

Obertura: Escriure el desig

En què consisteix «escriure el desig»? La literatura contemporània, com tants altres discursos (la filosofia, la psicoanàlisi...), atorga una gran rellevància a la relació amb l'Altre, amb tot allò que no sóc *jo*, i, sobretot, a la força que m'empeny cap a l'altre¹, que podríem anomenar la «llei del desig». També s'ha afirmat que la consciència de ser un subjecte autònom existeix gràcies als altres que m'envolten. Sartre ho formulà així: «necessito l'altre per captar plenament totes les estructures del meu ésser»².

Primer de tot, caldria precisar potser què entenem aquí per «desig»: aquest terme no és emprat com a sinònim d'«amor», atès que aquest s'identifica amb una construcció cultural que s'inscriu en el camp semàntic més ampli

Aquest assaig és una versió ampliada del llibre *Traces du désir*, Campagne Première, París:2008. Agraïxo de tot cor a Arnau Pons la seva minuciosa lectura i els seus valuosos suggeriments, i a Xavier Antich el seu encoratjament inicial.

¹ L'escrivim amb majúscula inicial quan ens referim a un concepte general amb relació a l'alteritat, i amb minúscula quan es tracta d'un subjecte distint del «jo».

² Jean-Paul SARTRE: *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, París:1943, p. 267. Les traduccions són meves en tots els casos, encara que assenyalo generalment les traduccions catalanes o castellanes si n'hi ha, a títol informatiu. N'hi ha una edició catalana incompleta: *L'ésser i el no-res. Assaig d'ontologia fenomenològica*, traducció de Mercè Rius, Edicions 62, Barcelona:1999.

del desig. El desig fa referència, aleshores, a la tensió que empeny tot subjecte a superar els seus límits i a anar cap a l'altre o cap a l'altre. La paraula «desig» té un sentit encara més abstracte segons un dels orígens etimològics que se li atribueixen: *desiderare* (compost del prefix *de-* amb valor privatiu i de *sidus, sideris*, que vol dir «astre» en llatí) significava, sembla ser, «cessar de contemplar les estrelles»; d'aquí vingué el sentit moral de «constatar l'absència d'alguna cosa». Aquest sentit que equival a lamentar l'absència va tendir a esborrar-se rere la idea més prospectiva d'intentar obtenir aquesta cosa.

Un dels efectes més característics del desig, que ens interessarà en aquest assaig literari que s'inicia aquí, és que posa en qüestió el subjecte que l'experimenta, tot problematitzant els seus límits, la seva unitat i coherència, el seu caràcter únic i singular. És per això que l'anàlisi de les representacions del desig en l'escriptura literària, i també fílmica, contemporània resulta molt reveladora respecte a la crisi del subjecte que s'ha produït al llarg del segle XX, amb la modernitat i la seva prolongació exasperada, l'anomenada postmodernitat, una crisi que podríem considerar un dels trets definidors de l'època que vivim. En efecte, si l'home modern constata cap a final del segle XIX que el *jo* se li escapa perquè «jo és un altre», com diu Rimbaud, la postmodernitat fa esclatar aquest *jo doble* i el transforma en un *jo funàmbul*, com suggereix Henri Michaux a l'epíleg de la seva obra *Plume*: «No hi ha un jo. No hi ha deu jos. No hi ha jo. JO no és res més que una posició d'equilibri. (Una entre milers d'altres contínuament possibles i sempre dispostes). Una mitjana de 'jo', un moviment de masses. En nom de molts signo aquest llibre.»³

Escriure el desig proposa analitzar diverses representacions literàries —i algunes de cinematogràfiques— de l'Altre, més específicament aquelles que remarquen la tensió entre el *jo* i l'*altre* fascinant o terrible, impuls que anome-

³ Henri MICHAX: *Œuvres complètes*, ed. Raymond Bellour amb Ysé Tran, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard-NRF, París:1998, vol. I p. 663.

nem, doncs, «desig» i que es materialitza de diverses maneres, des del desig de posseir un altre, de travessar els límits que em separen d'aquest altre, fins al de llevar-li l'alteritat o l'estranyesa tot convertint-lo en *mateix*. El desig no només és portador de vida i de mort, sinó que actua, a més, de manera misteriosa i contradictòria. La frase de Jacques Lacan, ben coneguda, referida al fet que el desig sempre és «desig de l'altre» traspua aquesta ambigüïtat: aquest «de», com veurem, pot tenir diversos significats, des del desig que sent un altre (cap a mi, eventualment) fins al meu desig d'Altre, d'un altre (o tot això alhora).

