esas cosas, mi papá sí, mi papá dice que toda la culpa la tuvo Gaitán, de que ahora pongan tantas bombas y haya tanto policía, que Gaitán fue el que se cagó en este país. Seguro por eso fue que papá Patricio tuvo que matarlo» (Caicedo, 2009: 144). Sin duda el autor no era indiferente a su contexto, pero evitaba hacer arte de opinión. Él mismo advertía en una de sus críticas cinematográficas que el cine comprometido puede caer en la trampa del conformismo; el cineasta al participar en una industria que no escapa a la lógica del capitalismo (Caicedo, 1999: 303), y el espectador al creer «que participa de una buena causa, que lo vuelve más honrado, ‘bueno’, intelectualmente muy dotado y sobre todo (qué ironía), rebelde y disconforme, cuando ese cine de las injusticias y de los ‘grandes males’ no hace otra cosa que apaciguar conciencias» (Caicedo, 1999: 192). Además, lamentaba el *suicidio artístico* de cineastas como Jean-Luc Godard por razones ético-ideológicas (Caicedo, 1999: 189) y defendía las películas de François Truffaut, quien fue tildado, después del mayo francés, de reaccionario porque, a diferencia de Godard, siguió haciendo un cine, en palabras del autor, más universal (Caicedo, 2014: 226-227). En realidad, para Caicedo el cine (y en cierta forma la literatura) no debía ser tanto una cuestión de temas y argumentos, sino de técnicas (Caicedo, 1999: 304). Por eso sus gustos variaban del cine de autor a las películas de terror, pasando por el western y las comedias de Jerry Lewis.

Andrés Caicedo no militó en ningún partido, ni permitió que ninguna ideología condicionara su proyecto creador, pero esa elección no pasaría inadvertida. Y en 1971 vio frustrado su primer proyecto cinematográfico por diferencias, al parecer ideológicas, con el director de cine en ciernes Carlos Mayolo. El largometraje debía titularse *Angelita y Miguel Ángel*, como el relato homónimo de Caicedo. De ese proyecto sobrevivieron algunas imágenes que el director de

4 La fecha del 9 de abril de 1948 es conocida en Colombia como *El Bogotazo*. El historiador francés Jean-Pierre Minaudier explica que ese día tendría lugar en la capital colombiana la IX Conferencia Panamericana, que más tarde daría lugar a la creación de la OEA (Organización de los Estados Americanos). Durante esa misma jornada, al medio día, el liberal Jorge Eliécer Gaitán, favorito de las masas para la presidencia de las elecciones que se llevarían a cabo en 1950, fue asesinado en pleno centro de Bogotá. Los disturbios que siguieron tras la difusión de la noticia marcarían de manera profunda la memoria colectiva colombiana. Minaudier aprecia que la revuelta, brutal y sangrienta, pronto tomaría tintes políticos, pues para los gaitanistas el asesinato habría sido orquestado por el partido conservador (Minaudier, 1997: 247). Este evento también ha sido considerado la antesala de la guerra civil colombiana, mejor conocida como La Violencia (1948-1953), donde el Partido Conservador y el Partido Liberal se enfrentarían en una cruenta batalla por el poder.

cine y amigo de ambos realizadores, Luis Ospina, rescató para su documental *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986).

La mayoría de los relatos de Caicedo transcurren en Cali. En la ciudad de sus ficciones existe una frontera casi infranqueable entre el Norte, donde se encuentran los barrios ricos, y el Sur, donde se ubican los pobres. Por diferentes relatos del autor, además del que dio nombre al guion para su película, sabemos que Angelita y Miguel Ángel son una pareja de adolescentes que pertenecen a la clase alta caleña. En el documental de Ospina vemos una escena similar a la que aparece en el relato del joven escritor «El tiempo de la ciénaga». La pareja se pasea en un parque, cuando Miguel Ángel deja caer accidentalmente el pañuelo de Angelita. Ella se agacha para recogerlo, pero un chico de los barrios del Sur se le adelanta. Lo que sigue es una confrontación entre dos clases sociales, pues a la belleza de esa parejita angelical se contraponen la fealdad de un chico del Sur que tiene mal aliento. Ese encuentro terminará en el asalto y golpiza a Miguel Ángel. Según el testimonio de Mayolo, la idea original de Caicedo era crear el primer argumental de ficción de su generación. La juventud era la verdadera protagonista de aquellos años y el autor deseaba rendirle homenaje contando una historia de amor juvenil. Por el documental de Ospina también sabemos que para el final estaba previsto que Angelita arrastrara a Miguel Ángel fuera de la ciudad hasta perderse en un monte. O lo que es lo mismo, utilizando los términos de Jaime Acosta, actor que interpretaba a Miguel Ángel, ella debía arrastrarlo a un lugar *sin contexto*. Pero las diferencias entre ambos directores, según Acosta, empezaban ahí, ya que Mayolo veía en el personaje del chico pobre del Sur la oportunidad de introducir escenas documentales, seguirlo en su travesía hasta los barrios marginales de Cali. Sin embargo, Caicedo rechazaría que se alterara su idea original, es decir, quería que la película fuera una historia de amor entre adolescentes contada con los códigos de la ficción. La película nunca llegó a terminarse, y las divergencias entre ambos realizadores quedaron plasmadas en un escrito de Caicedo: «sé que dentro de todo eso hay algo en mí que no funciona [...] Yo, ante todo, cuando escribo lo que hago es recordar, no solucionar problemas del día» (Caicedo, 2014: 40-41).

El malestar no le impide al joven escritor emprender nuevos proyectos, aunque su estado de ánimo tampoco deja de deteriorarse y, en 1975, le escribe a su madre en la única carta suicida que se le conoce: «Yo muero porque ya para cumplir 24 años soy un anacronismo y un sinsentido, y porque desde que cumplí 21 vengo sin entender el mundo» (Caicedo, 2014: 15). Juan Gabriel Vásquez retoma esa carta y subraya que el diagnóstico fue «(dolorosamente) preciso» (Vásquez, 2014: 9) pues, al no compartir el entusiasmo político que lo rodeaba, terminó de alguna manera relegado. Como sea, Caicedo no renuncia a sus proyectos y, a pesar del sentimiento de exclusión, sigue escribiendo una serie de relatos donde el amor y la juventud tenían papeles protagónicos. Conocemos muchos de ellos gracias a las ediciones póstumas del drama-

turgo Sandro Romero Rey, del cineasta Luis Ospina y del historiador Ramiro Arbeláez⁵.

El joven escritor no renuncia a sus proyectos, pero su malestar tampoco disminuye, y el 4 de marzo de 1977 puso fin a sus días. De esta manera, sus relatos quedarán sin los cambios que deseaba realizar. Ya no publicará ese libro de 500 páginas que debía incluir todas sus historias, las cuales estaban relacionadas unas con otras. Por el contrario, su obra quedará fragmentada, por lo que no es de extrañar que existan ciertas imprecisiones o incoherencias de un relato a otro. Por ejemplo, Angelita y Miguel Ángel se suicidan en su vejez en «El pretendiente», mientras que en «El tiempo de la ciénaga», esos mismos personajes, son asesinados en la plenitud de su juventud. De hecho, es probable que ese haya sido el motivo por el cual Caicedo no deseaba incluirlo en el libro que debía contener todas sus historias (Caicedo, 2007: 44). Pero todos esos detalles son irrelevantes, pues no impidieron que sus personajes se erigieran como representaciones del amor juvenil de la Cali de los años sesenta y setenta. Y para dar muestra de esa voz juvenil, enamorada y (en algún tiempo) anacrónica, en este artículo se comentarán una serie de monólogos que aparecen en *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*. Este libro, editado por primera vez en 1977, incluye los relatos: «El pretendiente» (1972), «Angelita y Miguel Ángel» (1971) y «El tiempo de la ciénaga» (1972). Para los fines de este artículo se comentarán únicamente los tres monólogos que aparecen en los dos primeros, ya que estos tres relatos son, en cierta forma, fragmentos de una misma historia. Esas voces dan muestra, cada una y a su manera, de diferentes facetas de la experiencia amorosa. Unas veces el discurso del enamorado parece irrumpir sin orden, y avanzar de manera aleatoria, mientras que otras, puede caer en la tentación de buscarle un sentido a esa fuerza avasalladora (en los términos de Roland Barthes) que puede ser el amor.

Tres fragmentos amorosos en *Angelitos empantanados*

Los relatos de Andrés Caicedo son hipérbolos que fascinan precisamente porque sus personajes son desmesurados y asumen sin reparos su fatalidad. No

5 Andrés Caicedo no fue el único anacrónico, por así decirlo, en las letras latinoamericanas de aquellos años. Carlos Monsiváis considera que Andrés Caicedo, en Colombia, como José Agustín o Gustavo Sainz, en México, formó parte, aunque de manera efímera, de la literatura de la Onda. (Monsiváis, 1984: 55). Las afinidades entre los escritores mexicanos y el caleño se manifiestan en el uso de la oralidad juvenil de sus narradores. Además, las temáticas que tratan están relacionadas con la droga, la sexualidad y el rock. Y sus protagonistas siempre son adolescentes urbanos que salen a las calles en búsqueda de nuevas experiencias. Para Monsiváis la «Onda es el primer movimiento del México contemporáneo que se rehúsa desde posiciones no políticas a las concepciones institucionales y nos revela con elocuencia la extinción de una hegemonía cultural» (Monsiváis, 1999: 235). Sin duda, Caicedo, como Gustavo Sainz y José Agustín, dos autores que no sobra decir que Caicedo leyó y admiró, encuentra en los movimientos contraculturales una nueva manera de afirmarse en la sociedad, sin embargo, para los fines de este análisis se ha dejado de lado este aspecto de la obra de Andrés Caicedo, ya que el autor da otro tratamiento a los relatos de *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)* (1977). El carácter agresivo o transgresor de novelas como *El atravesado* (1975) y *¡Que viva la música!* (1977) se diluye en el discurso falsamente sentimental de *Angelitos empantanados*.

temen quedarse desclasados o completamente excluidos de la sociedad con tal de no quebrantar sus ideales. Como el narrador de «El pretendiente», que al final de su relato nos enteramos de que no es sino un anciano que rememora en el abandono sus años de juventud: cuando, enamorado por primera vez, sufre el rechazo de Angelita. Pero rememorar tal vez no sea el término adecuado, porque lo que el narrador desea en realidad es darle *orden* a una serie de recuerdos que él califica así: «tan desordenados como dolorosos, o más bien, tan dolorosos por lo desordenados» (Caicedo, 2008: 19). Para Roland Barthes el discurso amoroso es ante todo enunciación, un lugar donde la palabra se libera, o bien: «*la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé) qui ne parle pas*» (Barthes, 2020: 9)⁶. Una de las singularidades de ese discurso es la de carecer de orden, porque el soliloquio del enamorado está hecho a base de frases que le llegan de manera aleatoria. Esos fragmentos no pueden por lo tanto integrar un orden superior. Sin embargo, el autor considera que todo episodio amoroso puede dotarse de sentido, incluso moralizarse. Una vez roto el espejismo, el enamorado recobra la lucidez, y su historia de amor queda sometida:

... à l'opinion générale qui déprécie toute force excessive et veut que le sujet réduise lui-même le grand ruissellement imaginaire dont il est traversé sans ordre et sans fin, à une crise douloureuse, morbide, dont il faut guérir [...] l'histoire d'amour (l'« aventure ») est le tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui. (Barthes, 2020: 14)⁷

Y el antiguo pretendiente de Angelita, se decide en la vejez a saldar su deuda con el mundo: «Así pues –escribe–, me apresto a hacer con los recuerdos que aún controlo, una historia» (Caicedo, 2008: 20).

El cine y la literatura a menudo se cuelan en los relatos de Caicedo como intertextos que le permiten construir situaciones y personajes. El romanticismo gótico de Edgar Allan Poe forma parte de su universo literario. La influencia de este autor se percibe de alguna manera en la predisposición de sus personajes a la autodestrucción, la cual puede tomar diferentes formas: suicidio, locura o enfermedad. Además, no es de extrañar que el relato del pretendiente tenga dejos de la narrativa de Poe, pues se trata de un autor que él mismo leía a escondidas (ya que en su casa le prohibían esas lecturas de la plebe). Así experimentará el amor como una fiebre que lo hará sentir como un enfermo *illustre* y, bajo su influjo, una de las palabras que más resonará en su historia será la de *terror*. Sentimiento que se intensificará con las atenciones que Angelita dedica a su singular hermano menor:

6 «el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente al otro (el objeto amado), que no habla».

7 «...a la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca él mismo el gran influjo imaginario que lo atraviesa, sin orden ni fin, a una crisis dolorosa, morbida, de la que es necesario curarse [...] la historia de amor (la «aventura») es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él».

Antonio Rodante, niño sin aficiones, no demostraba otra preferencia que la que sentía por Angelita. Ella respondió regalándole su compañía, y expresándole tanto amor y dedicación, en tantas y vehementes formas que, en los tiempos que la conocí, me llenaban de confusión y terror. ¿Qué, será que esta última palabra la he de utilizar muchas veces en el relato que escribo? Si así fuere, que el lector sepa disculparme, extraño como soy a los gajes del oficio literario; tal palabra significa para mí un lugar común, que trataré de explicar de diversas maneras, no muchas en todo caso, en nombre de la brevedad; puedo decir que es lo mismo que siente el asmático en su sueño; ella era como si me trajera el viento, y yo respiraba contento; sin ella la ciudad se cubría de una bruma de veneno. (Caicedo, 2008: 24-25)

Pero el espanto no decrecerá a lo largo de su relato, por el contrario, se agudizará con el rechazo de Angelita. No obstante, antes de convertir su rabia en tristeza, tratará de recordar cuando vio por primera vez su rostro enmarcado en la ventanilla de un autobús y ella le dedicó una mirada que, en palabras del narrador, inventaría su cruel destino. Cautivado por su belleza, le pedirá a Solano Patiño, un amigo en común, que los presente. Caicedo toma prestados algunos tópicos del romanticismo que surgió en la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra, principalmente, como la individualidad, la melancolía o la relación entre sentimientos y naturaleza (Gengembre, 2008: 15). Y en varios de sus relatos, los paisajes campestres adquieren la dimensión de una pintura emocional. Gérard Genette considera que el acto de travestir un texto clásico (o tópico) puede ser una manera de arrancarlo de su lejanía histórica (Genette, 1982: 83). La vulgarización, es decir, el acto de reescribirlo en un estilo de época permitiría entonces *actualizar* lo *anacrónico*. Sin embargo, todo travestismo tiene algo de inevitablemente burlesco. Y la narrativa caicediana no elude ese efecto paródico, sino que lo resalta por medio de hipérboles o la mera enunciación. Porque sus narradores a menudo nombran, enumeran o describen los elementos que desean destacar. Como en el siguiente pasaje, donde el pretendiente de Angelita prepara el cuadro idílico donde le confesará su amor.

Me tendí de espaldas en ese pasto decidiendo, luego de una sensación desagradable, que era bueno y saludable sentir la hierba mojada chuzando la nuca y el huesito. Entonces me quedé allí con la boca abierta, como si mi único interés en el mundo fuera el cielo, otros mundos que se dan más allá de las estrellas visibles, etcétera. Angelita no me quitó los ojos de encima. Yo lo que estaba era pensando: que estábamos allí solitos, ¿sí o no? Como únicos sobrevivientes de la gran tragedia. No podía ser más romántica la situación, ambos sucios, oliendo a barro. (Caicedo, 2008: 48)

Pero esta pintura bucólica será quebrantada cuando sepa que su amor no es correspondido. Isaiah Berlin apunta que para los autores románticos el sentido común, la moderación, no existían, por el contrario: «*they believed in the necessity of fighting for your beliefs to the last breath in your body, [...] they believed in the value of martyrdom as such, no matter what the martyrdom was martyrdom for*» (Berlin, 2013: 10)⁸. De la misma manera, los personajes de Caicedo no dudan en asumir su fatalidad hasta las últimas consecuencias. Y esa manera siempre tan desmesurada (tan al pie de la letra) con la que se entregan a su destino resalta el efecto paródico de sus relatos. O anacrónico, porque el amor ya no se experimenta como una iluminación interior capaz de hacernos sacrificarlo todo. Berlin señala que entre los valores que más estimaban los románticos destacan:

such values as integrity, sincerity, readiness to sacrifice one's life to some inner light, dedication to some ideal for which it is worth sacrificing all that on is, for which it is worth both living and dying [...] they were not primarily interested in knowledge, or in the advance of science, not interested in political power, not interested in happiness, not interested, above all, in adjustment to life, in finding your place in the society, in living at peace with your government, even in loyalty to your king, or to your republic. (Berlin, 2013: 10)⁹

Los personajes caicedianos parecen compartir muchos de esos valores. No les interesa la política ni se sacrifican por causas comunes. Por el contrario, se entregan con gozoso egoísmo a su destino: «uno que pocos hombres tienen ya —escribe el pretendiente de Angelita—: el del romántico desgraciado. Mi única acción de los días no sería otra que pensarla y lamentarme, y a todas esas iría convenciéndome de mi singularidad y mi grandeza» (Caicedo, 2008: 51). El narrador destaca su condición marginal, porque efectivamente la voz de los enamorados parece un fragmento aislado, o minoritario, frente al discurso totalizador de las causas comunes. Su singularidad y su grandeza resultan de esa capacidad para sacrificarse por una iluminación interior. Y, tras la negativa de Angelita, su pretendiente nos ofrecerá el espectáculo de su degradación: su personalidad se alterará, la voluntad le faltará e incapaz de volverse a concentrar, abandonará el colegio, *y así bruto y ebrio de amor*, como se describe a sí mismo, se excluirá por completo de la sociedad. Durante muchos años vivirá ocioso en una finca de sus padres hasta que la vendan y sea expulsado de ella. No será sino en su vejez que, recluido en una pensión de Cali, encontrará al fin las palabras que le faltaban para contar su historia. Ese relato amoroso será entonces, en los

8 «creían en la necesidad de luchar por sus creencias hasta el último suspiro de sus cuerpos [...] creían en el valor del martirio como tal, sin importar el fin de dicho martirio».

9 «valores como la integridad, la sinceridad, la predisposición a sacrificar la vida por una iluminación interior, la dedicación a un ideal por el que valía la pena sacrificarlo todo, vivir y aun morir [...] no estaban particularmente interesados en el conocimiento, o en el avance de la ciencia, ni el poder político, ni en la felicidad, no les interesaba, sobre todo, adaptarse a la vida, encontrar un lugar en la sociedad, vivir en paz con su gobierno, ser leales a su rey o a su república».

términos de Barthes, el tributo que el pretendiente de Angelita deberá pagar para reconciliarse con el mundo. Por eso cuando su casera le lleva el periódico con la noticia de que Angelita y Miguel Ángel han muerto por voluntad propia, su antiguo pretendiente, ya curado de esa enfermedad que es el amor, escribe: «Que te vaya bien en tu primer día de muerta, amor mío. Ahora siento que me vuelven las fuerzas» (Caicedo, 2008: 62).

