

## El amor en tiempos tristes. Ética de la experiencia amorosa en *Intimidad* (Kureishi/Chéreau)

Jaume PERIS BLANES  
*Universitat de València*

### I. La forma-pareja: más allá de la narración

Esta es la noche más triste, porque me marchó y no volveré.  
[...] Perdido en la mitad de mi vida y sin camino de vuelta a casa,  
¿en nombre de qué tipo de experiencia imagino  
que estoy renunciando a todo esto?  
Hanif Kureishi

La novela *Intimidad*, de Hanif Kureishi, se abre con la postulación de un fracaso. El del proyecto de vida en común de dos sujetos que en otro momento de sus vidas han apostado por compartir su experiencia. Toda la novela es el largo parlamento de Jay, quien después de varios años de matrimonio apuesta por la ruptura unilateral, bajo la forma del abandono. Si la novela habla de algo es, a la vez, del carácter irreductible del deseo y del desolador desvanecimiento de sus objetos. Y si hay una figura social que se vea en ella cuestionada es sin duda la de la *pareja*, objeto de sinfín de representaciones en el espacio público contemporáneo.

La forma-pareja es, de hecho, el epicentro en torno al cual gira la gran mayoría de los relatos que se producen y reproducen no sólo en la novela y el cine, sino también en la mayoría de los formatos audiovisuales a los que los ciudadanos tenemos acceso. En las teleseries, los magazines de tarde y especialmente en los llamados programas del corazón, la pareja aparece casi irremediabilmente bajo una forma recurrente: es la culminación satisfactoria de una sucesión de desencuentros que toca a su fin precisamente cuando dos sujetos que hasta entonces han experimentado la angustia y el fracaso emocional se encuentran. Se abre, con ella, un espacio homeostático en el que todas las carencias del sujeto son aparentemente suturadas por el otro miembro de la pareja.

Es por ello que los medios audiovisuales contemporáneos parecen obsesionados por registrar, como un momento de epifanía, ese instante esencial que es la fundación de la forma-pareja, y por convertir en un espectáculo glorioso los reencuentros y las demandas de amor corres-

pondidas. Si el dispositivo audiovisual se muestra fascinado por ese momento de encuentro (bajo la forma de la declaración o de la sorpresa) es porque se trata de la última imagen de densidad narrativa antes de la clausura que supone la *forma-pareja*: más allá de ella, la narratividad se halla suspendida.

El significante privilegiado para dar consistencia a ese espacio situado más allá de la narración es el de la *felicidad*. Sometido a constantes redefiniciones de matiz resulta difícil, por no decir imposible, definir su significado en términos positivos. Por el contrario, a lo único que parece apuntar esa idea es a la ausencia de conflictos: de ello se deriva la adquisición de un cierto estado de equilibrio, definible más por lo que carece (angustia) que por lo que posee. La idea de *felicidad*, como permanente utopía de las sociedades contemporáneas, se apoya en la posibilidad de una cierta plenitud subjetiva en la que las carencias del sujeto se vieran suturadas, haciendo desaparecer la conflictividad precedente bajo el manto de una autosatisfacción continua.

Si la *forma-pareja* se presenta como la condición indispensable de ese estado de plenitud, no es extraño que en gran parte de los discursos contemporáneos sobre el amor se halle vinculada estructuralmente a la clausura narrativa. Porque no es posible un relato en que el conflicto se halle ausente: para que haya narración es necesario que algo falte y que el deseo de hallarlo de un sujeto se ponga en juego. La plenitud es, por tanto, estructuralmente antinarrativa, y por ello estamos tan acostumbrados a relatos cuya clausura coincide con el advenimiento de la *forma-pareja*. El *happy end* de la comedia romántica es, pues, un modo de suturar moral y afectivamente las dislocaciones anteriormente presentadas, y ello sólo puede hacerse abrochando todos los conflictos narrativos mediante la instancia que los supera todos —la pareja, ya sea en forma de boda o de vuelta al hogar—. Precisamente porque abre la posibilidad de un espacio que esté más allá de la narración, ésta se ha convertido en una de las más potentes utopías contemporáneas, al menos en lo que refiere al empeño que los sujetos ponemos en alcanzarla.