Tanmateix, el caràcter sovint tràgic del desig prové també del lligam indissoluble que manté amb la paraula: si tot desig és desig de l'altre, no sabem mai què desitja aquest altre. Lacan transmet aquesta opacitat del desig de l'altre mitjançant la pregunta «che vuoi?» (què vols?), extreta de la clàssica obra de Cazotte *El diable enamorat*⁴. El desig neix atrapat en la xarxa de les paraules: «un dels trets menys contestables de l'amor és que aspira, des que neix, a dir-se tant com a viure's»⁵. O, en paraules de Louise Labé, poeta de l'amor del segle XVI, «el plaer més gran després de l'amor és parlar-ne». La literatura i, més tard, el cinema n'han parlat a bastament, i han fet de l'amor un dels seus temes predilectes. Això s'aplica no només a la literatura occidental sinó també a l'oriental: l'àrab, amb els seus grans poemes i històries d'amor com la de Leila i Majnûn; o la japonesa, en la qual el *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu⁶ inaugura el gènere de la novel·la, en plena Edat Mitjana nipona, alhora que crea una figura de Don Juan que ha influït molt en la tradició posterior, com prova el relat de Marguerite Yourcenar titulat «L'últim amor del príncep Genji»⁷.

⁴ Jacques LACAN: «Le désir et son interprétation», *Séminaire VI* (12-11-1958), no publicat; reproduït a: <http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireVI/1958.11.12>, p. 23.

⁵ André MIQUEL: *Deux histoires d'amour: De Majnûn à Tristan*, Odile Jacob, París:1996, p. 11.

⁶ Murasaki SHIKIBU: *La novela de Genji*, versió de Xavier Roca-Ferrer, Destino, Barcelona:2010.

⁷ Marguerite YOURCENAR: *Contes orientals*, traducció de Marina Folch i Folch, Empúries, Barcelona:1991.

A Occident, l'amor esdevé el motiu literari per excel·lència a partir del segle XII, amb l'èxit de la llegenda de Tristany i Iseu (o Isolda en la tradició germànica, de la qual deriva l'òpera de Wagner) i també amb els trobadors, que tant han marcat la poesia lírica europea fins avui dia. Però la concepció de l'amor que presenten aquests dos llinatges amorosos i literaris és distinta i fins i tot la podríem considerar contraposada: en la tradició tristaniana, de la qual *La Celestina*, que retrobarem més endavant, és hereva, l'amor és un sentiment violent, involuntari (els amants s'enamoren en algunes versions de la llegenda —la de Cocteau a la seva pel·lícula *L'etern retorn*, per exemple— perquè beuen un filtre màgic), així com contrari a les lleis socials i religioses, i evidentment fatal, ja que comporta la mort dels amants. En canvi, la *fin'amors* o amor cortès que triomfa a la mateixa època a les corts del sud de l'actual França és un amor mesurat, codificat, que retarda el seu acompliment mitjançant etapes ben fixades i que, malgrat ésser sempre adúlter, no és contrari a les regles socials perquè resta secret. De tota manera, les dues vies obertes per aquestes tradicions diferents glorifiquen igualment la força del desig, com a llei principal de la conducta humana i com a mesura per jutjar les persones, fora de tota norma social o fins i tot moral. A més, són dues concepcions del desig que inclouen el seu vessant sensual, carnal, tant per part de l'home com de la dona, especialment en el *Tristany*, on «hi ha, implícita, una sexualitat femenina que afirma el seu regne»⁸. La figura d'Iseu és molt poderosa, assimilada a la d'una bruixa o una fada que coneix el secret dels *pharmakon*, dels unguents i les herbes màgiques per guarir... o per matar. Diverses obres que ens trobarem al llarg d'aquest assaig subratllen el poder, sovint percebut com a amenaçador, de la feminitat.

