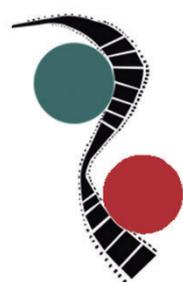


LO FEMENINO

VARIEDADES, VISIBILIDADES Y VIRALIDADES

Editorial: Las citas que faltan en Freud y Lacan
Entrevista a los analistas. Una por una
Lisbeth Salander, una histeria actual
Derivas sobre Bauhaus
Lo que arde en Candelaria es la vida
Los cuerpos bellos del Banquete de Platón

Simpsons Study
Del amor a la valentía ante la castración
Reseña: Lo femenino
Reseña: Spoilers del presente
Reseña: Psicoanálisis y Feminismos



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 11 | Número 3 | Noviembre 2021 - Febrero 2022

ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

*Lo femenino. Variedades,
visibilidades y viralidades*



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología



Ética y Cine Journal

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.

Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay.

Editores

Juan Jorge Michel Fariña
Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos
Facultad de Psicología
Universidad de Buenos Aires
jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez
Cátedra de Psicoanálisis
Cátedra de Deontología y Legislación Profesional
Facultad de Psicología
Universidad Nacional de Córdoba
margo@ffyh.unc.edu.ar

Comité editorial

Jorge Assef, Escuela de Orientación Lacaniana, Argentina
Michèle Benhaim, Université Aix-Marseille, Francia
Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Gustavo Costa, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina
Gabriela Degiorgi, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis, Argentina
Eduardo Laso, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Anabel Murhel, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
María Laura Nápoli, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Elizabeth Ormart, Universidad Nacional de La Matanza, Argentina
María José Sánchez Vázquez, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Alejandra Taborda, Universidad Nacional de San Luis, Argentina
Vania Widmer, Université de Fribourg, Suiza

Secretaría de Redacción

Coordinadores:
Alejandra Tomas Maier, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Juan Pablo Duarte, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Equipo de redacción:
Lorena Beloso, Universidad Cuenca del Plata, Argentina
Juan Brodsky, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Eugenia Castro, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Eugenia Destefanis, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Gigliola Foco, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Paula Mastandrea, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Integrantes de AUAPSI

Ana María Hermosilla y Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis, Argentina
Anabel Murhell, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
Gabriela Di Giorgi, Universidad Nacional de Córdoba

Traducciones

Eileen Banks
Susana Gurovich
Noelia Luzar
Salomé Landívar
Federico Gianotti
Carolina Kasimierski
Valentín Huarte

Asesora web

Laura Albarracín

Comité de arbitraje

Renato Andrade Cominges, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC

Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC

Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina

Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética

María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Raquel Crisóstomo, UIC Barcelona

María Teresa Dalmasso, UNC

Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA

Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús

Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia

Diego Fonti, Universidad Católica de Córdoba

Yago Franco, Grupo Magma, Argentina

Ana Cecilia González, Escuela de la Orientación Lacaniana, Argentina

Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca

Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, UNMDP

Carolina Koretzky, Paris 8, Francia

Judy Kuriansky, Columbia University, USA

Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana

Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos

Denise Najmanovich, UBA

Débora Nakache, UBA, Programa "Hacelo Corto" Ministerio de Educación CABA

Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Hugo Rabbia, CONICET

Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos

Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana

Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy

Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús

Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA

Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Inés Sotelo, Facultad de Psicología, UBA

Eduardo Suarez, UNLP

Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtriere

Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica

Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina

Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 7 Editorial
 Las citas que faltan en Freud y Lacan
 Lo femenino. Visibilidades, Viralidades y Variedades
 Juan Pablo Duarte
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- 9 Entrevista a los analistas: una por una.
 Entrevista a Carlos Rossi, Carolina Córdoba y Gabriela Grinbaum
 Eugenia Destefanis
 Universidad Nacional de Córdoba
 Gigliola Foco
 Universidad Nacional de Córdoba
 Juan Brodsky
 Universidad Nacional de Córdoba
- 13 Lisbeth Salander, una histeria actual
Los hombres que no amaban a las mujeres | Niels Arden Oplev | 2009
La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina | Daniel Alfredson | 2009
La reina en el palacio de las corrientes de aire | Daniel Alfredson | 2009
 Jorge Bafico
 Facultad de Psicología de la Universidad de la República (UDELAR)
- 17 Derivas
Bauhaus: una nueva era | Lars Kraume | 2019
 Paula Szabo
 EOL y de la AMP - UNSAM
- 21 Lo que arde en Candelaria es la vida
Candelaria | Jhonny Hendrix Hinestroza | 2018
 Dalia Virgilí Pino
 AIFAN (Atención Integral a la Familia, el adulto y el menor) y
 PAUSA (Psicoanálisis Aplicado a las Urgencias Subjetivas)
- 25 Simposio caleidoscópico: una mirada poliédrica
 hacia los cuerpos bellos del Banquete de Platón
Il Banchetto di Platone | Marco Ferreri | 1989
 Abril Sofía Sain
 Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires
- 37 Simpson Study
Los Simpson | Matt Groening | 1989-presente
 Omar Battisti
 SLP, Italia
- 41 Del amor como reconocimiento, a la valentía ante la castración
Adam's rib | George Cukor | 1949 - *Marriage Story* | Noah Baumbach | 2018
 Eduardo Laso
 Universidad de Buenos Aires