Por ello, la *forma-pareja* aparece como el núcleo en torno al cual se articulan no sólo la mayoría de las narrativas amorosas contemporáneas sino también gran parte de las fantasías sociales en las que los sujetos concretos nos vemos envueltos, y en las que proyectamos nuestro deseo. Es por ello, y de forma harto paradójica, que la idea de *felicidad* se ha convertido en uno de los más potentes imperativos superyoicos que atraviesan al sujeto contemporáneo, exigiéndole que apunte hacia ese espacio de plenitud en el que, aparentemente, todo conflicto se disuelve. La principal forma de la angustia contemporánea tiene que ver con ello: con la imposibilidad estructural de alcanzar esa autosatisfacción permanente con cuya posibilidad continuamente se nos interpela. De hecho, si

hay algo que en la actualidad nos machaca subjetivamente es ese mandato social de ser felices, que nos hace sentir tremendamente culpables de no serlo.

## II. La disyunción de los sexos

Sabemos, sin embargo, que el surgimiento de la pareja no clausura nada: no acaba con la angustia, sino que genera modalidades nuevas del conflicto subjetivo; la experiencia concreta se encarga continuamente de recordárnoslo. Paradójicamente, la esfera audiovisual produce continuamente discursos sobre esos desgarros que se producen en el interior de la relación de pareja: desde el testimonio de una mujer maltratada o despreciada en un *magazine* de tarde hasta la obsesión de los programas del corazón por registrar una discusión de 'famosos', pasando por las nuevas formas de la narrativa melodramática que se ponen en juego en cualquier teleserie de sobremesa. Pero el modo en que se insiste en esos desgarrones subjetivos en el interior de la pareja es oponiéndolos a ese espacio ilusorio de plenitud que coincide con el momento de clausura de los relatos amorosos. Es decir, aunque esas textualidades metafóricas e hiperbólicas el sentimiento angustioso de la pérdida y la caída del objeto amoroso, ello aparece siempre representado como si pudiera no ser así. Es decir, como si existiera la posibilidad de que el objeto de deseo se presentara eternamente en su pureza original, sin sufrir ningún tipo de erosión, y además taponara para siempre las carencias del sujeto que lo desea. Cualquier relación amorosa que no concrete esa posibilidad, parecen decirnos estas textualidades, es en sí una relación fracasada.

Me resisto a inscribir mi amor en la dialéctica de la victoria o el fracaso. Me dicen que un amor así no es viable. ¿Pero cómo evaluar la viabilidad? ¿Por qué lo que es viable es un bien? ¿Por qué es preferible durar a arder? (Roland Barthes)

A ese tipo de fracaso es al que alude la novela de Kureishi, en la que la experiencia amorosa es objeto de reflexión de principio a fin. Jay ha decidido abandonar a su mujer y sus hijos tras siete años de matrimonio no especialmente complicados, sin problemas aparentes, pero instalados en una cotidianidad asfixiante. Sin embargo, el modo en que Jay, el protagonista y narrador de la novela, habla de su mujer revela su estatuto de objeto caído para el deseo. Tras años de matrimonio éste ha cambiado sustancialmente, y no aparece ningún elemento capaz de suturar todos los huecos sobre los que se sostiene la relación de pareja. Esa es, precisamente, la función a la que está llamado el amor que la pareja protagonista ha perdido: suspender (temporalmente) la disyunción irremediable de los sexos.

De hecho, el psicoanálisis nos enseña que la relación sexual, entendida como la posibilidad de un goce absoluto, es lógicamente inexistente, en tanto que los modos de gozar de los sujetos sexuados se hallan

sometidos a la lógica de la castración. El amor no debe entenderse, pues, como la instancia que posibilita el encuentro de los sexos, sino como aquello que suspende provisionalmente su imposibilidad, es decir, como el elemento que, faltando a la verdad sobre la relación entre los sexos, crea un espacio imaginario en el que su disyunción entra en suspenso. Dicho de otro modo, el amor es lo que crea la ilusión de que el deseo entre dos sujetos puede ser complementario. Como se desprende de la lectura de la novela de Kureishi el amor es, a pesar de su condición imaginaria, lo que mueve el mundo. A pesar de su fragilidad, nada es tan fascinante, y a pesar de su falta a la verdad, nada es nunca tan potente.