La posteritat dels trobadors evoluciona, però, cap a un pensament neoplatònic tamisat pel cristianisme (la versió de Plató de Marsilius Ficinus hi exercirà una gran influència) en el qual el desig de l'home cap a la dona és sublimat

⁸ Michel CAZENAVE: *Histoire de la passion amoureuse*, Éditions du Félin-Philippe Lebaud, París:2001, p. 63.

com a primer pas cap a l'amor de Déu. L'amada es desencarna, esdevé una dama angèlica, cada cop més abstracta i menys individualitzada, i fa d'intermediària entre l'home i la divinitat. Es transforma, doncs, en una via de transcendència del poeta seduït per la Bellesa. Aquest pensament es troba en els poetes del *dolce stil nuovo*, en el Dant i sobretot en Petrarca, i arribarà al seu apogeu, segles més tard, amb el romanticisme que s'imposa a Europa a final del segle XVIII i que transfigura la dona ja sigui en musa angelical, ja sigui en *femme fatale* que porta l'home a la perdició, com ho expressa la cèlebre frase de la Carmen de Bizet: «Et si je t'aime... prends garde à toi!» («I si t'estimo... vés amb compte!»).

El conjunt de textos estudiats en aquest volum no té una pretensió exhaustiva, i ni tan sols representativa, d'aquesta història literària o fins i tot de l'època contemporània. Han estat triats perquè qüestionen, a partir del desig, una determinada concepció del subjecte que ha dominat en el pensament occidental almenys des de Descartes, que és qui la va formalitzar: aquella que defineix el subjecte com una entitat unitària, estable i més o menys coherent, no exempta de tensions, però capaç de dominar les forces que intenten arrossegar-lo enllà d'allò propi de l'home, forces que es resumeixen sovint en la categoria del desig. Allò que és propi de l'home seria, doncs, el domini d'aquests desitjos, i sobretot del desig provocat per la dona, ja que aquest subjecte és eminentment masculí —i heterosexual. Les dones, segons aquesta concepció, estan sotmeses a la natura i, per tant, no són subjectes sinó que *estan* subjectes a aquestes necessitats naturals. Els textos que llegirem aquí posen en qüestió les representacions tradicionals del desig, i alguns d'ells arriben fins i tot a proposar implícitament una nova concepció del subjecte, més enllà del conflicte entre el domini i la seva pèrdua fatal, obrint doncs la possibilitat de concebre'l d'una altra manera, que implica renunciar a la il·lusió d'unitat i d'estabilitat.

Encara que tota elecció comporta una gran part de subjectivitat i obeeix als gustos i a la trajectòria personal de qui la fa, els textos que s'analitzaran serveixen certa coherència:

en primer lloc, la majoria d'ells se situen als marges (més aviat exteriors que interiors) del surrealisme; exploren així les *clavegueres* del jo, segons l'expressió de Javier del Prado, mitjançant el treball que efectuen amb el significat, però rebutgen el costat doctrinal i dogmàtic de la *tècnica* surrealista. Són textos que renuncien al domini «per tal que s'esdevingui alguna cosa en la llengua, per la llengua», tal com ho expressa Jacques Derrida⁹; textos que descriuen no només aquesta disgregació del subjecte característica de la modernitat i de la postmodernitat, sinó també, sovint, una nova concepció d'aquest subjecte. Exigeixen, per tant, una lectura molt atenta al significat, a la lletra, ja que no *parlen* de l'alteritat i del desig sinó que els inscriuen en el seu interior.

Això explica també l'elecció, que pot resultar sorprenent, d'introduir enmig d'aquestes escriptures del segle XX *La Celestina*, un clàssic de la literatura espanyola publicat el 1499; però *La Celestina* és, entre moltes altres coses, una representació paradigmàtica, tal com indica el seu títol, del moviment inherent al desig. Aquest no és mai estable ni uniforme, sinó, per definició, caòtic i en moviment perpetu, la qual cosa tradueix molt bé la figura de la «celestina» o *transportadora* de desig. També s'observarà que molts d'aquests textos triats pertanyen al gènere teatral o fílmic; Jacques Lacan i Marguerite Duras¹⁰ van constatar cadascú per la seva banda que el desig es resisteix sovint a la narració o fins i tot a la «figuració» poètica, i que es manifesta més aviat per «l'acció dramàtica»¹¹.