El segundo monólogo corresponde al de Angelita. Roland Barthes distingue la historia de amor del soliloquio en la medida que aquella sería una forma de salir, o de curarse, de la experiencia amorosa. El soliloquio, en cambio, sería un discurso que elude todo sentido. Por lo tanto, rechaza el orden, no es curativo y, por momentos, tiene algo de la alucinación verbal (Barthes, 2013: 12-14). Si tomamos en cuenta esta distinción, podríamos decir que el monólogo de Angelita se acerca más al discurso desenfrenado del soliloquio, porque ella no desea curarse ni rehúye el dolor. Por el contrario, como lo veremos, su entrega será absoluta, aun cuando su existencia dependa de ello.

El terror tal vez no solo sea un vocablo que se repite en los relatos de Caicedo, sino una atmósfera que aparece por momentos en sus historias, aunque parodiada. Lo vemos por ejemplo en los efectos que produce la luna en la personalidad de Angelita. Esos cambios nos recuerdan el influjo que ejerce la luz lunar sobre los personajes del relato *The Moon-Bog*¹⁰ de H.P. Lovecraft, otro autor que Caicedo admiraba y al que no dudaba en rendirle homenaje. Sin embargo, lo que más destaca en el monólogo de Angelita no es tanto el terror, sino el uso que hace el autor de la cultura de masas.

Por el soliloquio de Angelita sabemos que antes de Miguel Ángel ella tuvo dos grandes amores. Su primer gran amor fue Raimundo, un joven que morirá en manos de unos chicos del Sur al intentarle robar un reloj de oro. Tras este trágico desenlace, todos los jóvenes de la clase alta caleña se vieron después custodiados por policías. Este incidente, por cierto, es una muestra más de las ironías del autor que explica los conflictos de su país, ya sea el asesinato de Gaitán o la excesiva presencia de cuerpos policiales en los barrios ricos, ofreciendo aclaraciones tan ingenuas como contundentes a través de sus personajes. Por otro lado, la muerte de Raimundo le permite al autor interactuar con la cultura de masas. Éric Macé señala, siguiendo el estudio de Edgar Morin *L'Esprit du temps* (1962), que la aparición de la cultura de masas está ligada al desarrollo de la democracia y el mercado. Los avances tecnológicos e industriales trajeron una considerable reducción del tiempo laboral. Además, las clases más populares pronto pudieron gozar de cierto estatus salarial que les permitió salir de la «necesidad» y acceder a nuevas formas de ocio propuestas, en abundancia, por el mercado (Macé, 2001: 238). Y las historias de amor serán uno de esos productos de la industria cultural que más y mejor se venderán.

10 Es probable que el autor se haya inspirado de *The Moon-Bog* de Lovecraft para acentuar la influencia de la luna sobre Angelita, una característica que es mucho más notoria en su relato «El tiempo de la ciénaga» (1972). Un título que además nos recuerda algunas traducciones de dicho relato al español, como: «El Pantano de la Luna» y, sobre todo, «La ciénaga-luna», siendo la más próxima al título del cuento de Caicedo.

Denis de Rougemont menciona, en su estudio *L'Amour et l'Occident*, que las novelas románticas en el siglo XIX contribuyeron a popularizar el derecho a la pasión, pero deplora que el culto al amor pasional se democratizara al punto de hacerle perder sus virtudes estéticas y su valor de tragedia espiritual (Rougemont, 1972: 25). Caicedo, en cambio, parece interesarse en ese producto consumible, vulgarizado y sentimental. No rechaza lo que conmueve a las masas, simplemente confronta los discursos prefabricados de la pasión con el auténtico deseo de amar y ser amado. De esta manera, Raimundo, el primer amor de Angelita, se transforma en su narrativa en la personificación de un héroe romántico de canción popular. Una canción que siempre hacía llorar a Angelita con su refrán: «Por qué se fue/por qué murió/ por qué el Señor se lo llevó/ se ha ido al cielo y para poder ir yo/ tengo que ser buena para estar/ con mi amor»¹¹ (Caicedo, 2008: 69). Caicedo no les niega a sus personajes su dosis de sufrimiento, ni su derecho a la pasión, solo busca la frontera donde autenticidad e impostura se entrecruzan. Así las lágrimas de Angelita pueden resultarnos tan burlescas como conmovedoras: «Yo por mi parte —narra Angelita— lloré muchísimo en el entierro de Raimundo, y estuve enamorada de él como 2 meses» (Caicedo, 2008: 69).

El otro gran amor de Angelita no será sino el que experimenta por su padre. Ella, muchacha de carácter fuerte que lloró el día de su nacimiento hasta que le dio la gana, pues *ella hace lo que quiere*, precisa su madre (Caicedo, 2008: 23), exige que su padre la despierte todos los días con un beso en la mejilla, porque no soporta el sonido del despertador que la saca de manera brutal de lo mejor de sus sueños. También pide que baile con ella su vals de quince años: una celebración que cobrará relevancia en varias historias de Caicedo y que le permitirá crear puentes entre sus personajes y relatos. Además, la pista de baile adquirirá la dimensión de un rito de iniciación, pues será el lugar donde la juventud abandonará su niñez¹². Una función que ya estaba bien arraigada en el cine y que éste contribuyó a popularizar.

Para Carlos Monsiváis el cine de Hollywood configura de alguna manera parte de la educación sentimental de los jóvenes latinoamericanos (Monsiváis, 2006: 54). El cine y la televisión democratizaron a gran escala la cultura y la dotaron de referentes accesibles para las masas. De esta manera, los jóvenes del

11 Se trata de la canción *Last Kiss* (1962) del compositor estadounidense Wayne Cochran, traducida al español por primera vez por el mexicano Omero González. <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8180552-diez-canciones-de-muerte-story.html> (consultado el 18.01.2021). El músico colombiano Alci Acoña compuso una versión en bolero muy popular. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-118590-2009-01-21.html> (consultado el 19.07.2021).

12 A propósito de la celebración de los quince años de las jóvenes en Latinoamérica, en especial en México y en los últimos años, dado el influjo migratorio, también en EEUU, la historiadora Mayabel Saborío Carraza señala que se trata de una tradición de orígenes inciertos. No obstante, se ha observado que esta práctica tiene una función de rito de iniciación o de paso, como Saborío Carraza la define: «un rito de paso, es el momento en que socialmente una adolescente pasa de ser considerada una niña y se le concibe como una mujer. Tradicionalmente, y en especial en comunidades muy conservadoras, se considera que estas niñas ya son aptas para tomar las responsabilidades de la edad adulta; que tienen edad suficiente para mantener relaciones de noviazgo que las lleven directamente al matrimonio para cumplir con su misión de mariana tradicional: ser madres amorosas y abnegadas, esposas obedientes y sumisas, salvaguardar del bienestar espiritual familiar [...]», (Saborío, 2010: 28).

mundo entero se pusieron a fantasear con las estrellas de la pantalla grande. Caicedo usa esos elementos y los introduce en sus relatos, como en la fiesta de quince años de Angelita donde ella misma se recordará más tarde bajando las escaleras de su casa metida en un vestido blanco que la hacía lucir como una Kim Novak, pero más niñita, aclara. La fiesta de quince años es una de las tradiciones más arraigadas en Latinoamérica. En el ritual tradicional, la festejada se presenta en sociedad vestida como una princesa de las cortes europeas para bailar el vals con su padre (Palencia, Gruel, 2006: 222). Angelita también sueña con bailar el vals con su padre, aunque su madre le dijera que era una ridícula, que eso ya no se usaba. Angelita insistía porque, de todas formas, decía, su padre era como un rey y ella quería verse bailando con él como en la película *Los jóvenes años de una reina* (Ernst Marischka, 1954) y dar de vueltas: «ver las caras como en el cine cuando el cine da vueltas, o no ver a nadie, mirarlo sólo a mi papá radiante de felicidad» (Caicedo, 2008: 73). Pero lo que en verdad sucede ese día tan anhelado es que su padre, rico comerciante apodado el Rey del ají, borracho, vacía sus entrañas en el vestido blanco de Angelita y la orquesta no encuentra más remedio que parar el disco que tocaba «El Danubio Azul» y ponerse a tocar «Macondo»¹³ para que todos se pusieran a bailar. Los relatos de Caicedo no carecen de humor, y el joven escritor no duda en transformar una noche de ensueño en un suceso vergonzoso, o terrorífico¹⁴. Así las notas sentimentales de un vals vienés quedan sofocadas por el ritmo alegre de una cumbia, y junto a ellas las pretensiones aristocráticas de celuloide de la joven festejada. Angelita no tiene más remedio que volver a la realidad y conformarse con «Macondo». Aceptar esa nota alegre que produce una arritmia en su discurso, y que de paso acentúa el carácter anacrónico de sus fantasías.

Otra de las características de la juventud de los años sesenta y setenta fue su universalidad. Las universidades del mundo entero ayudaron a difundir diferentes teorías sociológicas y psicológicas, como el marxismo y el psicoanálisis, respectivamente. Si bien el marxismo no parece penetrar el proyecto creador de Caicedo, la psicología y la psiquiatría parecen tener mejor acogida en sus relatos¹⁵. En el monólogo de Angelita, ella evoca el trauma *psicológico* (en cursivas

13 Macondo es un pueblo ficticio inventado por el escritor colombiano Gabriel García Márquez. También es una cumbia del compositor peruano Daniel Camino Diez Canseco, basada en la novela *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez. Entre las diferentes versiones de esta canción, destaca la del cantante y compositor mexicano Óscar Chávez. <https://www.animalpolitico.com/2014/04/macondo-la-cancion-que-puso-ritmo-cien-anos-de-soledad/> (consultado el 19.07.2021).

14 En la versión de Solano Patiño, uno de los invitados de Angelita, el tono terrorífico de la celebración es más marcado. Ya en *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, Patiño nos comparte, en una breve intervención, el espanto que le provocaban los berridos de Antonio Rodante, el excéntrico hermanito de Angelita, pero no será sino en *Noche sin fortuna* (1984), la novela que protagoniza Patiño, donde nos ofrecerá una visión más detallada de los elementos opresores de aquella noche: los gritos del hermanito de Angelita, una grieta que crece amenazadoramente en una pared blanca de la casa y, sobre todo, la pista de baile. Ésta última condensará gran parte de la tensión del relato. Para Solano Patiño representará el espanto que le produce el abandono de la niñez, pues nunca antes ha bailado con otra mujer que no sea su madre. Y en el monólogo de Angelita, es el lugar donde se verá frustrada su presentación en sociedad por la borrachera de su padre.

15 Esta influencia se percibe, por ejemplo, en el complejo de Edipo que sufre Solano Patiño, protagonista de su novela inconclusa *Noche sin fortuna*. Esta teoría freudiana explica en términos generales el deseo inconsciente del infante de mantener una relación incestuosa con la madre

en el original) que le están ocasionando las peleas matutinas en su casa debido a los problemas que tiene para levantarse (Caicedo, 2008: 68). La psicología sin duda no está ausente en el monólogo de Angelita, y ella, por su parte, padecería lo que Carl Gustav Jung reformuló como el complejo de Elektra, el cual explica *grosso modo* ese enamoramiento de las niñas por sus padres tras una pasajera rivalidad con la madre. En el monólogo de Angelita notamos que el amor por su padre no se verá perturbado sino hasta la aparición de Miguel Ángel, a quien acepta con la única condición de que la llame todas las mañanas para despertarla, una tarea hasta entonces solo reservada para su padre. Una vez que Miguel Ángel asume esa responsabilidad, la experiencia amorosa de Angelita da un vuelco, pues abandona el amor protector e incondicional de su padre, y sus ensoñaciones infantiles quedan subordinadas a una fuerza superior. El amor de Miguel Ángel se erigirá entonces como una fuerza avasalladora que reducirá su existencia a un estado de dependencia pura. Barthes apunta sobre la dependencia amorosa que:

La mécanique du vasselage amoureux exige une futilité sans fond. Car, pour que la dépendance se manifeste dans sa pureté, il faut qu'elle éclate dans les circonstances les plus dérisoires, et devienne invouable à force de pusillanimité : attendre un téléphone est en quelque sorte une dépendance trop grosse : il faut que je l'affine, sans limites [...] et, comme ce téléphone, que je ne veux pas manquer, m'apportera quelque nouvelle occasion de m'assujettir, on dirait que j'agis énergiquement pour préserver l'espace même de la dépendance, et permettre à cette dépendance, mais de plus —autre redent—, je suis humilié par cet affolement. (Barthes, 2013 : 113)¹⁶

Sin embargo, lo que parece una experiencia burda o humillante para Barthes, Angelita lo asume con dignidad, aun cuando sabe que su vida entera depende precisamente de una llamada telefónica. Pero todo eso lo sabremos en realidad por el monólogo de Miguel Ángel, cuando él, obnubilado por la belleza de una prostituta, confesará sentirse dispuesto a abandonarlo todo, incluso a Angelita, que se quedará «dormida para siempre, sin nadie nunca que la [despierte]» (Caicedo, 2008: 102).

y de eliminar al padre. Patiño manifiesta un amor desmedido por su madre y una marcada animadversión por el padre. Además, su apego hacia su madre se vuelve más evidente debido al temor e inseguridad que experimenta frente a otras mujeres. También la psiquiatría está presente en el universo creador de Caicedo, y es uno de los temas centrales de su obra de teatro *El mar* (1972), pues Jacinto, uno de los protagonistas, es internado temporalmente en un hospital psiquiátrico.

16 «La mecánica del vasallaje amoroso exige una fruslería sin fondo. Porque, para que la dependencia se manifieste en estado puro, necesita que estalle en las circunstancias más ridículas, y que se vuelva inconfesable a fuerza de pusilanimidad: esperar una llamada telefónica es en cierto modo una dependencia demasiado burda: es necesario que la afine, sin límites [...] y, como esa llamada, que no quiero perder, me traerá una nueva ocasión para someterme, parecería que actúo energicamente para preservar el espacio mismo de la dependencia, y permitir a tal dependencia que se ejerza: estoy enloquecido de dependencia, pero, además —otra dentada— estoy humillado por este enloquecimiento».

El último monólogo pertenece a Miguel Ángel, y aunque él y Angelita en apariencia representan el arquetipo del amor juvenil, angelical e incorruptible, en realidad son su reverso, un par de ángeles caídos y *empantanados* por un mundo corrompido, donde cabe la violencia, la desigualdad y la belleza de una prostituta que tiene nombre de un cuento de Edgar Allan Poe: Berenice. El soliloquio de Miguel Ángel inicia una mañana cuando, escindido, se convirtió en un hombre, según su propia apreciación, pues se encontró pensando de pronto en dos mujeres a la vez.

El primer amor de Miguel Ángel será el que experimentará en compañía de Angelita. Un amor que lo cambiará, según el juicio de los demás, y que lo dejará sin poder articular discurso alguno cuando ella le anuncie que le dará un beso. Entonces él se pondrá a recordar palabras, a su parecer, bonitas: Unicornio, salvavidas, rayito de luna, héroes sin gloria, esplendor en la hierba, y así hasta que: «todo me fue saliendo facilito y fui haciéndole historias cuando las palabras en sí no contaban ya una historia. Le hablé de paraísos artificiales y lují lujá, del color de su pelo» (Caicedo, 2008: 94-95)¹⁷. Miguel Ángel es incapaz de articular un discurso coherente precisamente porque el soliloquio del enamorado, en los términos de Barthes, es un discurso que avanza sin un fin preciso. Se manifiesta entonces por frases fragmentarias que se acercan a la alucinación verbal (Barthes, 2013: 12-13). Pero si el amor de Angelita parece protegido por esa cortina de palabras, el de Berenice irrumpirá de tal manera que no solo cederá al delirio verbal, sino que desembocará en la locura del sujeto enunciador. Peor aún, el soliloquio de Miguel Ángel terminará con su misteriosa muerte. Detalle que conocemos gracias a la nota preliminar que acompaña la publicación del manuscrito que Miguel Ángel dejó en manos de A.C. (evidente guiño a las iniciales de Andrés Caicedo). Por esa nota también sabemos que su monólogo fue escrito en un cuaderno de 100 hojas cuadriculado, y otras páginas más sueltas que mostraban una «sucesión de palabras sin orden aparente» (Caicedo, 2008: 78).

El soliloquio de Miguel Ángel introduce un elemento ausente en los anteriores: la sexualidad. Este joven de clase alta se dejará arrastrar por un par de compañeros a las inmediaciones de un barrio pobre de Cali donde le cuentan que hay un prostíbulo con mujeres como las de *Playboy*. François Jullien expone de manera audaz algunas características y contradicciones de la definición de lo íntimo, según el diccionario francés *Le Petit Robert* (y que de alguna manera no se aleja del término en español si tomamos en cuenta la definición del diccionario *María Moliner*¹⁸), Jullien destaca que:

17 Algunas de las palabras o frases que pronuncia Miguel Ángel son guiños a otras referencias presentes en los relatos del autor o en sus críticas cinematográficas, como: rayito de luna, que es un bolero del Trío mexicano Los Panchos y que da título a su novela póstuma *Noche sin fortuna*, o héroes sin gloria, título en español de *Journey to Shiloh* (1968) de William Hale, película que aparece en su relato «El espectador» (1969), o esplendor en la hierba, título en español de la película de Elia Kazan *Splendor in the Grass* (1961), una de las favoritas del autor. También hace alusión al poemario *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire, considerado una suerte de alma gemela de Poe.

18 Íntimo: 1 adj. Se aplica a lo más interior en cualquier cosa. [...] 3 Aplicado a amistad con referencia a relaciones entre cosas, se dice de lo que implica mucho trato o confianza o que une o relaciona muy fuertemente a las cosas de que se trata, de modo que no se pueden separar

L'intime est dit de ce qui est 'contenu au plus profond d'un être' : ainsi parle-t-on d'un 'sens intime' ou de la 'structure intime des choses'. Mais il est aussi ce qui 'lie étroitement – par ce qu'il y a de plus profond' : union intime, avoir des relations intimes, être l'intime de [...].
(Jullien, 2013: 23-24)¹⁹

Esta definición, destaca el autor, contiene una contradicción, porque une en cierta forma lo interno con lo externo. De esta manera, continúa: «*ce qui est le plus intérieur – parce qu'il est le plus intérieur, porte l'intérieur à sa limite – est ce qui par la même suscite une ouverture à l'Autre ; donc ce qui fait tomber la séparation, provoque la pénétration*» (Jullien, 2013: 26)²⁰. El otro nos violenta porque rasga nuestra intimidad para entrar en ella. Esa violencia se vuelve corporal en el acto sexual. Berenice irrumpe en la vida de Miguel Ángel de tal manera que el joven se irá deshabitando, por así decirlo, para abrir un nuevo espacio donde solo quepa el nombre y el cuerpo de Berenice: «Pegaba un berrido de samurái y golpiaba una pared, la pared hacía poof, un sonido hueco progresando en la casa desierta y así el recuerdo malo salía. Y ya tenía yo un espacio libre para atiborrarlo de un color, una canción, una sonrisa, un besito» (Caicedo, 2008: 99). Miguel Ángel se vacía para atiborrarse del color del pelo de Berenice, llenarse de nuevo con su cuerpo y sus caricias. Pero esa manera suya de vaciarse pegando berridos y aporreando paredes lo hará ver como un loco ante los demás: «y ya era más conocido por loco que por Miguel Ángel. Yo le contaba todo esto a ella —escribe el narrador— y ella se ponía bocabajo y me decía que se lo metiera más que nunca, que le rompiera la pared del fondo si quería, papito rico» (Caicedo, 2008: 99-100). En la sexualidad los amantes se desgarran, rompen sus límites, se habitan. Miguel Ángel continúa:

Volví cuando no podía más con esta sensación de presencia suya metida en mi cuerpo [...] Regresé para recordar que la quería. Para sentir de nuevo cómo era que le dolía, o entonces, ¿qué era lo que le pasaba? Porque de quejarse se quejaba. Y yo le preguntaba ¿te duele? Y ella me respondía que no, no Angelito, ¿ese es tu verdadero nombre? Sí, me llamo Angelito, y no le dolía, que le siguiera haciendo, que era rico. (Caicedo, 2008: 106)

Él vuelve porque necesita penetrar ese cuerpo, hacerse presente en ella, como ella lo está en él. Necesita poseer como él es poseído, en el sentido amplio del término, es decir, tanto en el sexual como en el demencial, pues Angelito

o distinguir con facilidad, en sí mismas o en sus efectos o causas. *Diccionario María Moliner*, Madrid, Editorial Gredos, 2007.