Pero precisamente porque es una puesta en suspenso de la relación real entre los sexos, esa ilusión de complementariedad entre el deseo de dos sujetos acaba por caer. La verdad emerge en el interior de la pareja de múltiples formas, pero todas ellas referidas, en última instancia, a la imposibilidad de la plenitud del goce en común. Ese es, en efecto, el derrumbe al que muchos de los sujetos contemporáneos nos enfrentamos en algún momento de nuestras vidas. Y como antes planteaba, el imperativo social de la *felicidad* no hace sino angustiar a aquellos que son conscientes de no conseguirla. Si la pareja es la llave para ese estadio postnarrativo que es la felicidad, la ruptura (y más aún, el abandono) no puede ser considerada más que como un total fracaso.

### III. Una ética de la experiencia

¿Qué científico fue el que dijo que los cuerpos no se encuentran? Le acaricio la espalda. Estoy seguro de que ella puede sentir mis pensamientos, puede sentir mi deseo por ella. Si se despierta, tiende los brazos y me dice que me quiere, dejaré que mi cabeza se hunda en la almohada y no me marcharé nunca. Pero Sumati jamás ha hecho algo así; ni yo tampoco con ella. Lo cierto es que, al notar mis dedos sobre su piel, se aparta y se sube las mantas (Kureishi, p. 76).

A no ser que pensemos desde otra posición ética que deberá partir del reconocimiento de la inconsistencia de ese espacio postnarrativo (la *felicidad*, la plenitud) al que remiten todas las utopías y las fantasías de la cotidianidad contemporáneas. La novela de Kureishi presenta una apuesta ética que se encamina precisamente en esta dirección: aparte de constatar la caída del amor —y por tanto del elemento que suspende la imposibilidad de encuentro de los sexos— en el seno de la pareja, señala insistentemente el carácter irreductible del deseo, su condición de fuerza constante que atraviesa al sujeto y que lo empuja siempre en busca de nuevos objetos sobre los que proyectarse.

En la novela *Intimidad* toda la desarticulación del universo matrimonial halla su contrapunto en la reemergencia del deseo, que rescata a un objeto aparentemente perdido cuya potencia no puede subestimarse. La imagen lacerante de Nina, una amante de hace años, vuelve a atra-

vesar a Jay, convirtiéndose en la cifra de todo aquello que ha sido excluido de su vida de pareja. Lo que queda claro es que, a pesar del derrumbe del proyecto marital, el deseo sigue ahí, pero apuntando en otra dirección. La propuesta ética que anida en la escritura de Kureishi radica en su firme apuesta por seguir el camino marcado por ese deseo.

La condición de posibilidad de esa ética es vaciar la consistencia de ese mandato superyoico que nos llega continuamente desde miles de lugares diferentes y que podría formularse como “Sé feliz”, entendiendo por ello todo lo que arriba se ha planteado. Y precisamente gran parte de la novela apunta a examinar algunas de las configuraciones subjetivas que genera ese imperativo social. Lo interesante, en este sentido, es que Kureishi no ataca explícitamente la idea de la pareja: como buen sujeto contemporáneo, atrapado en el imaginario de la felicidad, esa figura forma parte de sus aspiraciones, y su incapacidad para gozar de ella no le provoca otra cosa que angustia.

De todas las relaciones cercanas sobre las que Jay reflexiona, la mayoría desembocan en estados angustiosos que conducen a la ruptura o a la convivencia hipócrita y desdichada; sin embargo, la pareja de sus amigos Asif y Nadjma parece haber encontrado esa situación casi imposible de estabilidad permanente. Jay no tiene ningún reparo en asumirlo: “la felicidad de Asif me excluye. Al cabo de un rato sólo somos capaces de sonreírnos” (p. 40). Ello no le impide localizar en esa pareja una serie de renunciaciones —al riesgo, a la promiscuidad, a la incertidumbre, a la proliferación de objetos de deseo...— legitimadas siempre por ese fin más alto que es la felicidad. No se trata tanto, pues, de la capacidad de renunciar sino de la de gozar de esa renuncia y retroalimentar continuamente el deseo con ella.

La posición de Jay frente a esa situación no es en absoluto despectiva; por el contrario admira esa capacidad, y le angustia profundamente no poseerla y fracasar en todos sus proyectos amorosos. La novela, pues, no está escrita desde un *más allá* de la concepción normativa del amor, sino desde su propio interior, desde la angustia que ésta genera en los sujetos.

Es ese malestar colectivo el que Jay interroga, y a partir del cual tratará de hallar una salida. Por una parte: “Uno se pregunta cómo lo aguanta la gente. Pero se acostumbran, son incapaces de ver que las cosas podrían ser de otro modo. Lo que me sorprende no es lo mucho que exige la gente, sino lo poco que pide” (p. 75). Por otra: “como una rata en la rueda de su jaula. ¿Cómo puedo escapar? Estoy saliendo. Una crisis es una brecha y una posibilidad de fuga. Y eso ya es algo” (p. 28).