La Celestina mostra, a més, que aquesta desconstrucció del subjecte a partir del desig no és exclusiva de la modernitat, ja que aquesta obra constitueix una excepció dins de la literatura clàssica a la visió de la dona com a altre fona-

⁹ A Hélène CIXOUS i Jacques DERRIDA: *Lengua por venir / Langue à venir. Seminario de Barcelona*, ed. de Marta Segarra, «Mujeres y culturas», Icaria, Barcelona:2004.

¹⁰ Duras ho diu a *Savannah Bay c'est toi*, documental de Michelle Porte (1983) sobre els assajos de l'obra d'aquest títol escrita i dirigida per la mateixa Marguerite Duras.

¹¹ Jacques LACAN: «Le désir...», art. cit., p. 7.

mental de l'home i, per tant, com a objecte del seu desig d'absolut i de transcendència, o bé com a via de perdició per la suposada «bestialitat» femenina. *La Celestina* és una magnífica història de passió amorosa, a l'estil de *Romeo i Julieta*, i, malgrat la tràgica fi dels amants, que molts llegeixen com a avís exemplar contra la passió desfermada, conté un nou discurs sobre la relació amb l'altre, així com una acceptació de la sexualitat femenina que contrasta amb la visió obertament misògina d'alguns dels seus personatges, que correspon al que pensava la majoria en la seva època. Aquest discurs recull la tradició literària anterior, a través de Petrarca sobretot, però conté també el germen d'una altra manera de pensar el subjecte desitjant que apareixerà en els textos del segle XX.

El nostre recorregut s'atura tot seguit en la caracterització de la dona com a «altre de l'home», que condueix a l'ànsia de fusió amb aquest objecte del desig; l'obra del poeta francòfon d'origen belga Henri Michaux n'és un exemple. Però la fusió comporta la mort dels amants, com mostra la llegenda tristaniana actualitzada per Wagner. Aquest lligam que la tradició ha establert tan sovint entre Eros i Tànatos també es fa explícit a *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, que reflecteix les conseqüències tràgiques de la repressió del desig femení per la societat patriarcal, però caracteritza la dona desitjant en termes animals. Aquesta visió terrible de la feminitat animal també és desenvolupada per l'escriptor francès André Pieyre de Mandiargues; en el seu univers, la dona està sempre relacionada amb allò que desborda de manera alarmant els límits del cos. La perversió de la dona-animat i l'abjecció que en resulta són tractades igualment de manera magistral per Luis Buñuel i Fernando Arrabal en les pel·lícules que comentarem.

Les criades de Jean Genet i una altra obra de García Lorca, *El públic*, insisteixen en la destrucció dels límits, tant els del cos, que desborda les seves fronteres i penetra en l'altre de manera inquietant, com els del subjecte unitari, en la relació de desig que anomenarem especular. Tanmateix, el cos no hermètic, porós, i el subjecte envaït i que envaïx l'altre semblen conduir tan sols, en tots dos autors, a la

desaparició i a la mort, malgrat el poder subversiu d'aquesta manera de concebre el subjecte respecte a la tradicional o cartesiana. Aquest caràcter transgressor del desig també és subratllat per Luis Cernuda, poeta de la mateixa generació que García Lorca i conegut per la seva celebració del desig en el seu aspecte més carnal. La sensualitat que impregna tota la seva poesia té, però, un abast còsmic que fa que, finalment, l'objecte del desig no sigui el cos de l'altre sinó que s'encarni en la paraula, en l'escriptura. Aquesta concepció cernudiana del desig lligat a l'escriptura prefigura el «desig altre» desenvolupat per Hélène Cixous en els seus textos, que no eviten els costats més foscos del desig però n'esbossen una nova imatge, entre llop i anyell. I, finalment, conclourem amb una coda, dedicada a la nostra poeta Maria-Mercè Marçal, que va fer del desig una de les principals línies de força de la seva obra, tant poètica com narrativa i també assagística. Com Cixous, Marçal proposa una visió del desig i del subjecte que evita la contraposició entre el domini de si i la pèrdua en l'altre o per l'altre, i que s'encarna i es confon amb l'escriptura.