19 «Se dice que lo íntimo es lo que se encuentra contenido en lo más profundo de un ser: así se habla de un 'sentido íntimo' o 'estructura íntima de las cosas'. Pero también es lo que 'relaciona estrechamente — por lo que hay de más profundo: unión íntima, tener relaciones íntimas, ser el íntimo de [...]».

20 «...lo que es lo más interior —porque es lo más interior, lleva lo interior a su límite— es lo que por lo mismo suscita una abertura al Otro; entonces lo que rompe la separación, provoca la penetración».

terminará verdaderamente *loco* por Berenice. Caicedo reinterpreta de alguna manera la figura del *dandi* en varios de sus relatos. María Badiola explica que el dandismo aparece a principios del siglo XIX (primero en Inglaterra, después en otros países) en un momento histórico preciso:

...tras la eclosión del romanticismo, con la reivindicación del derecho de autonomía y de diferenciación del individuo, y en el momento del ascenso de la burguesía y del capitalismo (pero con una aristocracia aún relativamente poderosa), como reacción contra la fe absoluta en el progreso y, sobre todo, contra el utilitarismo y el igualitarismo que ésta conlleva. (Badiola, 2000: 180-181)

El dandi es, por así decirlo, el aristócrata venido a menos, poseedor de una gran cultura, elegante y de buenas maneras. Características que comparten en gran medida algunos personajes de Caicedo como Danielito Bang (coprotagonista de Solano Patiño en *Noche sin fortuna*), el pretendiente de Angelita y Miguel Ángel, quien justifica su locura al explicar que viene «de una raza noble por la fuerza de la imaginación y el ardor de las pasiones» (Caicedo, 2008: 100). Esa locura es otro rasgo de distinción del personaje, pues Miguel Ángel, como el pretendiente de Angelita, e incluso Angelita, también posee ese aire aristocrático, o *ilustre*, que vuelve sus pasiones en cierta forma anacrónicas. Así, los tres monólogos pueden ser vistos en su conjunto como diversas manifestaciones de una misma fiebre, porque la pasión amorosa que persiguen los protagonistas no dista mucho de la de los románticos. Los tres aman la naturaleza, afirman su individualidad frente a la colectividad y, sobre todo, no titubean en sacrificarse por la pasión que los consume.

Ciertamente sus códigos corresponden a los de otra época, pero su anacronismo también radica en la manera en que Caicedo contrasta esos valores con un contexto más contemporáneo. Algo que percibimos especialmente en el relato de Miguel Ángel, porque su soliloquio es, en realidad, una reescritura irónica (o hipertexto) del relato «Berenice» de Poe. En el relato de éste último, Berenice es una joven aristócrata que va languideciendo por culpa de la enfermedad hasta que no quede nada más de notable en ella que sus dientes. Unos dientes que obsesionarán a su amado y que lo incitarán a profanar su tumba para apropiárselos. En el relato de Caicedo, los dientes de su Berenice también fascinan a Miguel Ángel, por eso conserva en una cajita los 7 que no tenían caries, así como sus pezones, sus ojos y un mechón de pelo. Recuerdos de su amada, a la que tuvo que matar, cuando le anunció que quería mudarse de ciudad. Caicedo reescribe el relato de Poe porque desea rendirle homenaje a un autor que influyó de manera notable en su narrativa, pero también porque desea ofrecernos una versión más contemporánea de su relato. Y aunque emplea un estilo más bien paródico, en la medida que lo desvía de su propósito original (Genette, 1983: 21), su cosmovisión amorosa no se altera al pasar de un contexto al otro. Porque el amor en la obra caicediana siempre es trágico, malogrado o terrorífico, es decir, profundamente romántico.

El amor es un tema recurrente en los relatos de Caicedo, porque el autor estaba convencido de que la juventud no tenía mayor preocupación que seducir a aquel que provocaba su deseo. Ya en su obra de teatro *La piel del otro héroe* (1967) criticaba, a través de sus personajes, la hipocresía de los que se comprometían con causas políticas, pues consideraba que la verdadera motivación del heroísmo masculino era volverse más atractivos ante las mujeres. Esta declaración, aun en voz de sus personajes, podía incomodar a más de uno en tiempos de Guerra fría. Sin embargo, el joven escritor, que no carecía de humor, encontró en la parodia una manera de lidiar con el contexto hiperpolitizado de aquellos años. La exageración y la ironía le permiten exhibir con cierto desenfado la manera en que el cine, la radio, la televisión (y en cierta medida también la tradición literaria) influyeron en nuestra educación sentimental. La cultura de masas, en especial las industrias cinematográfica y musical, configuró gran parte de nuestro imaginario amoroso y difundió a gran escala una serie de códigos que las sociedades del mundo entero fueron interiorizando. Esta cultura mundializada es la que explica, en parte, que Angelita escogiera un vals austriaco para su baile de quince años, aunque tuviera que escucharlo en un disco: «Era un disco, claro —se queja—, a dónde se iba a conseguir en Cali un conjunto que tocara *El Danubio Azul*» (Caicedo, 2008: 73).

Los años sesenta y setenta son ciertamente tiempos beligerantes. Sin embargo, también son años de grandes cambios y de un acelerado proceso urbanizador a escala mundial. Por eso, no es de extrañar que la generación que se estaba gestando se viera de pronto escindida entre el compromiso político y los grandes proyectos modernizadores. Caicedo percibe esa contradicción, pero evita tomar una posición política frente a ella. Por el contrario, se contenta con mostrar, más que con demostrar, cómo su generación se fue abriendo paso en un contexto tan polarizado. Y sin dejar de lado el humor ni la ironía, el joven escritor fue construyendo poco a poco un discurso que tomaría con el tiempo la forma de una afirmación, es decir, de una manera de ser ante el mundo.

El amor como afirmación

Los protagonistas caicedianos son en su gran mayoría adolescentes, y sus historias podrían ser leídas como ritos de iniciación de la niñez hacia la vida adulta. Sin embargo, los relatos de Andrés Caicedo no llegan a formar parte en sentido estricto de la novela de formación o *Bildungsroman*, término alemán que se utilizaba para describir un tipo de literatura que mostraba los años de *educación y aprendizaje* del protagonista (Koval, 2018: 70), ya que los personajes de Caicedo rechazan deliberadamente el mundo adulto y, por lo tanto, se niegan a madurar. Sus relatos cuentan más bien el proceso de *desaprendizaje* de sus personajes, cuando por diversas circunstancias se ven orillados a abandonar sus buenas costumbres, a veces incluso a renunciar a la cultura adquirida en sus escuelas. Como Miguel Ángel que, después de vaciarse en esa cascada de palabras que le recita a Angelita, menciona: «Y quedé agotado, pero des-

pués puro, y luego libre como un pájaro, libre de cultura y de conocimiento» (Caicedo, 2008: 95). También la Mona, heroína de *¡Que viva la música!* (1977), hace referencia a las lagunas que padece en su *cultura* musical, pues para ella la cultura poco a poco irá adquiriendo otro significado. Ésta ya no será lo que se aprende en las escuelas, sino lo que se adquiere en las calles. De esta manera, los personajes de Caicedo terminan por reemplazar una educación por otra. La primera que les fue proporcionada por sus familias y profesores, y la segunda que aprenderán en compañía de otros jóvenes, también deseosos de nuevas experiencias.

El héroe juvenil que evoca Caicedo también tiene algo de la rebeldía de James Dean, o de su personaje Jim Stark en *Rebel Without a Cause* (1955), una película que no sobra decir que Caicedo admiró. Y como Dean, o Stark, íconos de rebeldía, los protagonistas caicedianos son hermosos, visten a la moda y se entregan a sus pasiones hasta la autodestrucción. O la exclusión, porque la literatura del joven escritor introducía muchos referentes considerados reaccionarios. Además, se ocupaba de temas menores, porque el amor juvenil estaba bien para cierto tipo de cine, literatura o canciones, pero poco tenía que ver con la realidad latinoamericana, agobiada por guerrillas y dictaduras. Por el contrario, la obra de Caicedo se nutría, observa Juan Gabriel Vázquez, de la literatura decimonónica —Hawthorne y Edgar Allan Poe—, los cuentistas del sur norteamericano —Truman Capote, Flannery O'Connor— herederos de cierta tradición gótica, así como de los grandes autores latinoamericanos —Borges, Cortázar, Bioy (Vázquez, 2014: 10). Sandro Romero Rey, editor junto a Luis Ospina de gran parte de la obra de Caicedo, le comenta a Vázquez que entre las influencias extraliterarias de Caicedo también destacan: «el cine americano, el rock y la salsa. El problema era —precisa Romero— que la salsa era hecha por músicos portorriqueños de Nueva York, y esos músicos eran vistos siempre como reaccionarios» (Vázquez, 2014: 10). El proyecto artístico de Caicedo no parece tener cabida en ese contexto. De alguna manera, sus personajes representan esa soledad e incompreensión del sujeto amoroso. Sus soliloquios son balbuceos, fragmentos, una voz entrecortada que no puede alcanzar un orden superior, pero que en medio de ese torrente de palabras intenta darle un sentido a su experiencia. Esas voces buscan una forma que los contenga y, de esta manera (y tal vez sin proponérselo), irán adquiriendo la apariencia de *figuras*, en el sentido atlético que les da Roland Barthes, es decir:

le geste du corps saisi en action [...] Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail. (Barthes, 2020: 10)²¹

21 «... el gesto del cuerpo capturado en acción [...] Así el enamorado preso de sus figuras: se esfuerza en un deporte un poco insensato, se ejercita, como un atleta: frasea, como el orador, está capturado, estupefacto en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado trabajando».

Los discursos del pretendiente, de Angelita y de Miguel Ángel pueden entonces ser leídos como *figuras* o como fragmentos de un discurso que no alcanza su plenitud, porque en el amor todo sucede de un modo violento e inesperado. Dicho de otra manera, cada personaje experimenta facetas diferentes del amor y sus monólogos se erigen como representaciones de esa pasión diversa. Así, Angelita se convertirá en la personificación de la ausencia (o de la espera) en el soliloquio del pretendiente; una espera que abarcará casi toda su vida hasta que, en la vejez, encuentre las palabras que necesita para evocar a ese ser esquivo. Mientras que en el monólogo de Angelita, Miguel Ángel representa la adoración, es decir, esa fascinación que solo puede experimentarse por una sola persona. O en palabras de Barthes: «*Je rencontre dans ma vie des millions de corps ; de ces millions je puis en désirer des centaines ; mais, de ces centaines, je n'en aime qu'un. L'autre dont je suis amoureux me désigne la spécificité de mon désir*» (Barthes, 2020: 31)²². Por eso cuando el pretendiente de Angelita le pregunta qué era el amor para ella, Angelita responde: «Yo no sé [...] Pero en todo caso no es usted». Porque el amor para ella solo puede ser Miguel Ángel, aun cuando él terminará abandonándola por otra mujer. Y junto a ella, Miguel Ángel descubrirá esa intimidad que oscila entre la penetración y la apertura. El cuerpo de Berenice encarnará así la enajenación que provocan los sentimientos de posesión y de deseo.

Todos tenemos una educación sentimental, aunque la manera de abordar un tema como la pasión amorosa depende de muchos factores: históricos, culturales, sociales. Cada época es distinta y marca sus propias pautas de comportamiento. No obstante, Octavio Paz ya señalaba en su ensayo *La llama doble* que: «La existencia de una inmensa literatura cuyo tema central es el amor es una prueba concluyente de la universalidad del sentimiento amoroso. [Subraya]: el sentimiento, no la idea» (Paz, 1994: 34). Si aceptamos el argumento de Paz, podríamos decir que Caicedo elige un tema tan universal como intemporal, sin embargo, al dotarlo de referentes heredados de la literatura decimonónica occidental, así como de otros propios de la cultura de masas terminó por reinterpretar el género romántico. Efectivamente el amor en sus relatos sigue siendo trágico, pero pierde algo de su inocencia. También la muerte está presente, aunque marcada por una cierta decadencia de época. Pero independientemente del tratamiento que el autor elija, lo cierto es que sus relatos adquirieron la forma de una afirmación. O de un lugar (de la palabra), donde la voz de los amantes aún tenía cabida. No importa que esa voz sea exagerada o irónica, inmadura o juvenil, lo que importa es que estuvo ahí para recordarnos que mientras unos se confrontaban con las armas, otros luchaban en extrema soledad contra el sentimiento de anacronismo y buscaban un refugio, aunque solo fuera discursivo.

Los relatos de Caicedo también tienen el mérito de haber apostado por un discurso que escapaba al reduccionismo realista que se deseaba imponer a los escritores y artistas comprometidos de aquellos años. Ya Julio Cortázar denunciaba que esa limitada concepción de la realidad solo tomaba en cuenta el

22 «Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear cientos; pero de esos cientos, solo amo a uno. El otro al que amo me designa la especificidad de mi deseo».

contexto sociocultural y político, haciendo a un lado toda su complejidad, la cual debería abarcar lo mítico, las pulsiones de la imaginación, las fabulaciones, etc. (Cortázar, 2006: 409). Cortázar fue otro de esos autores que no permitió que su compromiso político condicionara su proyecto creador, pese a las críticas de las que también fue blanco²³. Por el contrario, insistía en que una literatura verdaderamente revolucionaria no podía ser únicamente la que escogiera por *tema* la realidad sociopolítica de los países latinoamericanos, sino aquella que se arriesgara a ser desmesuradamente revolucionaria en la creación, combatiendo con el lenguaje y las estructuras narrativas, y quizás también pagando el precio de esa desmesura (Cortázar, 2006: 428). Sin caer en exageraciones, podemos decir que Caicedo fue uno de esos creadores que tampoco renunció a lo que sus verdaderas pulsiones le dictaban. Así su obra se inspira de manera desacomplejada de una multiplicidad de referentes que van desde la literatura universal hasta la cultura de masas. Por eso sus relatos pueden ser leídos como ese tributo desmesurado a su generación: a esa juventud de los años sesenta y setenta en Cali que avanzaba a contracorriente buscando en sus pasiones una manera de afirmarse ante el mundo.

Bibliografía

- ALBUQUERQUE, Germán, «Los intelectuales latinoamericanos, la Guerra Fría y la revista América Latina de Moscú (1976-1992)», *Revista UNIVERSUM*, vol. 1, no. 25, 2010, p. 12-26. DOI: 10.4067/S0718-23762010000100002
- BALUTET, Nicolas, *Civilisation hispano-américaine*, París, Armand Colin, 2017.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Éditions du Seuil, 2020.
- BERLIN, Isaiah, *The Roots of Romanticism*, EEUU, Princeton University Press, 2001.
- CAICEDO Andrés, *Ojo al cine*, Bogotá, Norma, 1999.
- _____, *El cuento de mi vida*, Bogotá, Norma, 2007.
- _____, *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, Bogotá, Norma, 2008.
- _____, *Calicalabozo*, Bogotá, Norma, 2009.
- _____, *Noche sin fortuna*, Bogotá, Norma, 2009.
- _____, *Mi cuerpo es una celda (una autobiografía)*, Bogotá, Alfaguara, 2014.
- _____, *¡Que viva la música!*, México, Alfaguara, 2014.
- _____, «El mar», *Andrés Caicedo-Teatro*, Cali, Universidad del Valle, 2017.
- _____, «La piel del otro héroe», *Andrés Caicedo-Teatro*, Cali, Universidad del Valle, 2017.

23 De manera más específica, se trata de su texto «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar», mismo que escribe en 1969 como respuesta al ensayo «La encrucijada del lenguaje» del escritor colombiano Óscar Collazos. Del texto de Cortázar se desprende que Collazos lo habría criticado, junto a otros escritores, por considerar que su concepción de la realidad narrativa se desentendía del contexto sociopolítico de los países latinoamericanos, así como por utilizar estructuras narrativas procedentes de la novelística europea y norteamericana, lo que supondría una suerte de complejo de inferioridad. Éste mismo tema será retomado en textos como «Viaje alrededor de una mesa» (1970), al que se hace mención en la segunda referencia (Cortázar, 2006: 399-439).

- CORTÁZAR, Julio, «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar», en Gladis Anchieri, Saúl Yurkievich (ed.), *Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 419-422.
- _____, «Viaje alrededor de una mesa», en Gladis Anchieri, Saúl Yurkievich (ed.), *Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 422-439.
- DONOSO, José, *Historia personal del «boom»*, México, Alfaguara, 1999.
- FORN, Juan (consultado el 19.07.2021), «Omero sin hache, poeta sin querer». <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-118590-2009-01-21.html>
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le Romantisme*, París, Ellipses, 2008.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo xx*, Buenos Aires, Crítica, 2009.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, París, Éditions Grasset, 2013.
- KOVAL, Martín Ignacio, *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*, Buenos Aires, Editorial FILO-UBA, 2018.
- MACÉ, Éric, «Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de l'*Esprit du temps* d'Edgar Morin», *Hermès, La Revue*, no. 31, 2001, p. 233-257. DOI: 10.4267/2042/14555
- MINAUDIER, Jean-Pierre, *Histoire de la Colombie à nos jours*, París, L'Harmattan, 1997.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- _____, *Amor perdido*, México, Era, 1999.
- _____, «Ídolos populares y literatura en América Latina», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 12, no. 01, 1984, p. 47-57.
- OROZCO, Gisela (consultado el 18.01.2021), «Diez canciones de muerte», *Chicago Tribune*, Oct 31, 2012, <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8180552-diez-canciones-de-muerte-story.html>
- PALENCIA VILLA, Mercedes, GRUEL, Víctor, «Algunas visiones sobre un mismo ritual: La fiesta de quince-años», *Revista de temas sociológicos*, no. 11, 2006, p. 221-240. DOI: 10.29344/07196458.11.209
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, D.F., Seix Barral, 1994.
- Redacción *Animal político* [sin autor] (consultado el 19.07.2021): «Macondo, la canción que puso rito a *Cien años de soledad*». <https://www.animalpolitico.com/2014/04/macondo-la-cancion-que-puso-ritmo-cien-anos-de-soledad/>
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, París, Plon, 1972.
- SABORÍO CARRAZA, Mayabel, «La quinceañera, un fenómeno de transculturación e interculturalidad», *Decires, Revista de Enseñanza para Extranjeros*, vol. 12, no. 14, primer semestre, 2010, p. 25-40. doi: 10.22201/cepe.14059134e.2010.12.14.207
- UNEAC (consultado el 06.11.2020): «Declaración de la UNEAC». <http://www.literatura.us/padilla/uneac.html>
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel, «El anacrónico», *Caicedo. Cuentos completos*, Bogotá, Alfaguara, 2014.