He estado intentando convencerme de que abandonar a una persona no es lo peor que se le puede hacer. Puede resultar doloroso, pero no tiene por qué ser una tragedia. Si uno no dejase nunca nada ni a nadie, no tendría espacio para lo nuevo. Sin duda, evolucionar constituye una infidelidad... a los demás, al pasado,

a las antiguas opiniones de uno mismo. Tal vez cada día debería contener al menos una infidelidad esencial o una traición necesaria. Se trataría de un **acto** optimista, esperanzador, que garantizaría la fe en el futuro... una afirmación de que las cosas pueden ser no sólo diferentes, sino mejores (Kureishi, p. 9).

Es en esa brecha, en esa línea de fuga que abre la crisis, donde se sostiene la posición ética de la novela. En la cita que abre este artículo, Jay hace referencia a una experiencia otra en nombre de la cual la renuncia a la vida familiar estaría justificada. Una experiencia, claro, tocada con el color de la incertidumbre. Ahí, se halla, para Jay, el núcleo de la cuestión: la posibilidad de otra densidad de la experiencia, allí donde ésta parece haber perdido un carácter central en la vida de los sujetos.

No son pocos los analistas (desde Benjamin a Agamben) que señalan el proceso de expropiación de la experiencia al que los sujetos contemporáneos hemos sido sometidos. Rodeados de múltiples acontecimientos diversos, la capacidad para hacer de ellos una experiencia parece haber entrado en franca decadencia y es esta imposibilidad de traducir los eventos y las vivencias en experiencia lo que hace insoportable, a veces, la existencia cotidiana. Es en ese espacio de disolución de la experiencia colectiva (“¿Por qué iba a querer alguien” —señala irónicamente Kureishi (p. 67)— “basar un programa político en una insatisfacción insondable y en la imposibilidad de la felicidad?”) y de crisis radical de los modos en que los sujetos las realizan, donde debe inscribirse la propuesta de la novela.

Su apuesta por la experiencia pasa, necesariamente, por hacerse cargo del propio deseo, por reconocerse no en las figuras sociales normalmente identificadas con lo virtuoso sino, por el contrario, en la región de sí que escapa al propio sujeto pero que sin embargo le empuja a cada momento hacia recorridos y objetos nuevos. Ese compromiso con el propio deseo, opuesto a la mayoría de las éticas modernas —pensadas más bien para el otro— comporta una responsabilidad del todo diferente a la propugnada por las ideologías amorosas socialmente asumidas: una responsabilidad de sí, una exigencia hacia la propia experiencia.

No es extraño que esa ética genere contradicciones en el sujeto, y la novela de Kureishi es un largo recorrido por la angustia que éstas le generan al protagonista:

Uno comete errores, se equivoca, divaga. Si uno pudiera ver su tortuosa evolución como una especie de experimento, sin ansiar una imposible seguridad —no sucede nada interesante sin asumir riesgos—, se podría conseguir cierto sosiego. Por supuesto que puedes experimentar con tu propia vida. Pero tal vez no deberías hacerlo con la de otras personas (p. 49).

Esta intervención condensa la apuesta de la novela y es la matriz de la angustia del protagonista. La última frase, referida a sus hijos, apunta a la contradicción fundamental a la que se ve expuesta la decisión de seguir

sin condiciones su propio deseo y de apostar por otro modo de la experiencia. Aunque como lúcidamente había sugerido antes, “abandonar a una persona no es lo peor que se le puede hacer”.

#### IV. El sexo anti-erótico

El cineasta Patrice Chéreau intentó dar un anclaje visual al mundo moral de *Intimidad* a través de una película, titulada igual que la novela pero con una historia bastante diferente. Contando con la colaboración de Kureishi pero dejándose la última palabra sobre el guión, Chéreau construyó un relato sobre el personaje de Jay un año después de la noche en que decidió abandonar a Susan. Los acontecimientos de esa noche (es decir, los elementos narrativos de la novela) aparecen en la narración del film como recuerdos lacerantes del protagonista, instalado ya en otro tipo de vida. De ese modo, Chéreau trata de poner en escena esa experiencia otra en nombre de la cual Jay ha abandonado su vida anterior. La pregunta más lógica podría apuntar a si realmente esa experiencia coincide con aquello que, en su imaginación, le impulsó a romper su matrimonio. Pero quizás esa cuestión no sea realmente pertinente, ya que precisamente esa decisión (en la imaginería de Kureishi) abre la puerta a otro modo de vivir la temporalidad, en el que los acontecimientos no pueden entenderse como meras confirmaciones de un estado previamente diseñado.

Cuenta Walter Benjamín que el futuro, tal como lo construyen las ideologías del progreso ilustrado, no es más que un tiempo homogéneo y vacío. Por el contrario, el tiempo de los antiguos judíos, a quienes les estaba prohibido escrutar el futuro y aparentemente se concentraban en la conmemoración del pasado, participa de otro tipo de densidad: cada instante es en él la pequeña puerta por la que puede entrar el mesías. De igual forma, la temporalidad sobre la que se construye el futuro de la forma-pareja en las ideologías amorosas contemporáneas es literalmente homogénea y vacía. La de *ese otro tipo de experiencia* en nombre del cual renunciamos a ella está, en cambio, tan poblada de potenciales deslumbramientos como la de los antiguos judíos.

El film de Chéreau exploraba precisamente ese futuro potencial, uno de los caminos posibles que Jay podría experimentar tras la ruptura. Lo hacía articulando algunas historias cortas del propio Kureishi y haciendo de Jay el protagonista de todas ellas. El resultado fue una intervención más desoladora si cabe que la de los textos que le servían de referencia: no se trataba ya de plantear una ética del deseo sino de explorar minuciosamente de la fragilidad, la dificultad y la abyección de una relación amorosa.

Ella viene a él los miércoles, solo por sexo, el taxi esperando fuera. Hace cuatro meses alguien se la recomendó para un trabajo, pero él no tenía ninguno que ella

podiera hacer. No hablan casi nada, y se crean silencios en los que lo único que son capaces de hacer es mirarse el uno al otro (Kureishi, "Nightlight").

La película se abre con diversos barridos sobre un cuerpo medio desnudo. Se trata, sin embargo, de un cuerpo totalmente deserotizado; la cercanía de la cámara hace que la materialidad de la carne no convoque el deseo del espectador, sino más bien su repulsa. Imposible organizar mentalmente una visión de conjunto del cuerpo que se nos presenta: ningún tipo de *raccord* ofrece una posible continuidad entre los diferentes fragmentos corporales que aparecen en la pantalla.

Es curioso cómo el movimiento de la cámara contrasta con el estatismo del cuerpo representado, pero tras la aparición del título de la película la cámara se detiene, en un plano en que la mano de Jay cuelga sobre su pierna. La quietud del encuadre es ahora igual a la del cuerpo: parece que estemos ante una fotografía en la que el tiempo se haya congelado; la posición de la mano, incluso, nos hace pensar que estamos ante un cuerpo muerto. Tras ello, aparece otro plano fijo de un cenicero lleno de colillas, sucio: no es difícil dejarse llevar por su asociación metafórica al cuerpo de Jay. La música abúlica de Tindersticks refuerza esa tonalidad emotiva.

De repente cesa la música y Jay se levanta de un golpe. Se viste apresuradamente y la cámara (en mano) le sigue hasta la puerta: al otro lado está Claire. Tras un breve diálogo sobre las condiciones desastrosas en las que se encuentra el apartamento, comienzan a besarse y a hacer el amor. Las escenas de sexo entre ambos puntuarán el desarrollo narrativo del film: cada miércoles los protagonistas se reúnen para un encuentro sexual sin aparentes contrapartidas afectivas. Lo interesante es que estas escenas son absolutamente diferentes al modo en que estamos acostumbrados a que se represente el sexo en el cine. El encuentro de los cuerpos está absolutamente desimaginario y ningún elemento aurático lo envuelve. Se trata, de hecho, de una de las más potentes representaciones de la disyunción de los sexos que ha producido la cultura contemporánea.

La puesta en escena pone de relieve la dificultad para quitarse la ropa, la presencia de la grasa, el sudor de los cuerpos y la necesidad de detenerse para ponerse el condón. En un momento él le pide perdón por eyacular rápidamente, sin que ella tenga tiempo a gozar. De ese modo, el sexo aparece despojado de su envoltorio imaginario, y de una narración de la cual constituya el clímax, alejado por completo de la ilusión de complementariedad a la que nos tiene acostumbrados el cine. Todo lo contrario: el desencuentro de los cuerpos aparece como algo consustancial a la relación sexual. En la misma lógica, la iluminación natural y la cercanía de la cámara pone de relieve la materialidad de los cuerpos: nada del orden del deseo se cuela en la mirada con que estos se presentan al

espectador. En vez de tranquilizar, la puesta en escena de la relación sexual perturba, pues apunta precisamente a su propia imposibilidad.