Filmografía

Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos (Luis Ospina, largometraje documental, 1986).

Section créative : diptyque lukinien

Videmus nunc per speculum.
Sobre Construcción comparativa
(2003) de Liliana Lukin

195

Hervé Le Corre
Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3
CRICCAL

*La poésie se prive pour être comme
Comme un amant dévore sans dévorer
[...]*

M. Deguy, *Ut musica ut pictura ut
poiesis*

*¿No quiere decir esto que solo por
el afecto que resulta de esta hiancia
se encuentra algo, que puede variar
infinitamente en cuanto al nivel del
saber, pero que, un instante, da la
ilusión de que la relación sexual cesa
de no escribirse?*

J. Lacan

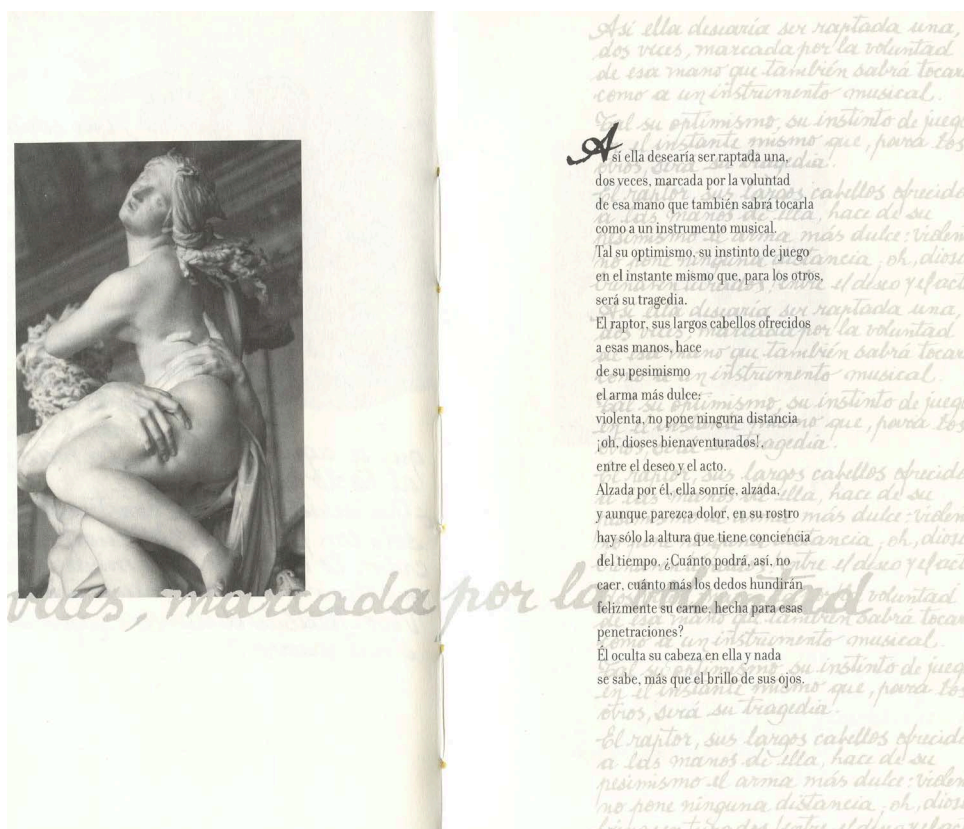
Liminares

La escritora argentina Liliana Lukin (1951) es autora de más de veinte poemarios. Su trayectoria poética empieza en medio de los tetricos años de la dictadura militar argentina con textos donde asoman dos constantes de su poesía: el cuerpo, como espacio de experimentación, abocado a la realidad, y la escritura como “costura”, como un largo proceso de recomposición que pasa a su vez por un trabajo de descomposición, de cuestionamientos profundos, sin concesiones: eso es un “cortar por lo sano”. La palabra-cuerpo de Liliana Lukin también sabe

mediar el goce, la exaltación vital, por ejemplo en retórica erótica (2002), así, en minúsculas, como experimentación sinestésica de unos cuerpos “gloriosos”. Si la fiesta es la de los cuerpos lo es también del intelecto, por ejemplo en La ética demostrada según el orden poético, de 2011. En sus últimos poemarios, como Ensayo sobre la piel (2018), sigue dialogando, como lo hiciera en Cartas (1992), con lo íntimo, desde zonas también profundas del dolor y del adiós.

Construcción comparativa (1)

Abrir los dos libros al mismo tiempo, *retórica erótica* (2002)¹ y *Construcción comparativa* (2003), como si de una fotografía estereoscópica se tratase. Dos fotografías, iguales, pero no del todo, abriendo juntas el abismo de la perspectiva, la tercera dimensión. ¿Armar un dispositivo transitorio, que haga transitivo lo intransitivo, que permita encontrar una llave para abrir esas dos cajas, abiertas/tapadas? O tal vez solo mirar hasta la ceguera la flor carnívora que se cierra y se abre -“la vulva de una rosa”-, así.



Ill. 1. Liliana Lukin, *retórica erótica*,
Buenos Aires : Asunto impreso ediciones, 2006 (2a ed.). Sin página

1 El libro viene sin paginar, como si de un álbum fotográfico se tratase, donde fotografías y textos caligrafiados dialogan y, a veces, se entrelazan.

retórica erótica: “Así ella desearía ser raptada una,/ dos veces, marcada por la voluntad/ de esa mano que también sabrá tocarla/como a instrumento musical” : esos versos tipografiados a la derecha, en la otra página, al lado de la fotografía, la del “Rapto de Proserpina” de Bernini. Más precisamente, la toma fotográfica de un fragmento del grupo estatuario de Bernini. Una perspectiva (la del fotógrafo), como si de nuevo se petrificara el movimiento, de otra manera, en el gesto de “tomar” -una fotografía. De Él, el raptor, enmarañada la cara, nada se ve, salvo la mano que intenta agarrarla a Ella. Ella, en todo su esplendor, se alza, en fuga, pero se agarra también al pelo de Él ¿Alzada por Él?

“Dos veces, marcada por la voluntad”: ese verso “marcado”-inscripto/caligrafiado-, que se desborda a la izquierda, en la página de al lado, insinuándose apenas en el marco de la fotografía, en la parte inferior de la fotografía, como un amago de enlace entre territorios (in)conexos, los de la palabra y los de la imagen, enlazados por la Letra, los rizos de la cabellera, las iniciales: L.L., eLLa, desde el inicio, desde la primera página.



Ill. 2. Liliana Lukin, *retórica erótica*,
Buenos Aires : Asunto impreso ediciones, 2006 (2a ed.). Sin página

El intenta enlazarla, impulso ciego, dedos que se hunden en la carne de Ella, alzada, en fuga, en ese juego interminable del deseo. ¿Como el grafo del deseo? ¿Otra Leda?: “¿qué signo haces o cisne?” (Darío). Es el tiempo de los “dioses bienaventurados”: “ninguna distancia /.../ entre el acto y el deseo”. Ni una palabra: solo una “marca”, un “(t)acto”, la Letra.

La letra, ¿como “tocarla” hasta volverla canción? Para que Ella cante “como un instrumento musical”: ese mismo verso con que se abre la otra caja, el otro dispositivo, el de *Construcción comparativa*. “Como un instrumento musical/ pequeño -una armónica-/cabe entre las manos...” (Lukin 2003:9). El instrumento que se va a “tocar”, ni lira ni flauta, algo que se agarra entre las palmas de las manos, que vibra al “calor del aliento”, al soplo de “los labios penetrando en el metal”. A la distancia: un mismo gesto que se repite, que repite la escena genésica del deseo: “y el temblor de los dedos/y la presión de las palmas/hacen de mi carne carne,/y de mi respiración dulzura” (9). El (t)acto genésico, la mano que ahora modela la carne como carne, eso es: carne hecha palabra, palabra hecha carne. Respiración -“¿por qué sabia mano gobernada?” -

Construcción comparativa se enlaza con y prolonga, de otra manera, el discurso erótico-amoroso de *retórica erótica*. El dispositivo que rige el poemario se sitúa también en la estela abierta por otros poemarios de Liliana Lukin,

como *Cartas* (1992) o *Las preguntas* (1997), por su sistematicidad. Aquí, la sintaxis comparativa, a veces repetida en un mismo poema, que descansa en la conjunción “como...”, con que se inician todos los poemas del libro, y su correlato “así...”. El marco es fijo, imprime un movimiento sintáctico uniforme con que se hace obvia la retoricidad de la toma de palabra, entroncándola con otros grandes movimientos sintáctico-poéticos, que operan aperturas, como el “*Wie wenn der Landmann am Feiertage*” de Hölderlin: “Como cuando el campesino el campo en fiesta, sale a ver/al atardecer... así, ahora bajo un cielo favorable están/los poetas.” (trad. José Manuel Recillas)

Construcción comparativa también la del dispositivo visual, mejor dicho: óptico, escenificada en el epígrafe, un párrafo del autor de *Ways of seeing*, John Berger:

Cuando levanté la vista hace un momento, a la luz ya débil del atardecer, el ramo de lilas parecía una colina cuyos árboles en flor se fundieran en el crepúsculo. Estaba desapareciendo.

La casa tiene unos muros muy gruesos porque los inviernos son fríos. En el marco de la ventana, casi junto a los cristales, hay colgado un espejo de afeitarse. Ahora, cuando levanto la vista, veo reflejado en el cristal un ramito de lilas: todos y cada uno de los pétalos de las minúsculas florcitas aparecen nítidos, definidos, cercanos, tan cercanos que se dirían los poros de una piel. Al principio no entiendo por qué lo que veo en el espejo tiene mucha más intensidad que el resto del ramo que, de hecho, está mucho más cerca de mí. Luego me doy cuenta de que lo que estoy viendo en el espejo es el otro lado de las lilas, el lado totalmente iluminado por los últimos rayos de sol.

En la misma posición que ese espejo coloco cada tarde mi amor por ti. (Lukin, 2003: 4)

El juego del espejeo, como artificio (casual, pero repetible) provoca una intensificación de la experiencia “natural” (aviva los colores del ramo de lilas, cuyos pétalos son vueltos ya poros de la piel de la amada). El dispositivo óptico importa (“lentes” de Spinoza o “anteojo” de Vallejo -“confianza en el anteojo, no en el ojo” dice el peruano) en esa tentativa no de agotamiento pero sí de acotamiento del otro deseado-amado, de lo otro, del espacio o del abismo que se abre con su presencia. Ese dispositivo revela la alteridad como constitutiva del sujeto, una alteridad mediada que pone la mirada a pensar.

Tensar el discurso (“y en la doble / esclavitud/ de su ajorca y su tobillo/está su libertad”)

El “como” inicial de los poemas de *Construcción comparativa* inaugura pues un doble movimiento, de cierre y de apertura, en cada uno de los 34 poemas

que lo componen. Por la conjunción se supedita la primera parte de la oración a su correlato introducido por el *así*, acatando por lo mismo una lógica discursiva. Pero, si bien el poema viene acotado por el pensamiento lógico-poético de la comparación explícita, ésta origina a su vez un desplazamiento, una metáfora, en el sentido etimológico de la palabra, algo que genera la “metaforicidad”, una “lógica más profunda”, para hablar con Deguy: “*On pourrait risquer, en exploitant une sémantique d’astronome (de cosmologue) qui infère du mouvement apparent des corps à une structure de rapports réels soustraits aux yeux, que tout mouvement schématique, ou mieux schématisique, selon la capacité de connaissance de l’imagination mettant le monde en scène, est mouvement apparent pour une logique plus profonde*” (Deguy, 27-28).² ¿No es, precisamente, de cosmografía (y luego, en el poemario, tal vez de cosmogonía) de que se trata en la cita epigráfica? o sea de las posiciones relativas ocupadas por el sol, el ramo de lilas y el dispositivo óptico (cristal de la ventana y espejo) que media la percepción del narrador. De la posición respectiva de los elementos que componen el conjunto (objeto/sujeto/mediación) depende así la apercepción fenoménica que, en última instancia remite al sujeto metafórico, al espacio o plano que posibilita su aparición, en el momento en que iba a desaparecer.

El dispositivo óptico supone pues un desplazamiento inicial, inaugural, un mirar sesgado, que opera en el discurso poético a través del “como”: como una apertura, a una multiplicidad de escenarios que constituyen un medio o ambientación de tipo experimental, simbólico. La retoricidad señala esa apertura o salida de lo “íntimo” (en tanto no separación o conjunción *a priori*) a la intemperie del lenguaje y de las pulsiones que lo tensan (en tanto dinámica significativa) a lo largo del poemario. Esa apertura, operada por el “como”, a lo infinito de los símiles posibles señala ese exceso y esa carencia a partir de los que se elabora el lenguaje poético, como plenitud y “falta sin fondo” (Vallejo a su hermano Miguel: “nos haces una falta sin fondo”, “A mi hermano Miguel”; Vallejo 47).

Esa tensión, esas tensiones múltiples, convergen en el primer poema de *Construcción comparativa*, como síntesis del movimiento dramático que va a caracterizar el poemario. La imagen de la armónica hace palpable esa tensión inicial, ahora desde el plano de lo musical. En la segunda estrofa del poema apertural -“así, brillante en huecos alineados/según la simetría de un panal/se desordena y posa/ la idea de la cosa / que es mi cuerpo/cuando supone amar” (9)- la armónica es a la vez la que “dibuja melodías” (1ª estrofa), construyendo figuras audibles/visibles, y la que remite al “desorden”, a las pulsiones, tal vez las del cuerpo deseante. Los “huecos” de la armónica, el “hueco” de la mano, signan también esa tensión entre la carencia (como los “viudos alvéolos” del Vallejo de *Trilce*) y la plenitud (la presencia del otro hospitalario, que abre la palma de la mano). Por ello la “melodía” que entona la armónica será “imprevisible”:

2 “Es posible aventurar, valiéndose de una semántica de astrónomo (de cosmólogo) que infiere del movimiento aparente de los cuerpos una estructura de relaciones reales, sustraídas a la vista, que todo movimiento esquemático, o mejor dicho esquematístico, según la capacidad de conocimiento de la imaginación que escenifica el mundo, es movimiento aparente para una lógica más profunda”, traduzco.

“Como una armónica/que imprevisible gime/latiendo más alto/de lo que se espera escuchar/y desciende –hiende– al murmullo/del deseo de una música” (9). Si la melodía ofrece a la vista *como* un dibujo acotado por la sintaxis, las “escalas melografiadas” exceden los límites, traduciendo el exceso de la pulsión, hacia arriba y hacia abajo, como la expresión desvergonzada del goce sexual y la escucha de un habla infraverbal, indistinta, como otra pulsión en trance- tal vez el “deseo de una música” todavía no pentagramada.

La primera de las cuatro partes en que viene dividido el poemario parece escenificar el *proceso* metafórico, es decir esa tentativa de aproximación a / acercamiento de los extremos con que se tensa la poética de *Construcción comparativa* y su fraseo. Los poemas II (“Como una ciudad...”) y III (“Como una constelación...”) esbozan un primer paso en ese sentido. La ciudad es abandonada, es de ausencia, vacío y lejanía (“la lejanía del contacto/entre una piedra y una mano”, 11). Es el lugar de lo intacto, es decir de lo intocado, lo “sin tocar”. La constelación, por supuesto es otra lejanía (“a miles de kilómetros”), pero el artificio, la “lente” de la estrofa final, permite una aproximación, por muy abstracta que sea, a algo que ya cobra humana forma: “su carne estelar: piedra/en el aire/fuego en el centro/de la piedra” (12) -cosmogónica aparición de un sujeto, “ella”, vuelto ya centro de un nuevo sistema solar. Aproximarse a ese centro se realiza pues, otra vez, gracias a un sistema óptico: “su belleza no es otra/que la que figura una lente/(a miles de kilómetros) al ojo / deslumbrado: / una nueva/combinación de cristales/donde lo real –otra vez- / brilla por su ausencia” (13).

Los poemas que siguen parecen prolongar y hacer más material esa aproximación, desplazando de nuevo el centro, o multiplicándolo, por ejemplo en “Como un tren en la noche”: “haciendo el centro del viaje/ en aquello que estará a la espera” (15), centro esta vez determinado desde coordenadas plenamente humanas, que será sustituido en el poema siguiente por el “descentramiento” que implican los “extremos”: “un punto/que no es cercano ni lejano/sino que está al otro extremo” (16). El tren o el barco constituyen también una prolongación del gesto cosmogónico: “como un barco que hunde su materia/ .../ mi estela corta en dos el aire” (16). El poema con que concluye esa primera parte, “Como una lluvia de otoño”, confirma la aparición de un mundo pletórico de sensaciones, nuevo “centro de gravedad”, terrestre imagen de la “combinación de cristales” astronómica, cronogénesis móvil: “una llovizna/eso: tras la cual brillan en el aire cristales/o momentos” (19).

¿Quién es Ella?

El lector atento notará que a lo largo de esos seis primeros poemas aparecen paulatinamente los “actores” de la comunicación (digamos, esa comunicación anticomunicacional en que consiste el poema). Primero un “yo” suscitado por la presencia de una entidad todavía sin nombre, que se manifiesta solo a través del “tocar” (tacto y soplo), en esa primera escena genésica. Los poemas siguientes articulan el dispositivo pronominal: después de la aparición del “ella” en el tercer

poema, como significante de un lejano significado, “el tren” del cuarto poema se enrumba hacia un “tú/vos” todavía indefinido (“al corazón de tus tinieblas”). El “yo” y el “vos” del poema siguiente (“mi estela corta en dos el aire/para abrazar al amable navegante que hay en vos”) confirma el movimiento de acercamiento que concluirá con ese “saber de los amantes”, del sexto poema, como territorio, sensitivo e intelectual, que se comparte.

El sistema pronominal, en cierto sentido, gramaticaliza los dispositivos anteriores (simbólicos y ópticos). Si los componentes simbólicos se definen en términos relativos, de lejanía o de cercanía, de desplazamiento, de modificación de perspectivas, etc., desde un punto de vista lingüístico, como se sabe, el pronombre es un significante vacío u hospitalario, que remite a posiciones discursivas, no a entidades fijas o determinadas. En el caso del discurso amoroso, los “extremos” son sabidos, constituyen los polos simbólicos de la relación, inauguran una serie de tópicos o figuras analizados en su tiempo por Roland Barthes. Aquí, el “yo” y el “vos”, cumplen hasta cierto punto con el papel esperado, pero ese dispositivo dialogal dista de ser el que predomina. En efecto, el enigma gira más bien en torno a otra “posición relativa”, la que media entre el “yo” (que el lector tiende a identificar con un sujeto femenino, un cuerpo deseante y deseado) y el “ella” que emerge en el tercer poema e impone su impronta en buena parte del poemario. La presencia de un “El”, en el poema 14 (“Como un enamorado...”), puede llevar a pensar en una proyección de la pareja, una especie de duplicación –otra vez como proceso metafórico de desplazamiento– que haría del “yo” y del “vos” los actores o actantes de un discurso figurado (él/ella, el enamorado/la enamorada, etc.). El referente pronominal asumiría así su carácter retórico o artificial, remitiendo de nuevo a las posiciones discursivas que enmarcan el discurso amoroso. En este sentido, para tomar un ejemplo, el “ella” del tercer poema podría interpretarse como elemento del dispositivo del amor cortés, en particular en tanto figuración del “amor de luenh” (el amor de lejos).

La lectura de los poemas me parece favorecer otra posibilidad interpretativa: la relación entre el “yo” femenino y el “ella”, con todas las marcas de lo femenino también, no significa una inclusión sino más bien, hasta cierto punto, una disyunción. Cito el principio del poema XI, que pertenece a la segunda parte del poemario: “Como un frío en la espalda/que sube de caminos ciegos/y logra un mar encrespado de la calma/y va al cabello erizado de la nuca/desprevenida del alma//así/ella podía desabrigar el yo/cruzado por tormentas/para dar la sog a al peregrino” (31).

“Ella”, y no “yo”, es la que es capaz de “dar la sog a al peregrino”, es decir de comunicar plenamente, de manera salvífica, con el otro (vos/él), como entidad egresada de un “yo” desabrigado. Un “yo” a su vez renovado, “desnudado” (volveremos a ello), por esa separación y la disposición triádica en la que se inserta. Otro poema, esta vez perteneciente a la cuarta y última parte del poemario parece confirmar lo que vamos intuyendo: “así/como un beso/ella/lo que digo” (30). Parece ser, en efecto, que el pronombre, ese significante errante o en fuga que es “ella”, como objeto de deseo, centro de la *energeia* genésica (“fuego en el

centro / de la piedra”), bien podría ser la poesía, la palabra poética como encarnación, cuerpo verbal, plano u operador metafórico de máxima densificación de la comunicación intersubjetiva.

Esa hipótesis, en todo caso, legitima una lectura que admita como constitutiva la retoricidad del poemario y su productividad simbólica, y que devuelva a la palabra un papel central en la constitución de la relación. La segunda parte, para tomar un ejemplo, empieza por el poema “Como una flor carnívora...” (23), una imagen marcadamente pulsional pero también símil probable –por lo tradicional– de la poesía, que esta vez recuerda a la *Belle sans Merci* (la Bella sin piedad), objeto de “búsqueda... infinita”. Si en la primera parte el origen mítico de la poesía era recordado por la pitagórica “música de las esferas” (II), la segunda parte empieza con otra figuración, también íntimamente relacionada con la tópica amorosa, pero ya más concreta y contradictoria. Aun cuando parezca seguir relacionado con el plano platónico de las ideas, el cuerpo deseante-deseado impone su lenguaje: “brillaba húmeda la idea/la vulva de una rosa” (23). El movimiento que caracteriza los poemas que le siguen prepara el “desabrigar el yo” al que aludimos. La poesía se caracteriza por un abrirse/cerrarse, un latido vital, que permite unificar lo que podría parecer contradictorio, a saber la autonomía del lenguaje (“lo real ... brilla por su ausencia”, 13) y su capacidad mediadora, es decir de construcción de un medio sensitivo e intelectual, una forma densa del “habitar” humano.

La segunda parte actualiza también las posibilidades esbozadas desde el primer poema, es decir la ambición de hacer del poema otro cuerpo, otro ropaje, con que se vista/desvista el yo. La pulsión o empuje del fonema forma parte del proyecto explícito de la autora como lo señala en una entrevista, situándose en esa zona que media entre la configuración melódica, sublimada en el segundo poema (“la música de las esferas”, ya lo dijimos, remite a la tradición pitagórica del modernismo, a la “música ideal” dariana), y la tensión del tercero: “gira/acomodando su sonido/a un disimulado frenesi”. “El diapason de oro”, del poema IX (“Como un grito...”), en la segunda parte, atestigua el empoderamiento de la emisión sonora, como una prolongación del cuerpo hacia un nuevo centro, ya no el de las constelaciones del segundo poema, sino el de la “casa” o el “centro del dolor”: “Así/ella seguía siendo/más allá del cuerpo/despacito/volviendo al centro/del dolor” (27). El pitagorismo geocéntrico se ve así desplazado, “desaparecido” por ese “agujero negro” del *pathos* humano. De ahí, probablemente, las alusiones a las quemaduras o heridas por las que “habla” el cuerpo poético.

El habla poética permite así una subjetivización y, en última instancia, ayuda a cuestionar el papel del lenguaje como mediador intersubjetivo. Para decirlo en términos más afines a la reflexión llevada a cabo desde el psicoanálisis: “*l'explication exige qu'on recoure non plus à un sujet parlant, symétrisable et non désirant, mais à un sujet d'annonciation, capable de désir et non symétrisable*” (“la explicación requiere que ya no se acuda a un sujeto parlante, simétrico y no deseante, sino a un sujeto de la enunciación, apto para el deseo y no simétrico”, traduzco) escribe J.-Cl. Milner (46) al oponer la enunciación idea(liza)da por el

lingüista y el sujeto del habla. El habla de ese sujeto, siempre según Milner, sería “lalengua”, en el sentido lacaniano, por las libres asociaciones que provocan las concatenaciones fonemáticas o la productividad paradigmática. La imagen o metáfora inicial de *Construcción comparativa*, la armónica, subraya esa “musicalidad” del lenguaje. Su “desdoblamiento” en particular (“hacen de mi carne carne”, 9), parece en efecto insistir sobre la materialidad misma del significante o para decirlo de otra manera: el “pliegue” del habla (de la “carne” a la “carne”) provoca una suspensión (como la ciudad del poema siguiente, “suspendida”) entre la cosa y la palabra, en el límite, siendo la palabra la incierta vía de acceso a la cosa, a lo desconocido. En ese sentido “Ella” es el plano metafórico de construcción de la subjetividad, de la intersubjetividad, como algo en devenir. El poema en *Construcción comparativa* es una vía de acceso a una forma de saber, a un saber mutuo, el de los amantes del poema VI. Pero “lalengua” en que (se) habla(n) no es transparente, es la lengua del desborde. Hay que aprender a escucharla: “su admirable música/es sonido/para el oído que no sabe oír” (XXXI, 65).

Para volver a decirlo con Milner: “*Ces lignes de failles (de la langue) ... Sont éclairables par le discours freudien: dans lalangue, conçue désormais comme non représentable par le calcul – c’est à dire comme cristal –, elles sont les retraits où le désir miroite et la jouissance se dépose*” (9)³. « Miroiter », eso es « espejear », el espejeo del deseo antes que la transparencia cristalina del cálculo, de la lógica de un discurso racionalizado, cuestionado precisamente por la poesía como experimentación verbal del « pas-tout » (“no-todo”). La poesía, y el amor, (se) (des) viven por ese “pas-tout”, el no poder decirlo todo, el no poder comer al otro.

Creo que *Construcción comparativa* dramatiza ese cuestionamiento. A través de los personajes - sujetos de una búsqueda ciega, tripulación extraña de un barco-fantasma o viajeros de ese tren que atraviesa la noche, como la vida. El barco que “hunde su materia” (poema III) nos lleva a las escenas de naufragio de la segunda parte del poemario: “Como un náufrago/en el centro del remolino (...) como un cuerpo / sumergido que intenta/mientras brilla/hacer del agua / salvación/así/ella/reina en el borde” (33). El poema nos arrastra a otro centro, “el centro del remolino”, luego “ojo de agua”. Como el náufrago o peregrino de las *Soledades* gongorinas, el sujeto tiene que pasar por esa prueba del ahogo, singularmente el sujeto masculino, del poema XIV, “ahogado en su mudez ahogado” (37). ¿Antes de acceder a la “visión”, en el sentido rimbaldiano de la “voyance”, la del “ojo de agua”?

Las operaciones de Liliana Lukin son violentas y dulces, llevan al sujeto del habla al borde, al borde del habla, antes de que, tal vez, recobre el aliento y pueda modular una canción, ser “respiración” y “dulzura”. La operación “corta por lo sano” la carne. La carne es “sorda y muda”, es la condición necesaria, el fondo abisal del habla, siendo pura energía, núcleo inicial que va a ser dividido. El cuchillo del habla la abre en canal: “Como un cuchillo/entrando en la carne/

3 “Esas líneas de quiebre (de la lengua)... se aclaran mediante el discurso freudiano: en lalengua, concebida ahora como no representable por el cálculo –o sea como cristal- ellas son los lugares recónditos donde el deseo espejea y el goce se posa”, traduzco.

así/de filosa y cortante/decidida a dar el paso/que tajea la frase sin piedad/y por el acto penetrada//como un cuchillo/así/de templada y brillante/ante la carne ciega/la carne sorda y muda/de lo amante” (poema XXIX, 63). La operación es de doble apertura y saca la carne a relucir, multiplica las sensaciones, potencia la receptividad de un sujeto hiperestésico, constituye zonas erógenas (labios, heridas), regresándonos así a esas zonas infraverbales exploradas por el discurso poético y metaforizadas mediante significantes multipolares.

Construcción comparativa 2 (Liliana y César)

“Divide y obra”, eso es: ella es “inocente y diabólica” (*Construcción comparativa*, XIII, 35).

ZANJA

El cuchillo corta por lo sano, entra por “lozano”. Abre una “zanja” que duele, hace que el sujeto del habla grite, más alto de lo debido (“su delito / de levantar la voz”, IX, 27), por el goce o el dolor (“Hay golpes en la vida...”, Vallejo 3). El movimiento que se inicia es constitutivo, es la división inicial de la lengua, el sujeto de la lengua está dividido, emprende el duelo a través de la lengua materna: “lo en ella desatado/salir de madre enseña”(XIII, 35)”. El otro extremo, apetecido, intocable, el imposible retorno, el principio del viaje, el cuidado materno: “No porque empieza a nevar, para que empiece a nevar” (“El buen sentido”, Vallejo 109). Salir de madre como el río, desde la madre.

SOGA

Hay que desprenderse (¿de sí?), como el perfume se “desprende” de la flor (VIII, 25), o cortar, o desanudar, poner la lengua a trabajar para “desatarla” y que eche a volar: “desata la palabra / de lo atado”. ¿Desanudar? ¿Se trata de “desanudar” y “desnudarse” en la operación? ¿Desanudar es deshacer el nudo que aprieta la garganta? ¿O hay que proceder de otra manera, apretar todavía más la garganta, con una soga?: “Como una soga/atada al cuello/que aprieta y da/morada/la idea de colgar//así/construía el movimiento/de saber//en el borde de lo bello/lacerada/sin tocar fondo y sin resuello//como una soga al cuello” (XVII, 40). ¿Extremar el goce y el dolor, naufragar, ahogarse, con la soga del lenguaje al cuello? La soga ¿no es el ser mismo acaso, vidamuerte?: “Soga sin fin, /como una/voluta/descendente/de/mal/soga sanguínea y zurda” (“Rosa blanca”, Vallejo 32)? O bien ¿hay que asirse de la frágil cuerda del lenguaje, por ser también la soga con la que se salva al otro, al peregrino (“para dar la soga al peregrino”, XI, 31)? Ella, la Poesía, la que “reina soberana” (XII, 33) en el propio “ojo” de la tormenta, el maelström del lenguaje desatado ¿nos ofrece una soga de la que asirnos de ella/desasirnos de nosotros, como ella, que “era y no era” (XXIII, 53)?

HILO Y OJO DE AGU(J)A

Y esa soga, no es acaso el hilo con que la poeta-costurera hilvana los retazos del sujeto y del habla, “ojo de aguja” (“pugnamos ensartarnos por...”, *Trilce* XXXVI⁴) o centro de la operación: “como un hilo a lanzadera/pasa por el ojo de la aguja/...así/ella bordaba/y enlazada en el precario/equilibrio de los días/del amor/hacía el huso diario” (XXV). En el símil amoroso de Vallejo, Ella es aguja “¡Oh aguja de mis días/ desgarrados!” (*Trilce*, XXXV). Hilo de agua que corre, discurre, “que nutre / o que perfora”, “surco abierto” en una tierra fértil (“Como una lluvia de otoño”, VI, 19), que nace de lluvia o de “ojo de agua”, desatado.

BORDE

Entregada a su labor, Ella borda con las agujas, pero siempre al borde, merodeando por los extramuros del lenguaje ¿en busca de qué? ¿Al borde de qué abismo (“Más acá, más acá. Tú estás al borde”, en “El palco estrecho”, *Los heraldos negros*)? ¿Eso es: escribir el poema en vilo, coser los retazos del habla, cerrar la herida? Pero si la herida es la boca por donde habla la “carne carne” (9). El espacio, en blanco, que se abre entre “carne” y “carne” ¿es el lugar del habla? Borde o labios de la herida, por donde sangra la herida, sangrado o sangría del cuerpo tipográfico ¿los lugares del habla, las bocas por do mana el habla? Acercar la oreja, al borde del habla, murmullo, agua que mana, vida.

NUDO, CELDILLA

El poema es productivo no por librarse del dolor, del amor, sino por mantenerse atado a ellos y al lenguaje, mano “atada al nudo/de las frases que labra” (XXXIII, 67). Nudos del lenguaje. Nudillos de los dedos y del habla. Es como fabricar celdillas (XXXII), letras labradas, labores de la aguja, pacientemente fabricadas por la escritura, “huecos alineados” de la armónica o “panal” de la abeja (“como una abeja”, XXXII, 66), o bien es el “encaje de fiebre” de la “vaga visita del Noser” (“Encaje de fiebre”, Vallejo, *Los heraldos negros*) o el “Dulce hogar sin estilo, fabricado/de un solo golpe y de una sola pieza/de cera tornasol”, que deja el corazón al descampado: “¡Y otras veces se pone a llorar!” (Vallejo, “Babel”, *Los heraldos negros*).

¿Abrir la carne en panal, para libar la miel? ¿La mano por do mana la miel del habla compartida?

DES(A)NUDAR(SE)

“Como una mano/que escribe/tendida en lo blanco/y dibujando/palabras/ exhibe su desnudez/atada al nudo/de las frases que labra//así,/ella en lo mudo/ crece/y al escribir ofrece/como una mano/ su desnudo” (XXXIII, 67). Vuelve la mano, a tocar, el instrumento o la carne, como caricia que apaciguara. La mano desnuda, nuda, que sale de lo mudo ¿demudada?. Desnudarse es desanudar y darse, ofrecerse, pura dádiva amorosa que se da en el lenguaje. En lo precario del lenguaje, frágil envoltura: “Como un cuerpo/que no es tocado/por la mano necesaria/se retira de sí//así” (XXXIV, 69).

4 Remitimos a la edición indicada en la bibliografía para las citas vallejanas siguientes.

Bibliografía

DEGUY, Michel, *Réouverture après travaux*, Paris, Galilée, 2007.

LUKIN, Liliana, *retórica erótica*, Buenos Aires, Asunto impreso, 2002.

LUKIN, Liliana, *Construcción comparativa*, Córdoba, Alción editora, 2003.

MILNER, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil, col. « Connexions du Champ freudien », 1978.

RECILLAS, José Manuel, “Tres poemas inéditos de Hölderlin”, *La Jornada-Semanal*, Domingo 21 de enero de 2007. [<https://www.jornada.com.mx/2007/01/21/sem-poemas.html>]

VALLEJO, César, *Obra poética completa*, ed. de E. Ballón Aguirre, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Discurso amoroso: ética, poética, política en cuerpo de mujer

Liliana Lukin

RESUMEN. La propuesta a pensar el discurso amoroso será reconvertida a pensar en paralelo mi discurso poético, desde las interseccionalidades que experimenté —y experimento— en carne propia, y lo haré desde sus condiciones de producción. Pero debo empezar por rodear ese ‘cuerpo de doctrina’ mostrando cómo, atravesada por la cultura de mi generación, citando lo escrito sobre mi escritura, se pone en foco que el cuerpo es lo primero. No hay relación posible sin el cuerpo, no hay escritura sin cuerpo, hay un discurso amoroso en la escritura de todo duelo, todo discurso amoroso es mutante, pero está marcado social y políticamente, y en este caso particular las marcas acompañan lo que se ha dado en llamar transformaciones de la intimidad, fenómeno datado en los ‘80: escrituras postdictatoriales, visibilidad del sida, de la transexualidad, nuevas militancias por los derechos de mujeres y homosexuales, contra la violencia hacia las mujeres, nuevos feminismos hoy llamados “marea verde”, entre otras conmociones que sacuden hace más de 50 años las estructuras tradicionales de las sociedades capitalistas. Propongo, finalmente, que el discurso amoroso consiste en la donación de una intimidad en el lenguaje.

Decir ‘yo’ es ya instalar un, como se ha dado en llamar, ‘territorio en disputa’. ¿Cómo construir un texto sobre un discurso donde el cuerpo de quien escribe está tramado en esa intención teórica, sobre textos de su propia autoría, sin bordear o bordar lo autobiográfico? Esa es la pregunta que ahora se impone. Nunca se es suficientemente cruel o teóricamente rigurosa con la propia obra.

El discurso amoroso en la escritura es, como todo discurso, una construcción subjetiva, resultado de la elaboración inconciente y de la voluntad conciente de dar cuenta de un estado de las relaciones, no sólo entre cuerpo y escritura, sino de eso que, desde el cuerpo, habla. En esta disyuntiva entre un ‘yo’ y un desdoblamiento del ‘yo’, sitúo esta escritura.

En mi condición de mujer, judía, sobreviviente de la Dictadura 1976-83 en Argentina, escritora, madre, desde los 20 años fui víctima de formas de discriminación: por ser mujer en relación a un trabajo con enorme mayoría de hombres, por ser la poeta joven que, como se me ha dicho, ‘escribe tan bien como un hombre’ y fui, digamos, ‘excomulgada’ por mis padres, por haberme separado del originario, constitutivo y familiar encuadre del Partido Comunista y por haberme divorciado, rompiendo ambos contratos, casi simultáneamente. Dos rupturas con estructuras patriarcales en un momento histórico fuertemente marcado por el prejuicio y la represión. Me ocupé, más o menos conscientemente, de no ‘encajar’. No importa si esto es bueno o malo para la vida: para la escritura es lo que es: el trabajo de romper las estructuras del lenguaje literario conocido. El yiddish, lengua materna, es una lengua que me obligaron a perder, en un fuerte deseo de asimilación, por el antisemitismo y el anticomunismo de los que había que cuidarse en los ‘50-60 y por un enconado deseo de no pertenecer a la llamada ‘colectividad’.

Tal vez la ironía y el humor sarcástico que ejerzo y que a veces ofrecen dificultades de comprensión desde otras lenguas o contextos, sean la reposición, en mis textos, de eso elidido que nunca desaparece. Soy latinoamericana, pero argentina, no hablo español sino rioplatense o porteño de Buenos Aires, y finalmente, no soy una mujer del s. XXI. Soy una mujer del s. XX que vive los problemas del s. XIX, que son, aún, los problemas que las mujeres todavía tenemos en el s. XXI.