Quizás eso sea por el modo en el que habitualmente la sexualidad es retratada en el cine. Patrice y yo hablamos de situar la cámara cerca de los cuerpos; no sobre- iluminarlos o hacerlos parecer pornográficamente atractivos o idealizados. Tenía que ser una sexualidad que no estuviera sanitizada, simbolizada o suavizada. La idea era mostrar cómo es de difícil el sexo, qué terrorífico, y de qué forma nuestros placeres pueden ser oscuros y obscenos (Kureishi, "Filming Intimacy").

Los encuentros de Claire y Jay están envueltos por un paisaje urbano construido como un ambiente de hostilidad, en el que la continuidad de los afectos es casi tan difícil como la construcción de vínculos nuevos. Ello emparenta al film de Chéreau con otras representaciones contemporáneas que han explorado la relación entre la precariedad de las relaciones amorosas y la ruptura del lazo social. En una película como *Wonderland* (Michael Winterbottom), por ejemplo, todo lo urbano es entendido como *ruido*, tanto a nivel físico como simbólico. Por una parte, como en el film de Chéreau, el registro de aspiración documental pasa por la captación del ruido real de los automóviles, de las máquinas de producción y también las dificultades de los sujetos con el tráfico, con las aglomeraciones, con los ritmos desiguales de los desplazamientos urbanos: tanto la imagen como la banda sonora funcionan como *registro* de la materialidad del ruido urbano. Pero además de ese trabajo de captación las diferentes historias que allí se inscriben apuntan también a la idea de ruido en los procesos de comunicación entre los sujetos. Así, las relaciones de pareja o familiares se ven siempre obstaculizadas por las relaciones laborales sobre las que se asienta el orden económico de la ciudad. La conversión del sujeto en pura mercancía desechable por la estructura económica condiciona todos sus intercambios afectivos. Pero sobre todo la ciudad se ofrece como escenario de encuentros mínimos, precarios, donde nada del orden de la verdadera comunicación puede ponerse en juego.

Además de la pérdida de densidad de la experiencia y su descrédito como valor social, la redefinición de los lazos sociales aparece también como un elemento fundamental en la configuración de la experiencia amorosa contemporánea. En el caso de los personajes de *Intimidad*, ello no puede desvincularse de la particularidad de una generación británica que, tras la tormenta social del tatcherismo y la redefinición de la izquierda parlamentaria, ha quedado no sólo sin referentes políticos, sino sobre todo sin referentes morales en torno a los que construir algún tipo de ética. Si bien los códigos y las apuestas de los setenta cayeron en descrédito para sus propios valedores, ningún otro proyecto moral ha conseguido consolidarse como el heredero de esa tradición ni inscribirse en la genealogía que esa apuesta pudo generar. Huérfanos de un pro-

yecto común, el paisaje social que un film como *Intimidad* delinea apunta a sujetos desorientados, tanto política como sentimentalmente.

Ni siquiera sabes quien soy. Ni siquiera sabes cómo herirme. Ni siquiera sabes que mi falta de talento me hará daño, pero no me matará (Claire a su marido en *Intimidad*).

## V. Esclavos del deseo

Victor, el mejor amigo de Jay y precursor suyo en la experiencia de abandonar a mujer e hijos, sintomatiza esa situación subjetiva en diferentes momentos. Además de estar aparentemente drogado y nerviosísimo durante toda la narración, su discurso articula desordenadamente diversos tópicos de la izquierda de los setenta. Su exclamación “¡Jay y yo somos esclavos de nuestro propio deseo!” podría leerse de forma irónica, pero esconde algo de verdad. De hecho, su total desubicación con respecto a las relaciones en las que se ve envuelto no puede desligarse de su renuncia a la vida familiar, estable y bien definida, que había construido anteriormente. Y esa renuncia se había llevado a cabo, al igual que en el caso de Jay, en nombre de un deseo irrenunciable de cambio que, paradójicamente, ha acabado por esclavizarlo, instalándolo en una precariedad afectiva que es incapaz de soportar. Rotos los lazos con todas las células sociales a las que podría sentirse unido —familia, núcleo laboral, cualquier tipo de asociación...— solamente Jay aparece, en determinados momentos, como un apoyo para su insondable desolación.