La propuesta a pensar el Discurso amoroso será reconvertida a pensar en paralelo mi discurso poético, desde las interseccionalidades que experimenté -y experimento- en carne propia, y lo haré desde sus condiciones de producción, pero debo empezar por rodear ese ‘cuerpo de doctrina’ mostrando cómo, atravesada por la cultura de mi generación, citando lo escrito sobre mi escritura, se pone en foco que el cuerpo es lo primero: que no hay relación posible sin el cuerpo, no hay escritura sin cuerpo, que hay un discurso amoroso en la escritura de todo duelo, que todo discurso amoroso es mutante, pero está marcado social y políticamente, y que en este caso particular las marcas acompañan lo que se ha dado en llamar transformaciones de la intimidad, fenómeno datado en los ‘80 (escrituras postdictatoriales, visibilidad del sida, de la transexualidad, nuevas militancias por los derechos de mujeres y homosexuales, contra la violencia hacia las mujeres, feminismos hoy llamados “marea verde”, entre otras conmociones que sacuden hace ya 40 años las estructuras tradicionales de las sociedades capitalistas).

Apertura

De *Malasartes*, libro escrito entre 1978 y 1980:

Paraíso perdido

Eŕtamos condenados.
No supimos crear el olvido.

hay que lamer heridas
que el gusto sea el horror
un lugar donde padezca
la conciencia
formas más duras

se necesitan ojos
 que fallezcan
de sólo mirar
manos
 que se quiebren
tocando la vergüenza

no hay nada
 que hacer
sentir el paladar
desmenuzado
por agujas de hambre
o
deshacerse. (Lukin, 2009: 29)

Testigo, probaba un discurso amoroso intenso hacia los cuerpos torturados, desaparecidos, exhumados, buscados vivos por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, cuerpos que me interpelaron desde adolescente como deudora de la Shoah, e interesada, por una cuestión emocional, en las catástrofes de la época o del siglo.

Descomposición, escrito entre 1980-82, durante la Dictadura y la Guerra de Malvinas, y publicado años después, es el libro siguiente, para mí fundante, y genera textos que interesan como efectos de lectura de una época: «*esto/ no lo aguanta/ nadie*», se cita, y se señala que esa escritura es la de una resistencia, que provoca cierto malestar, y “plantea otra marginalidad: construye una voz femenina” (Link), y hace necesario “reintroducir en la lectura una palabra salvaje que hieda y conmocione” (Warley). Escribir sobre lo que no se puede decir es ya un

gesto de amor aunque sea un desafío, al tiempo que el desafío lo es a las normas del lenguaje y a las de las prohibiciones sociales. Incluso si se trata de intentar una palabra imposible: “*un silencio/ como mirar al asesino en los ojos/ mientras se recuerdan los ojos del asesinado*”, lo que Jorge Monteleone ha llamado “una mirada corroída” (1993). Esa prueba de una escritura amorosa hacia los cuerpos que ya estaba en *Malasartes*, toma forma más personal y dolorida en este libro, donde **el fragmento, lo quebrado, lo ausente, lo asesinado, es el objeto del discurso amoroso** de un proyecto político que preanuncia la ética-estética, de los siguientes libros. De *Descomposición*:

Pandora huele

una palabra

si se guarda mucho tiempo
 larga heces
 materias hirientes
 al ojo y al oído
 humedades
 hace
 sangre por varias de sus partes

no se pudre
 dada su condición
 de testigo de cargo

pero apesta (Lukin, 2009: 53)

proceso

hay aquí un silencio oscuro
 que nada tiene que ver con el silencio

aquí un silencio grueso
 de bordes evidentes y sonoros
 un silencio
 como mirar al asesino en los ojos
 mientras se recuerdan los ojos del asesinado
 una quietud
 que nada tiene que ver con el movimiento
 ni con el deslizarse de las cosas
 sobre la superficie de la necesidad

una tristeza hay
que nada tiene que ver con las grandes pasiones

hay un silencio aquí que nada
tiene que ver con las palabras

haciendo barro en los cuerpos
esa triste música

el cuerpo más cuerpo es el cuerpo muerto

y nada es bello
sino repetición

de un cuerpo que actúa
y yace y eso es todo (Lukin, 2009: 56-57)

un naufrago acaba de nacer

parecen cuervos
esos dedos
agitándose
sobre el agua
anclas mordiendo
esos círculos hondos
que miran el oleaje

nada
hace pensar
en un ahogado

pero nadie
tiene olor
a tierra
(junio 1982) (Lukin, 2009: 62)

Nadie olvida nada

las aguas que los muertos

dejaron
 corren más lentas
 de beber

sitio

I

los muertos que no están en su lugar

tanto silencio
 descompone

II

al taçto asco será
 inútil será
 tocar no da exhumar no es
 todo

alrededor tierra
 pedacitos que sucumben aún
 no hacen final
 hablan

alrededor de lo vaciado
 pierna en pedacitos
 manto de / ojos que no ven / corazón
 los que no están
 en su lugar descomponen (Lukin, 2009: 67-69)

Primer movimiento

En cambio, *Cortar por lo sano*, primer Premio Nacional E.C.A., Sría. de Cultura de la Nación, 1985, escrito en dos meses de 1983, aún en Dictadura, es la búsqueda en los textos del cuerpo de un hombre que había amado, y que se suicida pocos años después. Desconociendo los detalles, cada poema conjetura su final, se pregunta por el modo de esa desaparición, inventa y teoriza la forma de una caída, define en cada línea la línea de ese cuerpo, recupera restos de escenas amadas: “hay otro cuerpo en *Cortar por lo sano*. Un eros del cuerpo deseado. Si el cuerpo en *Descomposición*, por su realidad obsesionante, no puede ser abandonado al olvido, el cuerpo deseado pero ausente no puede ser reconstruido por la memoria” (Cristófalo).

En este libro se arma mi primer ‘discurso amoroso’ sobre un amor perdido por otra clase de muerte, donde el no saber (ya presente en los cuerpos desaparecidos, pero sin el horror y la violencia de éstos), es la condición de

posibilidad de una escritura. El cuerpo insiste también en su descomposición: partes, humores, olores, restos, “la palabra en Lukin supe la falta creando un nuevo hueco... un ojo como máquina infernal, el ojo piensa, construcción-deconstrucción del aparato de realidad, mirada que genera su objeto y cuando ello ocurre el objeto ya no da tregua” (Rosa 1987). Quebrado, un cuerpo que cae, su visión y su reconocimiento, **una escritura amorosa de La Pasión:**

De *Cortar por lo sano*, escrito en 1983:

debe haber caído: la mano abierta
guardando en el centro asco de sí
saliva de la costumbre alrededor

debe haber visto
la miseria del acto
que no mejoraba la vida

una pierna arqueada levemente
cayendo según
la gravedad
habrá modificado las sombras
el testimonio
que la superficie ofrece

la tristeza: un esfuerzo inútil
sobre la pequeñez de las formas
donde las palabras ensayan componer

la historia es
un cuerpo sin explicación sobra la escena
su carne expuesta
al amor y la duda

el lugar

que engendrará leyendas
en relación inversa a la posibilidad
de tocar su rostro por última vez
_____ (Lukin, 2013:14)

el descendimiento:
una retórica del espacio
para la caída de los cuerpos

ninguna dirección: una figura

es un acto
y en las curvas cerradas
con que cuelga
se quiebra una armonía
para instalar el miedo

sin el hueco de la mujer
él es un clásico que aumenta
su lugar en el vacío
y esos brazos
que habitualmente desbordan
el cerco amoroso
se habrán expandido en lo negro
como hachas hendirían el aire
en un instante sin testigos

y nada ahora dice nada
de esos movimientos delicados
que usó para entrar en la pasión
seguramente fuera de madre
sus pupilas
o bien con los párpados mordiendo
la secuencia inicial (Lukin, 2013: 16)

Cuerpo de la escritura, cuerpo muerto, cuerpo del deseo: trilogía que escande una historia con demasiados cadáveres. La palabra, esgrimida como ‘testigo de cuerpo’ se vuelve mirada atormentada y atormentadora, aunque irá perdiendo el dramatismo que tenía al pretender ser la voz de una violencia de la víctima, por la fuerza natural del contexto, y lentamente irá ‘mutando’: un programa.

Propongo aquí que el discurso amoroso consiste en la donación de una intimidad en el lenguaje. La noción de intimidad se puede entender en discusión con el concepto desarrollado por F. Jullien en *La intimidad*, y, en todo caso, en diálogo con los conceptos de intimidad de R. Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*, los que P. Quignard, desarrolla a lo largo de su libro *Vida secreta*, con ejemplos históricos y/o míticos: la intimidad basada en el secreto, en la noche o en el silencio impuesto entre los amantes, o los modos de reinención de ese discurso, que P. Sollers ficcionaliza, también en todo su libro *Una vida divina*.

En *Carne de tesoro*, escrito entre 1983 y 1988, ya en democracia, ya doblemente madre, se produce un deslizamiento entre la Historia y la historia personal, de los cuerpos públicos a los cuerpos privados: el espacio es un cuerpo, la memoria, el “*nadie olvida nada*” del libro *Descomposición*, es ahora un relato familiar, aunque el “*tesoro atroz*” actúa. Aparece una escritura sobre los cuerpos

de lo amoroso viviente: la maternidad, los hijos, generan otras formas de ser testigo, de que la palabra se haga cuerpo, también la floración de una nueva sensualidad se hace discurso: la intimidad se despliega, es investigada.

De *Carne de tesoro*:

hijos

he dejado atrás un cultivo
verde sobre dorado no, ni
espagas ni surcos ni recortado
cuadro de ondas al viento no

de carne el cultivo de carne
luce otro color oh natura
un pálido ocre o rosa o nada
que tenga sentido escribir

de esta cosecha: esclavitud
y de ésta: el bruto amor salvaje
la blanda pasión sin fin de unas

criaturas (Lukin, 1990, 26)

Mi propio cuerpo de madre, devenido cuerpo más gozoso, me llevó a un trabajo de desmitificación deliberada, a la búsqueda de una versión des-idealizada de los mitos amorosos y sentimentales que se adjudican a la mujer como objetos propios. Una nueva resistencia: “*el cuerpo es una filosofía (vestido) / y una ética (desnudo) de sí*”, se lee en el poema titulado “**a su manera**”, del libro.

Esa libertad me sería cobrada. La escritura, la noche, el cuarto propio: el crimen. Cuerpo y escritura tramados así como tema y como estética: es decir, como política, en otra trilogía. Una política de la escritura que es una política del cuerpo. Un yo, mujer, que quiere hablar en un mundo donde su voz se oye débilmente, de cuestiones inquietantes, con formas que, deliberadamente, no cumplen con los protocolos. Y para hacerse oír, insiste en la ironía como provocación, el humor como resquicio, el estilete como estilo, el grito para aquello de lo que no se habla.

modos

carne
para ofrecer

parada en una
mesa de café que obliga

al equilibrio de los ojos

yo en cualquier momento
me caigo
ella parada me sostiene
desde sus dedos que no saben
qué necesito
y qué
deseo desear

la mesa la
cama el cuerpo
estas sábanas como trapos
sucios
el espejito espejito
de la vida
envuelto en las sedas de olvidar

yo salgo de la escritura
para entrar a otra caída
ella me levanta antes aún
me lava las heridas y besa

es así
como se cose lo pasado y lo por
venir (Lukin, 1990: 50)

Segundo movimiento

El siguiente proyecto, escrito desde 1989, fue *Cartas*, publicado en 1992. Lo que no se pudo ‘desentrañar’ dentro del matrimonio: otra vez una idea del amor que es posible vivir no encontraba su forma más que en la letra. *Cartas* es el libro de la separación, que escribo ya divorciada de la idea de la pareja amorosa y los modos de pensarla hasta el momento. En ese libro hay, se dijo, una pornografía del pensamiento. Una radiografía, dije, no de ‘lo femenino’ ni de ‘la mujer’, sino de ‘lo mujer’, como síntesis superadora de esas fórmulas que en los ‘90 aún no encontraban un ‘nombre propio’.

“Mi querida”, como empieza cada poema del libro *Cartas*, es una fórmula inicial, iniciática, que convoca, que ‘llama a quien merece’, que me permitió

1 En la reedición de 2016, por Ediciones del Camino, Buenos Aires, pueden leerse, completos, los textos que documentan la recepción de este libro en la crítica periodística y académica, en el final, bajo el título Con-textos, en el enlace a la edición en PDF de ese libro: <http://lilianalukin.com.ar/libros/>.

trabajar sobre lo que llamaré ‘la condición’ de esa problemática, que definitivamente tomaba la forma de una reivindicación política: teorizar sobre el derecho de pensar y sentir de una mujer, pero sobre todo, de actuar su deseo. Pero en ese pacto, en la complicidad que traza la estructura del libro, en esa conjura, hay una distancia con el sujeto que enuncia que no había en libros anteriores. Y ese principio de ruptura de la creencia del texto en sí mismo acentúa el tono confidencial, su ambigüedad. Tal vez se trataba de ser creíble para aquel oído/ ojo capaz de apropiarse de un lugar que lo incluyera. La expresión “mi querida” provocaría una identificación (oblicua) con la que el poema goza, se goza: “El estar entre mujeres es doble: los hombres entre mujeres se feminizan (‘ser el otro de nosotras es poca cosa/ y ellos siempre querrán ser una más’) por potenciar su varonía, mientras que el estar entre mujeres de las mujeres potencia su femeneidad hasta el grado último que desacierta el paradigma: la ‘varuna’ engendra la mujer absoluta más allá de los géneros y más acá de las especies” (Rosa 1994).

Si la verdad tiene estructura de ficción, como se dice que dijo Lacan, yo leía *Fragmentos de un discurso amoroso* para pensar la ficción de una escritura, la correspondencia de una escritura con una escena. Busqué en nuestro libro emblemático, ese casi diccionario, casi novela, la entrada ‘escena’ y bajo el título “Hacer una escena” (113), encontré: “intercambio de cuestionamientos recíprocos, cada uno a su turno dice la escena. Como el amor, la escena es siempre recíproca, la escena es pues interminable, como el lenguaje. Es el lenguaje mismo”, y bajo el título “Inexpresable amor” (121): “Querer escribir el amor es afrontar el embrollo del lenguaje, esa región de enloquecimiento, donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco. Excesivo, por la explosión ilimitada del yo, por la sumersión emotiva y pobre, por los códigos sobre los que el amor lo doblega y aplana”. En el poema XXXVIII del libro *Cartas*, había escrito ya: “ah, ¿qué no daría por ser en demasía / sin provocar/ la inquietud, el pánico, la duda/. Ah, por ser en demasía/ qué no daría?”.

Tal vez, como dice Deleuze: “Sólo se escribe por amor. Toda escritura es una carta de amor. La Real-literatur” (Deleuze: 60). Cuando armaba el libro *Cartas*, puse esa frase como cita inicial, y así, el amor y la carta reunidos, me habilité para pensar la escena de escritura en su obscenidad amorosa epistolar. Toda escritura, una carta de amor. El secreto a voces, ¿un dúo?. Una escritura privada que se vuelve pública. Ya Barthes había escrito: “es la sentimentalidad del amor, hoy, el hecho de que pone lo sentimental en lugar de lo sexual, lo que lo hace obsceno” (bajo el título “Obsceno”191).

Carta XV

mi querida: cada hombre pide otra cosa
y me pregunto si al repartirse como el pan
una no está en el mejor lugar: la boca de otros

ese hombre me ha pedido una carta:

¿ necesita o sólo pide para gozar de mí?

estar en la boca de otros mientras una
no está más que en su cueva rumiando
(he sido herida por un ojo pequeño en la luz
pequeños roces del amor diverso que se arma
relatos que no abandonan ni cuerpo ni cabeza
siempre la herida es lo que parpadea)

cada hombre pide otra cosa y una no está
para estos trotes una está para una
manera de repartirse como el pan: endurecida
por la exposición al aire el tiempo que hace

y ese hombre ahora ha pedido una carta:
yo le escribo ésta para vos donde está ausente
y espero de la escritura un buen camino
yo le escribo y me pregunto si al repartirse
como el pan masticada y nutricia
una no está en boca de todos que es el mejor lugar
(Lukin, 2016a: 28)

Carta XVI

mi querida: los hombres nos envidian el penetrante
juego de intimidades sucesivas: los ensordece
el murmullo de palomas que cambiamos
insomnes y ligeras por sobre toda obligación

envidian la obscenidad de nuestros juegos
contar y llorar como hijas de la misma madre
(que hubiéramos compartido los baños y las camas)
o como madres a punto de parir (casi desnudas
y hablando de un dolor parecido)

los hombres es sabido nos envidian
el impenetrable clima de las risas oblicuas
(como de amiguitas a la siesta en el zaguán)
y esa falta de vergüenza al mostrarnos las llagas
o hacerse vestir o acariciar el alma una por otra

ellos no saben cómo hacer para podernos

distraer de nosotras llamarnos la atención
es su pasión y su calvario: tan fuertes
somos en nuestro pacto el motivo de su deseo

deseñeran de nosotras pobrecitos
y amados como el otro de nosotras sospechan:
la insuficiencia de ese modo de amar

ellos quisieran ser una más y nos envidian
lo impenetrable (el resto de adolescente que se deja
tocar sin perder nada) ese poder de ubicuidad
que nos concilia con el infierno en un salón del paraíso

en esta lucha por el amor de cada día
ellos no saben de nuestra necesidad y nos envidian
y aunque les juremos que nos son imprescindibles
sabrán que en esa frase hay una trampa:

ser el otro de nosotras es poca cosa
y ellos siempre querrán ser una más (Lukin, 2016a: 29-30)

Pensar con el cuerpo, escribir el cuerpo. Decir el pensamiento del cuerpo. La única trampa está en *esa frase*. El cuerpo puede violar la ley, la letra no. A riesgo de no ser lenguaje/escritura. Pero la escena obscena de la escritura sería aquella que pone el cuerpo para violar con la letra. Si la escena “*es presa de sí demasiado*”, es porque la escena es, también, poner el cuerpo.

Y esto me lleva a presentar la escena obscena que se nombra como tal. Provocar una escritura para provocar una lectura, para provocar: esa mujer que profiere sin pudor su deseo, que habla sin miedo de su necesidad, que dice sin cuidado su opinión alrededor o sobre los/as otros/as, está construyendo, de esto se trata, su discurso amoroso. Se hace la escritura como se hace el amor. Es siempre un exceso, un lujo del sentimiento, un gasto del deseo: deseo de desear, deseo de saber, deseo de escribir.

Para presentar el libro *Cartas*, en 1992, Eduardo Grüner y Tununa Mercado habían elegido ficcionalizar un intercambio de cartas, escritura lujosa y escenificación. Se dijo que *Cartas* era un texto voyeurista, travestismo fue otra adjudicación. La novela epistolar, que, según algunos, es este libro, cuenta la historia de las ideas de una mujer: sería el relato de cómo ese sujeto atraviesa el ojo de la aguja para llegar a un saber, en el juego de letras y palabras que va desde ser a s(ab)er, y ver.

De una lectura esclarecedora en términos teóricos adelanto esta idea: “(...) La interlocutora es otra mujer, y en ese murmullo de reconocimiento, las *Cartas* de Lukin abren camino. Allí donde escuchamos voces antiguas del género, éstas llegan transformándose; y el aire clásico de algunos versos, que recuperan a Sor

Juana o a los místicos españoles, vuelve aun más claro el fantasma que se despa-cha” (Muschiatti).