Pensé que si lo que hacíamos era lo que querías era porque sabías más que yo, pensé que ibas por delante de mí y podrías enseñarme lo que supieras. Eso era lo bonito, que en el futuro me dirías lo que sabías (Jay a Claire en *Intimidad*).

Durante todo el film Jay parece atravesado por una pulsión de saber. Aunque en el primer momento le atraiga la falta de cualquier dato sobre Claire, a medida que la narración avanza el protagonista comienza a seguirla, tratando de entender qué es lo que en su relación —de mal sexo y ninguna contrapartida afectiva, más que la pura violencia del deseo sexual— le satisface. Ingenuamente, le atribuye a ella un saber del que él carece. Un saber que le permitiría hallar algo de esa *experiencia otra* en nombre de la cual ha renunciado a todo lo demás.

Es mediante ese hipotético saber que a ella le supone como Jay tratará de rearticular su inscripción en una red interpersonal. Es, por tanto, el amor lo único que, ante la ausencia de referentes políticos y morales, podría operar de gozne entre las diferentes subjetividades y posibilitar, aunque de forma precaria, la reconstrucción de una cierta forma del lazo social. Y es ese saber supuesto lo que desata el deseo que atraviesa toda la narración: él parece abrir la puerta tanto a ese otro tipo de experiencia que Jay invoca pero sin saber exactamente a qué se refiere

como a la rearticulación del lugar perdido del sujeto en una red afectiva. Por ello resulta tan desolador descubrir que tal saber no existe, y que el modo en que ella se aferra a su relación es tan desesperado como el suyo. Y por ello, en la secuencia final, resulta tan doloroso que ella renuncie a sus encuentros y se quede con su marido, con quien todo intercambio posible es del orden de la insatisfacción.

La respuesta que da Chéreau a los interrogantes abiertos por Kureishi en su novela no puede ser, por tanto, más descarnada: no hay en el espacio que abre la película más lugar para esa *experiencia otra* que el de la imaginación; cada búsqueda nueva aboca a una nueva decepción. Sin embargo, creo que en ese espacio de incertidumbre que media entre la utopía y el desencanto, algo del orden de la esperanza se puede vislumbrar. Aunque sea sólo porque sabemos que cada instante, al igual que para los antiguos judíos, puede ser la estrecha puerta por la que se aparece ese mesías laico que, en estos tiempos tristes, sólo puede ser el amor.

## Nota bibliográfica

Las citas de *Intimidad* están extraídas de la edición de Barcelona, Anagrama, 1999. Las citas de “Nightlight” y “Filming Intimacy”, se hallan en el volumen *Intimacy and other stories*, London, Faber and Faber 2001. Las frases en las que se indica el personaje que las dice pertenecen al film *Intimacy*, 2001 de Patrice Chéreau.

La cita de Roland Barthes está extraída de *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barcelona, s. XXI. Sobre la concepción psicoanalítica del amor ver el texto de Jorge ALEMÁN y Sergio LARRIERA *El inconsciente: existencia y diferencia sexual*, Madrid, Síntesis 2001. El fragmento comentado de Benjamín es la tesis 18 de sus “Tesis de la filosofía de la historia” en *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 191.

**Hommage à Milagros Ezquerro**  
**Théorie et fiction**



RILMA 2 / ADEHL  
- México / París

## ***TABULA GRATULATORIA***

**Edition :** Michèle Ramond, Eduardo Ramos-Izquierdo, Julien Roger

**Couverture :** Photo de l'archive familiale de Milagros Ezquerro

**Maquette :** José Luis Serrato

**Révision de la mise en page :** Coordination : Andrea Torres Perdigón.  
Sandra Acuña, Sandra Augusto, Marie-Alexandra Barataud, Sandra Buenaventura, Mathilde Silveira.

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

Droits réservés

© 2009,

© 2009, RILMA 2

© 2009, ADEHL

Courriers électroniques :

[editorialrilma2@yahoo.fr](mailto:editorialrilma2@yahoo.fr)

[adehl@hotmail.fr](mailto:adehl@hotmail.fr)

ISBN : 978-2-918185-06-2

EAN : 9782918185062

Imprimé en France

Impreso en Francia

Printed in France

Yves Aguila, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3  
Jean Alsina, Université de Toulouse II – Le Mirail  
Audrey Aubou, Université des Antilles et de la Guyane  
Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla  
Federico Bravo, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3  
Sandra Buenaventura, Université de Paris Sorbonne (Paris IV)  
Annie Bussière, Université de Montpellier III  
José Manuel Camacho, Universidad de Sevilla  
Rosalba Campra, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”  
Olga Caro, Université du Maine  
Adélaïde de Chatellus, Université de Paris Sorbonne (Paris IV)  
Claude Chauchadis, Université de Toulouse II – Le Mirail  
Antonio Chicharro, Universidad de Granada  
Belinda Corbacho, Université de Toulouse  
Edmond Cros, Institut International de Sociocritique  
Michelle Débax, Université de Toulouse II – Le Mirail  
Christian De Paepe, Université catholique de Louvain  
Estela Erasquin, Université de Paris Sorbonne (Paris IV)  
Ángel Esteban, Universidad de Granada  
Geneviève Fabry, Université catholique de Louvain  
Carla Fernandes, Université Lumière Lyon 2  
Bárbara Fernández Taviel de Andrade, Universidad de Castilla la Mancha  
Anne Gabaud, Université de Limoges  
Ana Gallego, Universidad de Granada  
Rubén Gallo, Princeton University  
José García Romeu, Université du Sud, Toulon-Var  
Lucien Ghariani, Université de Paris Sorbonne (Paris IV)  
Norah Giraldi Dei Cas, Université Lille Nord de France  
Paul-Henri Giraud, Université de Paris Sorbonne (Paris IV)  
Eva Golluscio Montoya, Université de Toulouse II – Le Mirail  
Mario Goloboff, Buenos Aires  
Ioana Gruia, Universidad de Granada  
Gustavo Guerrero, Université de Picardie Jules Verne  
Teresa Keane-Greimas, Université de Limoges  
Pénélope Laurent, Université de Paris Sorbonne (Paris IV)  
Anouck Linck, Université de Paris Sorbonne (Paris IV)  
Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid



Laurence Mullaly, <i>La résistance féministe dans l'œuvre cinématographique de María Luisa Bemberg</i>	419
Dorita Nouhau, <i>Continuité des cimetières</i>	431
Teresa Orecchia-Havas, <i>Enrique Molina: "Hacer brillar el mundo con una luz tantálica"</i>	437
Marie-Agnès Palaisi-Robert, <i>N'entends-tu pas aboyer le chien ? / Visage sétois</i>	453
Jaume Peris, <i>El amor en tiempos tristes. Ética de la experiencia amorosa en Intimidación (Kureishi / Chéreau)</i>	459
Kevin Perromat Augustin, <i>Avatares del crimen biperliterario</i>	471
Elena Poniatowska, <i>Milagros Exquerro en tren</i>	483
Catalina Quesada Gómez, <i>Onetti frente al suicidio</i>	485
Michèle Ramond, <i>Le Balcon</i>	497
Alicia Redondo, <i>Teoría, ficción, amistad y Zen</i>	513
Maryse Renaud, <i>Paquita y Amelia teorizando a la luz del quinqué. (Fragmentos de un diálogo borrascoso)</i>	519
Béatrice Rodríguez, <i>Milagros</i>	525
Fátima Rodríguez, <i>Lumières incidentes (David Mober et Juan Rulfo)</i>	527
Reina Roffé, <i>Iluminaciones</i>	533
Julien Roger, <i>Position de thèse</i>	537
María Angélica Semilla Durán, <i>Le récit cannibale : Historia secreta de Costaguana, de Juan Gabriel Vásquez</i>	545
Magalí Sequera, <i>Hablando con las paredes. Un estudio de "La pared" de Ricardo Piglia</i>	563
Alain Sicard, <i>La trilogía paraguaya de Augusto Roa Bastos o la imposible redención</i>	571
Michèle Soriano, <i>Prácticas transgénero y política de la indiferencia sexual: Doquier de Angélica Gorodischer</i>	587
Lionel Souquet, <i>Ligne de fuite néo-picaresque dans l'autofiction hispano-américaine : Arenas, Copi, Lemebel, Vallejo</i>	601
Noemí Ulla, <i>El libro secreto</i>	623
Carmen Vásquez, <i>Alejo Carpentier: ¿El primero del comienzo?</i>	629
Mónica Zapata, <i>Poema cómplice</i>	645