Carta XL

mi querida: una es una inconciente
y sus actos son como un paseo distraído
por la cornisa a oscuras de la necesidad

así está destinada a la caída porque una
es una mujer desprevénida

una inconciente es una que es capaz de todo
por amor la conciencia no trabaja demasiado
(dejo de estar alerta y soy la voluntad
de lo que en mí trabaja más: una inconciente
soy porque mis actos por amor pierden el tino
desnudando en público su verdadera condición:
lo femenino)

con furor alegre por el dolor del golpe
nace una tristeza desmedida porque una sabe
en la caída la soledad de la caída

una es una inconciente que donde mejor se siente
es en el amor esa cornisa donde se organiza
la costumbre de ser una mujer

(en su falla lo femenino estalla) (Lukin, 2016a: 55)

En comentario de este último verso, Jorge Monteleone (1994) había observado: “Como es obvio, estos poemas no son cartas, pero con sabia delicadeza problematizan los términos de su retórica. Liliana Lukin inscribe su escritura en el vacío con que se define negativamente a la mujer y desbarata los clichés culturales que la aluden: carencia, hendidura, grieta, falta. Y escribe: “(En su falla lo femenino estalla)”.

Finalmente, relacionado con el asunto de las llamadas ‘escrituras del Yo’, otro poema de este libro (Carta XXXVII) reenvía a un texto recién descubierto (por la actual circulación de traducciones de la autora), que esclarece el tema de lo ‘autobiográfico’ y ‘la verdad’ en estos proyectos, a posteriori de su produc-

ción. Proyectos que terminan por construir un personaje entre lo verosímil y lo verdadero.²

Tercer movimiento

De algún modo, volver al principio es un ritmo que casi siempre organiza el habla. Así, después está *Las preguntas*³, publicado en 1998, que denuncia un camino ya recorrido, la posesión de alguna respuesta, pero también, la dirección y el mapa de un extravío. Los poemas-pregunta son ahora el hilo que continúa el pensamiento iniciado. Suspendido en el acto de la interrogación todo destinatario, como idea de pasaje, se afirma una estética del sentimiento, una ética del amor, un simple acto inacabado de prestidigitación e ilusionismo. Preguntar para saber preguntar. Cada texto una respuesta en la forma pertinaz, otra vez, de una pregunta. Sólo se puede preguntar si se sabe ya cómo responder. Insistir allí, donde, por otra parte, seguramente, se estuvo sin saberlo.

El precio a pagar, la soledad, y una libertad con peso moral. Un difícil equilibrio y también el orgullo y el desamparo de sobrellevar una nueva dimensión. Cuerpos dispuestos a todo, enojados casi siempre con la ética del otro, pero apresados en la trampa atroz del enamoramiento, una y otra vez. Descubrí que no había agotado una ‘poesía del pensar’, para decir algo más sobre los estereotipos con que ‘nos’ piensan. Fue una reflexión sobre los géneros, sobre los límites, y también sobre mis propios límites. Sabía que, para una mujer, preguntar entrañaba un doble trabajo, porque escribir sobre el cuerpo, y en la misma indiscreción, exponer el alma, tiene el estigma de la inadecuación. Escribiendo *Las preguntas* traté de fundar, más estrictamente, mi propia moral. Mi vida, mi escritura, tendrían que demostrar que, **contra todo dogma, hay una voluntad posible de felicidad**. Y muchos años después, llegué a un texto de Suely Rolnik que teoriza, confirma y me confirma, en esta idea.⁴

2 Véase este comentario de Louise Gluck: “La honestidad y la sinceridad remiten a lo conocido, frente a lo cual cualquier enunciado puede someterse a prueba. Constituyen un reconocimiento. También suponen una convergencia: estos términos dan por sentada la identificación del poeta con quién habla. Esto no significa que los poetas en apariencia honestos no protesten cuando su creatividad es pasada por alto. Por ejemplo, la obra de Diane Wakoski propicia una intensa identificación del poeta con el hablante, más que cualquier conjunto de obras que se me ocurra. Pero cuando un oyente, hace unos años, elogió el coraje de Wakoski, ella fue displicente con indignación. Le recordé a su audiencia que, en definitiva, ella decidía qué poner por escrito. Así, el contenido “secreto” de los poemas, su intimidad extrema, se transformaba regularmente a través de actos de decisión, es decir, afirmaciones de poder. El “yo” en la página, la Diane que todo lo revela, es su invención.”

3 En la reedición de 2016, por Ediciones del Camino, Buenos Aires, pueden leerse, completos, los textos que documentan la recepción de este libro en la crítica periodística y académica, en el final, bajo el título Con-textos, en el enlace a la edición en PDF de ese libro: <http://lilianalukin.com.ar/libros/>

4 Véase el capítulo de Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2005), “V. Emoción/energía/cuerpo/sexo: el mito del viaje de liberación”, en *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón. En la presentación, Rolnik explica que el libro, originado en las visitas de Guattari a Brasil desde 1982, es editado en 1986, y que en esta edición revisa y aumenta las notas y referencias de las sucesivas reediciones del original. Ver el concepto de “una nueva suavidad”, de Guattari, y el desarrollo de Rolnik acerca de la “implosión de la familia”, territorialización / desterritorialización de la pareja Penélope/Ulises, como ejemplo constitutivo y tendencia cultural de nuestra historia como sujetos, y las alternativas de búsqueda hacia formas mixtas

Aquello sobre lo que no me parecía haber podido decir nada más, o que, como concepto, estaba ya coagulado por una ‘filosofía digestiva’, sería el sujeto sobre el que actuarían los poemas como un bisturí. Operación (poética) en una carne de letra, cada pregunta intentaría un objeto incompleto para inquietar: ¿Cuál es la pregunta que hay que hacer para que, a su vez, responda?

Ese fue el principio de un proyecto que, continuación de *Cartas*, seguiría siendo un ensayo, una teorización, sobre el amor y sus leyes, a la vez que, **en el tono del preguntar se iría escuchando el estruendo, el sonido de una mujer que levanta la voz, se iría oyendo que una lamentación y un reclamo toman la forma de una imprecación.** Así como *Cartas* ironizaba, *Las preguntas* ironiza, pero también muestra la desazón y la ira de un discurso que no encuentra su ‘correspondencia’.

De *Las preguntas*:

II

¿dijiste merecer? “no es tiempo de prometer
sino de recibir lo merecido” ¿dijiste?
¿y acaso sabemos más por lo dicho
que por la dicha de sentirlo?

trivialidad de lo que se arma en el poema
para la maravilla oscura de la vida

y merecer ¿no es haber tenido?

en el surco de lo desesperado ya está la huella
de una vieja felicidad su futuro trazo
el aire lleno de música de un sueño:
duelo y anunciación: lo merecido

pero ¿dijiste merecer? ¿tener habido
un tiempo a la luz de amor perdido
y haber tenido del amor lo que vendrá? (Lukin, 2016b: 14)

III

la vida como un gasto: dilapidación gozosa
¿una poética del derroche para los que quieren garantía?

ah! los avales que demanda la conciencia ajena
para la que todo gasto es una pérdida
y todo exceso pide reparación

¿es que no han entendido nada de la vida? ¿aún?

de relación, ejemplificadas con la ficción de *Blade Runner*: los mutantes casi humanos y el humano casi mutante intercambiando roles y posibles pactos de amor, sin final definido.

¿y temen más de lo que disfrutaban todavía?

veamos ¿acaso hay algo más comunicante
que la ternura de los cuerpos? ¿acaso
“no es bastante ser la fiesta de otro”?

¿y la alegría del hacer no es la misma
al escribir que al acariciar? (Lukin, 2016b:15)

VII

¿y qué si ellos no saben leer
y nada adivinan que haga de su inocencia un don?

¿esperar otra vez que los tiempos den frutos
y detener el gusto de morder allí
donde una verdadera pulpa
se ofrece sólo a nuestros ojos?

¿trabajar en contra del movimiento
no creará una paciencia que oxide
la articulación de la alegría? (Lukin, 2016b: 21)

Propuse que el discurso amoroso es la donación de una intimidad en el lenguaje, y agrego, que, como síntoma de una época o un estado de la sociedad, **es también el probable monólogo de un diálogo deseado que no encuentra anclaje en el destinatario: el Otro del juego no estaría preparado para oír, ni poseería el código para responder.**

XXIII

mi pensamiento tiene dientes:
¿como a un hueso duro de roer
mi boca lame tu amor?
sabía la lengua chupa
tus actos uno a uno
y estos dedos enervan
la superficie de tu voluntad
(...) (Lukin, 2016b: 50)

XXVIII

soy una mujer de palabra
y la palabra que te doy
ponerla en mí debieras
devolvérmela
en la lengua que nos une:

¿mi palabra es
lo que soy mi cuerpo es
lo que soy?

[...]

(ponerla en mí debieras
para escuchar cómo penetra)
[...] (Lukin, 2016b: 58)

Cuarto movimiento

Ya terminado el libro anterior, había empezado a escribir poemas manuscritos, con una lapicera caligráfica de punta recortada, sobre hojas donde fotocopiaba postales o fotos de mujeres de la historia de la fotografía y de la fotografía erótica, de entre 1858 y 1930. Desde la adolescencia había cultivado una pasión por la correspondencia manuscrita, y en los '90 llegó a mis manos esa versión moderna de una lapicera antigua, el descubrimiento de ediciones que fui coleccionando. Poco después, descubrí *El libro de la almohada de Sei Shônagon*, diario de una cortesana china del año 1000, con el que me sentí muy identificada, y se estrenó *The Pillow Book's*, film de Greenaway que cita ese libro, en un contexto donde la caligrafía pintada sobre los cuerpos es el eje de una historia de liberación femenina y tragedia shakespeariana. Estas sincronías le dieron a mi procedimiento una legitimidad más fuerte: no fui influenciada por estas obras, pero complementaron la invención, la felicidad de mi práctica.

Una vez más, la experiencia es la matriz de una idea poética: la relación con un hombre casado dio lugar a textos donde exploraba la forma de esa amorosa clandestinidad, sus efectos en mi deseo sin restricciones, el conflicto inevitable y también, la interesante limitación de una personalidad masculina temerosa de su deseo. Escribía cada poema dibujando la letra, y el placer de la escritura tomaba cuerpo más que nunca antes. Él, que iba leyendo los originales de esos poemas con imágenes antiguas de desnudos eróticos femeninos, a medida que yo los iba terminando, leía con aprobación y con pánico, porque se sabía 'representado' en la ausencia del otro, de su cuerpo en las imágenes y de su palabra en los textos, que allí se ponía en juego. Me dijo: **“cuando publiques este libro vas a tener que irte del país”**. Y cuando *retórica erótica* fue publicado, no cambié de país, pero tampoco pude cambiar de conversación.

Ese libro, que **en el vaticinio masculino, es preciso decirlo, me expulsaba del territorio común**, fue bellamente diseñado por dos mujeres jóvenes, que entendieron la relación entre la letra manuscrita y los cuerpos desnudos. Es una exhumación, escrita un poco más allá de 'la mitad del camino de la vida', de algunas formas del discurso amoroso en su plenitud cuerpo-palabra: los textos conjeturan lo que ella, que sólo parece invitar a los sentidos, piensa del amor,

del erotismo, de él, que está ausente como tema, donde letra y figura comparten escenario: lo que ocurrió antes de esa escena, lo que ocurrirá después y sobre todo, lo que ella espera de él y que nunca llegará.

John Berger, en el libro *Modos de ver* discute con Kenneth Clark la diferencia entre desnudo y desnudez, y concluye: “El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez” (Berger, 1974: 61-64). Me propuse cruzar esa línea mediante la puesta en letra de la mudez de toda fotografía: que diga lo que la cultura ha prohibido decir. El conjunto estaría habitado por una violencia secreta: los textos propondrían un lugar de enunciación femenina, allí donde la cultura siempre ofreció una imagen que no tiene que ver con su propia sexualidad, sino con la del espectador-hombre para el cual ella posa. Dice Klossowski (28): “Cuando Diana invisible observa cómo Acteón se la imagina, piensa en su propio cuerpo, pero ese cuerpo en el que va a manifestarse a sí misma lo toma de la imaginación de Acteón”.

Cuando, 10 años antes, leía *Cartas* en público, me preguntaban si el “Mi querida” con que comenzaba cada poema, estaba dirigido a una pareja femenina, los muchachos se confesaban atraídos y a la vez, inhibidos, por esos textos donde sin pudor aparente hablaba de mí, de ellos, de nosotras y de nosotros. Pero nunca como en este libro un ‘efecto de lectura’ (entre otros muy interesantes) dramatizó tan claramente el modo en que se lee, sobre todo, en que los hombres, en general, en un sentido social, leen a las mujeres. Los fantasmas de una sexualidad homo, o de una *femeneidad* Fuerte, se vieron coronados por la creencia de que ‘yo’ me expongo literalmente desnuda ante la mirada de todos. **Lo hago, en cada poema, lo hago, pero con palabras, con palabras. Eso busco escribir: yo soy mi cuerpo.**

El cuerpo o la palabra ha sido siempre la disyuntiva, el sexo y la escritura, el cuerpo o la palabra. Y se trata del problema de cómo unir lo que siempre se pretende mantener separado. Algunas mujeres hicieron una literatura que anuncia y denuncia el modo en que las ven y aman los hombres. Saben que nunca serán para ellos un “cuerpopalabra”. Escribe Marina Tsvietáieva **en 1922 a Abraham Visniak**: “siempre ha habido una yo de más en mí: una gran mitad, toda una yo de más. O la yo viviente o el yo viviente de mis versos. Nadie sospechó que son las dos caras de una misma fuerza, que hubiera podido manifestarse bajo mil formas y todavía seguiría siendo una y total” (87). **La palabra y el cuerpo son la misma Cosa, las mujeres parecen saberlo más, haber hecho de ésta encrucijada su dilema.**

De retórica erótica:

Se acomoda
como si fuera
ella la que va
a contemplarse.
En esa creación

5 Los poemas refieren a la edición de 2002; no llevan ni título ni indicación de páginas.

de sí misma
 es más ella para él que cuando duerme.
 La mano con que protege su zona débil a
 la ternura vuelve de haber sido el hueco
 para la mejilla oculta.
 Piensa en sentir como piensa en actuar:
 dando a su pensamiento el poder.
 Al verla espera que él tenga un vahído,
 que verla haga de su contención, de su
 entereza, desequilibrio y desazón.
 Está a la espera de ese pronunciamiento:
 cada parte de su cuerpo concentrada en
 la corva, el cauce para escurrir un
 resto de figura y hacerse penetrar.
 Cuando eso suceda, él recuperará su
 centro, habrá tomado la entrega como
 quien recibe, y habrá dado todo, tanto al
 mirar como al entrar.
 En el círculo de las sábanas el juego es
 profundo y sin final visible.

El declive de su pecho es una figura
 que su ánimo convoca para el sesgado
 equilibrio de la cabeza: así el collar
 circunda y cae sin dañar su fragil
 idad: la fuerza.
 De mirarla mirar: atrevimiento,
 le dice, atrevida, y ella sabe que el crimen
 se paga.
 En lo breve de un anillo que desliza
 de su dedo en el de él: el dedo en el anillo
 como él en ella, simultáneos...en lo
 breve del doble anillo, doble misterio
 desenmascarado, su condena se cumple.

Tanto cuerpo y tan poco, dice ella, y lo mira
 espiándole el nacimiento del lenguaje.
 El no tiene, allí, más que una leve
 septicemia de infelicidad.
 Curaría ella su gravedad, haría de la
 gracia el acto que entrara uno en otro,
 como el anillo en el dedo elegido.
 Atrevida en su falta de miedo, disfraza

la falta, se disfraza, a cambio de nada, del fuego de la infancia, de nada, del ardor y la risa sobre la piel desnuda. En tanto, el cuerpo y la palabra son uno para ella: dice dolor, y no puede soportarlo y amor dice y se le hace agua la boca. Atrevida, dice él, adorando lo oblicuo a la altura de sus ojos, la cintura con que ella le fundara un lugar.

En la alegría está el secreto de su cuerpo. En la alegría de su cuerpo está el secreto. Nada hay pues que descifrar fuera de su sonrisa: nada que provenga del mundo hará más que borrarla de su rostro, pero ella cree en la tensa felicidad de las palabras, Si él dice, contra su voluntad, la música que a sus oídos acaricia, ella sonríe, y sus labios, pegados aún, se estiran como su sexo para recibirlo. El es contagiado por sus propias frases, el disfruta de esa alegría como de una nueva, sorprendente escena que le sea dado ver: involucrado, ardiendo, en paz

Querido querido, has hecho de mí un animal avaro, una pequeña furia insatisfecha, y es mi vergüenza esta caída, es mi grito de piedad por tí y mi oración para que el hambre me abandone y otra vez sea yo la dueña de mis bienes, la portante de la cesta cargada que reparte con sus manos lluvia de oros, la feliz. Has hecho de la diosa un mercader, de la libre una esclava, me has envilecido el primer día que te dí menos de mi deseo. Oh! qué niño astuto has sido para alejarme así de la alegría de dar o bien, qué pobre niño habrá de siempre en tí, desaprendido de las caricias y los dones,

crecido en la soberbia de ser su propio
y único regalo.

Es éste el último poema, y el único del libro donde aparece el “yo” de “ella”. A esta altura de mi historia de escritura, ya me había enamorado del género epistolar, coleccionaba libros de cartas de amor, diarios íntimos, y había elaborado una antología de cien autores y autoras de cartas de amor con prólogos que narraban el contexto de la relación amorosa, sus detalles significativos. Es notable cómo, desde Eloísa, en el s. XII, la mayoría de las correspondientes femeninas les reclaman a ellos su palabra, su no correspondencia, valga la paradoja, y la mayoría de ellos (pienso en Flaubert, en Rilke, en Kafka) escriben apasionadas declaraciones de amor que siempre incluyen una imposibilidad: de decir, de encontrarse cuerpo a cuerpo, de hacer su obra si son interrumpidos por la pasión de “ellas”. La distancia como condición del discurso amoroso, de su continuidad.

Y finalmente, el libro cierra con un texto de “borramiento” de la letra manuscrita, del ‘yo’ que, implícita, y en el último poema, explícitamente, ese dibujo manifiesta. Este texto final asume la diferencia en todos los niveles: es una prosa, está tipografiado y escrito en primera persona:

Yo soy todas ellas, y que mis rostros sean ajenos a veces,
es más el resultado de una arbitrariedad del tiempo,
que de la índole de las representaciones elegidas
para mostrarme. Ellas me han soñado. Y he realizado
el destino de unas imágenes más o menos coincidentes
con lo que cuentan de mí. El es bello aún con esa luz,
pero nadie aprende del dolor ajeno, ni de la felicidad
que no ha perdido. Esta es, como dije, una historia real,
a penas.

En la cuestión de los pronombres estaría salvada la principal diferencia entre *Cartas* y *Las preguntas*, por un lado, y *retórica erótica* por el otro: en este último se trata de “ellas” y no de “yo”, aunque el “yo” del poema anterior también es una elección literaria que no puede confundirse con ‘la verdad’ de lo ‘real’, como está dicho. Así, lo autobiográfico o supuestamente autobiográfico de los anteriores está en este libro disimulado, y/o simulado, con claridad, al final.

Ese último poema desliza una especie de “fábula moral”: texto que no puede ser tomado como una confesión, si se entiende que forma parte de todo el libro, y si se entiende que es la mirada, de este lado del espejo, de esa mujer desnuda que lee. Duplicada en una estereoscopia, como otras de páginas anteriores, dirige la mirada hacia el lector, digamos, también como otras de páginas anteriores, pero **con un libro, duplicación del que ha terminado de leerse, en la mano.** Y la última frase: “a penas”, relativiza la confusión posible con ‘un real’.

insiste en lo ficcional, y es un final que dice que el sufrimiento moral de todas ellas, esa pena, cierra estas aproximaciones a los sentimientos de las mujeres que comparten libremente su placer y son temidas, deseadas y temidas a la vez. Y en todo caso, no del todo comprendidas como “personas”.

Si “ella” goza con eso, es su derecho, es su felicidad no completada, y está dicho que sufre después, porque **el Otro, atravesado por lo que ella sabe que siente, no dice nada o no puede o no quiere hablar: no dará su palabra. Ella “es” y ese “ser” no le es devuelto: se le cobra, una y otra vez, el darse.**

De un ensayo sobre *retórica erótica*, donde se analiza finamente cada procedimiento, detalles y relaciones complejas entre la letra y las imágenes, difíciles de describir en este espacio, cito:

Il me semble cependant que le livre de Liliana Lukin, peut-être à la différence du projet barthésien, et même si elle non plus n'ordonne pas ses figures (aucune téléologie ni horizon heuristique, ou alors simplement l'infini du désir), suggère l'émergence d'une phrase, ou tout au moins d'un phrasé, d'une espèce de récit, comme objet du désir du sujet. Il s'agit, bien sûr, d'un objet contradictoire, souvent saisi sous la forme du chiasme. Ouvrons le livre : y figure la reprise du titre et du nom de l'auteur, calligraphié de nouveau, avec en bas, un entrelacs, comme la prolifération des boucles esquissées par les initiales redoublées (L.L) avec leurs pleins et leurs déliés. (Le Corre 2019).⁶

El libro siguiente, publicado en 2003, *Construcción comparativa*, fue escrito casi simultáneamente y terminado después: es un libro absolutamente musical, donde juego con las rimas internas y con la estructura de la construcción comparativa, en todas sus combinatorias: diferentes cosas del mundo se relacionan, referidas a un “ella” y concluyendo, como consecuencia, en un “así ella”. Diría que pertenece al mismo “movimiento” que *retórica erótica*, aunque no participe del plus lujoso de la propuesta con la caligrafía y las imágenes. Esa limitación formal me ha permitido insistir, casi extremar, diría, el tema de cómo se define el ser (y por lo tanto su discurso amoroso), de una mujer.

De *Construcción comparativa*:

VI

(...)

Como una larga lluvia
persistente

6 No obstante, me parece que en su poemario, a diferencia tal vez de lo que pasa en Roland Barthes, e incluso si ella tampoco le impone un orden a sus figuras (no hay ni teleología ni horizonte heurístico en él, salvo, acaso, el infinito del deseo), Liliana Lukin hace que emerja una frase, o por lo menos un fraseo, una especie de relato, como objeto del deseo del sujeto. Se trata, por supuesto, de un objeto contradictorio, repetidas veces intuido mediante la figura del quiasmo. Abramos el libro: se retoma el título y el nombre de la autora, otra vez caligrafiado. Abajo aparece un enlace que recuerda la proliferación de esos bucles que a su vez constituyen un como esbozo gráfico de las iniciales repetidas (L.L.).

en el surco abierto
 por los pasos
 deja su hilo que nutre
 o que perfora

así ella formaba
 de su propia materia
 la imagen del llover
 lloviendo en los seres
 que adoraba
 con ternura pertinaz
 fugaz y eterna
 en la repetición de su dulzura

una llovizna
 eso tras la cual brillan
 en el aire cristales
 o momentos
 y todo seca en lo libre
 del aire su verdad
 pero ha llovido:
 no hace
 ni frío ni calor
 aunque un temblor
 recorre
 el saber que los amantes
 guardan del olvido
 como una lluvia. (Lukin, 2003: 19)

VIII

Como una rama
 cargada de frutos balancea
 al rumor del viento
 al ritmo del rumor de un viento
 su pesadez
 su carga en liviandad
 y no se deja caer

ni deja que caiga
 aquello que de sí brotara

así posadas en lo endeble
 ellas hamacan su sentido
 en la certeza del quiebre
 más repentino cuanto más

pesado está el corazón.

Como la rama de un árbol
que sostenida en el vacío halla su ser
y olvida que caer es posible

así al rumor de unas palabras
al rumor del rumor
de esas palabras
ellas caminan en un hilo
y arman la red
haciendo del sonido un alimento
y del vacío una casa.

(...)

sacudidas levemente
por un amor que ondula
-siempre ajeno-
entre sus brazos sabios
de inocencia y maldad. (Lukin, 2003: 24-25)

XX

Como una esclava
en el tobillo
de una mujer libre
adorna y sólo marca
el contorno del brillo
pero es
el cuchillo del deseo
para el dueño
de un deseo de tobillo

así ella
dueña de su contorno
brilla en el adorno

y en la doble
esclavitud
de su ajorca y su tobillo
está su libertad

como una esclava. (Lukin, 2003: 47)

XXXIV

Como un cuerpo
que no es tocado
por la mano necesaria
se retira de sí

así (Lukin, 2003: 69)

232

Se puede ver aquí, nuevamente, esa oscilación entre la exposición del deseo, la reivindicación del erotismo, la libertad de la voz de una mujer, su juego provocador en el lenguaje con la relación deseado-deseante. Se ve cómo se van incorporando conceptos del libro anterior, pero esta vez más metafóricos, incluso más libres, paradójicamente, ya que están mediados por esa estricta ‘construcción’ formal. Así, se sigue armando un discurso amoroso, siempre en tensa relación con el lugar otorgado en el mundo a esa voz, y reivindicando **el valor incomparable e indeclinable de la palabra dicha, de la dicha de la palabra, del amoroso y grave conflicto de la relación entre un ‘decir’ y un ‘obrar en consecuencia’.**

Quinto movimiento

Este es un momento de nuestra Historia, entrado el siglo XXI, que aprieta en la carne y me hace volver a escribir libros como bajo la Dictadura. No necesito ahora un lenguaje sesgado, una palabra oblicua, una metáfora oculta, ahora, habiendo escrito lo que se dio en llamar poesía de la dictadura, y luego poesía femenina, siendo cualquiera de los nombres que se usaran, poesía política, escribo lo que llaman ‘poesía de pensamiento’ o ‘poesía del pensar’. Siguen siendo libros de denuncia de cómo están las cosas, en el amor interpersonal, en el amor del mundo: dolorosos, crudos, resistentes. Construí un discurso amoroso, ensayos sobre una intimidad ideal y real, que ha sido interpretado a veces como impudoroso, que responde a la ley de mi deseo, y está formado, entre otras cosas, por mi historia de lecturas, pero sobre todo, por mi historia como mujer. Y eso fue subversivo en cierto modo, y actual después, y durante tanto tiempo.

Desde hace casi 20 años, lo amoroso de pareja sexual vivido (como decía Guattari, con “una nueva suavidad”), teorizado y poetizado en plenitud, empecé a escribir más ampliamente sobre variaciones del amor. En 2007, en *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura*, fue sobre mi estar en medio de una naturaleza muriendo, mi cuerpo copiando ese daño, mi amor por los otros mutando, y en tanto, desde 2005 escribía *La Ética demostrada según el orden poético*: el amor a Spinoza, su idea de comunidad, la amistad como un modo superior del amor.⁷

7 Véanse los estudios que Jacques Ancet y Hervé Le Corre le dedican a *La Ética demostrada según el orden poético*.

Después, en *El Libro del Buen Amor*, escribo sobre la desilusión ante lo irreparable de la comunidad (esa forma del amor) en un mundo irreparable, la disolución del mundo como lo hemos conocido, la vida de la letra en esa instancia, y simultáneamente, en *Ensayo Sobre el Poder*, sobre el viejo asunto del amor-odio entre lobos y corderos, donde recupero cierta ascética ferocidad de los '80, explorando las relaciones víctima-victimario. Nada nuevo, todo nuevo.

Mientras tanto, desde 2011 empiezo a escribir durante varios años **un nuevo discurso amoroso** sobre otra forma del amor, inimaginable, fraterno, compasivo, ante el hermano menor que se pierde en la declinación de la conciencia: en *Ensayo sobre la piel*³⁴ exploro esa “**donación de una intimidad en el lenguaje**”, en poemas que testimonian el vía crucis de su enfermedad y nuestra relación, recreando rituales y conexiones, con el lenguaje de la caricia, de la mirada, pero también y fundamentalmente, de la voz, de la palabra, de la canción, hacia su mente perdiéndose en los silencios del Alzheimer. **Un amor como cuidado y alegría para el ser del otro.** Deslizamientos o transformaciones de lo mismo.

Desde esa época permanece inédito *El Museo de la Infancia*, sobre madre-padre-hijos, una poética ya frecuentada, pero ahora como **otro discurso amoroso**: su ambivalencia emocional, la incondicionalidad de ese amor en dos direcciones, las familias como fábricas de locura, una intimidad siempre luctuosa, aún cuando se viva como feliz, y *La edad es la puerta de la belleza*: **discurso amoroso** sobre las nuevas vidas de las hijas de mi hija, continuidad maravillosa de una estirpe de mujeres, y la nueva vida del hijo de mi hijo, lo que no se parece a ninguna otra clase de amor, inaugura otras formas del lenguaje de la ternura, y es la revelación de una pureza imaginaria, de una intimidad jamás vivida que se diferencia tanto de la propia maternidad.

Sexto movimiento

Volviendo hacia atrás pienso en *Ensayo sobre la piel* de 2016, porque en 2018 sobreviene la pérdida de mi compañero de vida por casi 20 años. **Una poética de la experiencia adquiere otra densidad** y se vuelve a hacer evidente en **otro libro** de duelo, que no ceso de escribir desde entonces, y que publico en 2020: un **discurso amoroso** provocado por la muerte, la estupefacción ante ese dolor, la exploración de ideas y sentimientos ante su desaparición, la exploración en mí: **un ensayo de qué clase de cuerpo-palabra devengo, qué puedo saber, y qué y cómo puedo escribir algo que dé cuenta de ese amor, escribir desde esta situación de excepción la “donación de esa intimidad”**, que no terminará. Este oxímoron es mi escritura, signada por la necesidad de transformar tanto el placer como el sufrimiento en una palabra que dé alegría, en una palabra que sufra.

Homenaje al *Diario de duelo*, de Barthes, lo titulo *Como se lleva a un niño*, porque, hablando del que sobrevive al amigo, al amado, Derrida dice, en *Aprender por fin a vivir*, que tendrá que “...llevar el duelo como se lleva a un

niño” (portarlo en sí mismo, cuidarlo), con lo cual se cierra un círculo.⁸ El amor y la muerte tejiendo **una poética de las emociones**, en un registro marcado por el recuerdo de lo por venir: catástrofe, silencio, melancolía, formas del ser inesperadas, desconocidas, en coexistencia con la continuidad del vivir. Así es que reitero mi propuesta: **el Discurso amoroso como la donación de una intimidad en el lenguaje**. Asumo, tras la escritura de libros y ensayos, pero sobre todo confirmado tras la cruda experiencia de este libro, que **se trata de ficcionalizar, rozar, rodear apenas su imposibilidad**.

El **Discurso amoroso como lo imposible de transmitir en la escritura**, y la intimidad como ‘aquello que no se dice’, que no se alcanza a decir, y **apenas se balucea, en la rememoración**. Todas las formulaciones posibles me llevaron a **escribir sobre lo que no se puede escribir**, a teorizar por qué hay algo vedado, a confirmar que un discurso amoroso en el silencio, o la oscuridad, (restricciones para cultivar el erotismo, y no es menor el detalle de que esas reglas son impuestas por mujeres, en las leyendas o historias que comparte Quignard, donde leo una línea directa con el clásico *El amor y el Occidente* de Denis de Rougemont), o en la imposibilidad de comunicarse por diferencias idiomáticas en situación de excepción (en el texto de Simenon usado por F. Jullien para teorizar sobre una intimidad que no necesita del lenguaje), son exploraciones y variaciones **literarias** sobre el tema. En este proyecto, manifiesto por la muerte misma de mi Otro, se van deshilvanando ideas a las que puedo sostener como punto de llegada, asunción y revelación.

Termino con una última vuelta de tuerca: un poema inédito, escrito después de publicar *Como se lleva a un niño*:

Ahora que el libro está cerrado empiezo
a recordar escenas que no puedo escribir,
tan secretas como el centro del centro
de una flor nocturna

si fluyeran como frases darían pudor
a quien oyera, porque si no pude
recordarlas antes es que estaban
pegadas a mi cuerpo, eran yo misma
escribiendo otra cosa.

He ahí, para mí, ahora, la verdadera noción de una intimidad: **lo inconfesable, la indecibilidad** de eso que Barthes llamó, en los ’80, la sentimentalidad del amor, esas palabras que se vuelven obscenas si dejan **el espacio del murmullo, del código privado, esa imaginable-inimaginable escena del “entre-**

8 La expresión “...llevar el duelo como se lleva a un niño” aparece en el libro de Jacques Derrida (2005: 9); refiere al comentario del verso de Paul Celan “*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*”, que Derrida desarrolla en una conferencia en 2003 acerca de Gadamer y Celan (véase Derrida, Jacques, *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*, trad. Irene Agoff, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2009).

dós”, lo que no se puede compartir sino con un Otro/a: el discurso amoroso, su inefable corporalidad.

Bibliografía⁹

- ANCET, Jacques, “Le verbe et l’espérance”, Prologue de *L’Éthique démontrée selon l’ordre poétique*, de Liliana Lukin, Paris, Editions Caractères, 2014.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, Siglo XXI Editores, México, coed. con Siglo XXI de España, Madrid, 1982.
- BERGER, John, *Modos de ver*, trad. Justo G. Beramendi, Madrid, Editorial Gustavo Gilli Ediciones, 1974.
- CRISTÓFALO, Américo, “Lo errático, el olvido y las fechas”. En revista *Espacios* n° 7, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1988.
- DELEUZE, Gilles & Claire PARNET, *Diálogos*, Madrid, Pre-textos, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Apprendre à vivre enfin*. Entretien avec Jean Birnbaum, Paris, Galilée, 2005.
- GLUCK, Louise. “Contra la sinceridad y cinco poemas”. *Hablar de poesía* n°40 (2019). En <https://hablardepoesia.com.ar/2020/10/08/contra-la-sinceridad-cinco-poemas/>
- GRÜNER, Eduardo & Tununa Mercado, “Correspondencias equívocas, presentación de *Cartas*”, *Clarín Cultura y Nación*, Argentina, 24-12-92.
- JULLIEN, François, *De l’intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2016.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, trad. Dolores D. Vaillagou, Madrid, Editorial Tecnos, 1990.
- LE CORRE, Hervé, “Rêves, corps, langage et politique dans *L’Éthique démontrée selon l’ordre poétique* (2011) de Liliana Lukin”, en *Le Texte et la Voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, coord. por L. Breyse-Chanet, Anne Charlon, Henry Gil, Marina Mestre Zaragozá et Ina Salazar, Paris, Editions Hispániques, Université Paris-Sorbonne, 2016 : 213-228.
- LE CORRE, Hervé, “L’entrelacs. Poésie, images et érotisme dans *retórica erótica* (2002) de Liliana Lukin”, *Crisol*, No.7, (2019): *Les écritures palimpsestuelles: le texte et ses liens*. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/134/152>
- LINK, Daniel, “Sobre *Descomposición*” De la presentación del libro, 19-6-1987.
- LUKIN, Liliana, Lukin, *Malasartes*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1981.
- _____, *Descomposición*, Ediciones De la Flor, Buenos Aires, 1986.
- _____, Lukin, Liliana, *Cortar por lo sano*, Buenos Aires, Premio Nacional Ediciones Culturales Argentinas 1985, E.C.A., Sría de Cultura de la Nación, 1987. Segunda edición: Pan comido ediciones, Córdoba, 2013.
- _____, *Carne de tesoro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990, Premio Fundación Antorchas 1989.
- _____, *Cartas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992. Segunda edición: Ed. del camino, 2016a.

9 Todos los libros de la autora pueden leerse en <http://lilianalukin.com.ar/libros>. En la página web de la autora, también pueden leerse documentos relativos a la recepción crítica de cada libro (Cristófalo, Link, Mercado, Monteleone 1993, Muschietti, Rosa, Thonis, Warley): <http://lilianalukin.com.ar/inicio/category/libros-publicados/> en ‘Sobre su obra.’

- _____, *Las preguntas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, Beca Fondo Nacional de las Artes 1997. Segunda edición: Ed. del camino, 2016b.
- _____, *retorica erótica*, Asunto Impreso Ediciones, 2002.
- _____, *Construcción comparativa*, Córdoba, Editorial Alción, Argentina, 2003.
- _____, *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2007.
- _____, *Obra reunida (1978-2008)*, Buenos Aires, Del Dock, 2009.
- _____, *La Ética demostrada según el orden poético*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2011.
- _____, *El libro del buen amor*, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2015.
- _____, *Ensayo sobre el poder*, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2015.
- _____, *Ensayo sobre la piel*, Buenos Aires, Ed. Activo Puente, Fundación Centro Psicoanalítico Argentino, 2018.
- _____, *Como se lleva a un niño*, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2020.
- MERCADO, Tununa. “Polifema, polifémica, polisémica y polimorfa”, en *La letra de lo mínimo*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 1994, pp.88-93.
- MONTELEONE, Jorge, “Poesía argentina, 1980-1984: una mirada corroída”, por Jorge Monteleone. Bajo el título “La ventana indiscreta. Nota sobre mirada, cuerpo y lenguaje”, en *Paradoxa*, 7, Rosario, 1993, pp. 96-102.
- _____, “Rumor del gineceo. Sobre poesía femenina argentina”. En Elsa Noya y Sylvia Iparraguirre (Comp.), *Otras miradas, otras lecturas, IX Jornadas de Investigación*, Instituto de Literatura Hispánicoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1994, pp. 101-104. En <http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/papelessueltos/153/rumor-del-gineceo-sobre-poesia-femenina-argentina/>
- MUSCHIETTI, Delfina, “Las razones del secreto”, diario *El Cronista Cultural*, Argentina, 1993.
- QUIGNARD, Pascal, *Vida secreta. Ultimo Reino VIII*, trad. C. Schilling, Buenos Aires, Interzona, 2018.
- ROSA, Nicolás, “Estados adquiridos. Presentación de *Cortar por lo sano*”, *Los fulgores del simulacro*, Sante Fé, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 215-219.
- ROSA, Nicolás, “Cárcel de amor”, en *Revista de Letras*, n° 3, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Rosario, 1994.
- SOLLERS, Philippe, *Una vida divina*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Ed. El cuenco de plata, 2007.
- THONIS, Luis, “Sabiduría libertina”, *El Banquete* n° 4, Córdoba, Argentina, 2000.
- TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona y otros escritos franceses*, trad. E. de Burgos, Epílogos de H. Cixous, Ed. Hiperión, Madrid, 1991.
- WARLEY, Jorge, “Una palabra salvaje”, *Fin de siglo*, n°2 (agosto de 1987).