- 51 Lo femenino de Marie-Hélène Brousse
Lo femenino | Marie-Hélène Brousse | Tres Haches | 2020
Eugenia Destefanis
Universidad Nacional de Córdoba
- 53 Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época
Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época | Juan Pablo Duarte (comp.)
| Ediciones Universidad Nacional de Córdoba | 2021
Lorena Beloso
Universidad Católica de las Misiones
- 55 Psicoanálisis y Feminismos. Reseña de una apuesta a la extensión
Luciana Szrank
Universidad Nacional de Córdoba

Editorial

Las citas que faltan en Freud y Lacan Lo femenino. Visibilidades, Viralidades y Variedades

Juan Pablo Duarte*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Webometrics es un ranking mundial de universidades basado en la visibilidad de sus publicaciones científicas. En el 2016 elabora una lista de los autores más citados de *Google Académico*. Con más de cuatrocientas mil citas, Sigmund Freud obtiene el segundo puesto. El primero es para la fórmula latina “et.al” (y otros) que a los ojos del algoritmo equivale a un autor pero en realidad se refiere a artículos elaborados por tres o más. En la civilización de la mirada, Freud sería el más visible de los científicos. Sin embargo, uno de sus legados más importantes consiste en indicar un continente oscuro, un territorio que ninguna cita de la tradición psicológica ni de su propia obra logra iluminar. En las primeras décadas del siglo XX, Freud viraliza el interrogante en torno a la sexualidad femenina.

No es ninguna novedad que Freud inventa el psicoanálisis escuchando mujeres cuyos síntomas escapan a todo intento de clasificación. Hacia fines del siglo XIX, el inconsciente aparece como la cita que falta para articular las infinitas posibilidades del síntoma histérico en lo que hoy se denomina una “estructura clínica”. En *Lisbeth Salander, una histeria actual*, Jorge Bafico muestra la potencia que esta cita conserva para interpretar films que ponen en escena un mundo que nada tiene que ver con el de los orígenes del psicoanálisis, el mundo de la saga Millennium. Lisbeth Salander fue prostituta y luego hacker. También fue etiquetada como una parricida, una pirómana, una psicópata y una esquizofrénica. La proliferación al infinito de descripciones y diagnósticos da cuenta del poder cautivante de la heroína de Stieg Larsson, hoy considerada una figura de acción icónica del feminismo. Sin embargo, desde aquella cita de Freud, es posible leer lo que estas descripciones dejan fuera de plano o intentan suprimir: el sujeto del inconsciente y la clínica diferencial a la que esta invención da lugar.

La consideración del sujeto en su división y el diagnóstico de histeria actual son citas presentes en la obra de Freud. En este número del *Journal Ética & Cine* nos propusimos avanzar desde allí hacia la cita que falta en su obra, la que definiría La mujer. Este agujero en su obra es señalado por Freud en 1926. En ese diálogo imaginario con un juez imparcial en torno a la posibilidad de que los legos ejercieran el psicoanálisis, reformula una idea que retornaba desde sus *Tres ensayos de teoría sexual*: la sexualidad de las mujeres constituye un dark continent. La geografía freudiana no deja dudas. En el *Malestar en la cultura* imagina el inconsciente como una ciudad en la que nada desaparece y todo se conserva en sus transformaciones y, apenas unos años más tarde, imagina lo femenino como un continente. Una ciudad para el inconsciente y un continente para lo femenino, que además es oscuro. Así las cosas, en el mapa freudiano falta agua. El océano podría ser un saber que interroga la no-relación entre el inconsciente y el goce. Esta es la figura escogida por Jacques-Alain Miller en *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica* para referirse a la enseñanza de Jacques Lacan en su *variedad*.

¿Se trata de “an ocean of false learning” como expresa Berkeley retomado por Lacan en el anexo de sus *Escritos*, con el título “La metáfora del sujeto”? Ciertamente no es un océano de ciencia, puesto que se intenta variar perspectivas y esta variación muestra que tratamos más con la verdad en su *variedad* que con la ciencia. (Miller, 2011, p. 263)

Quizá las evaluaciones y algoritmos del futuro puedan confirmar si Freud se viralizó por ser el primer explorador de ese inconsciente-ciudad estructurado como un lenguaje o por indicar el territorio heterotópico que —como señala Carolina Córdoba— constituye el goce separado del saber inconsciente. Por el momento, entre

* juanpduarte2@hotmail.com

ambas dimensiones es posible situar ese vasto territorio que esta enseñanza hace navegable.

Gabriela Grinbaum sostiene que la dimensión variable de la verdad sobre La mujer que abre el aforismo lacaniano “La mujer no existe” la aproximó a la obra de Lacan a sus dieciocho años. Autora del reciente *Una mujer sin maquillaje*, Gabriela transmite hoy su elaboración singular en torno a este lazo entre la *variedad* y lo femenino lacaniano:

Una mujer son muchas mujeres.

Así “las siento” habitando en mi cuerpo hablante.

Interrogar y construir una versión de lo femenino por fuera de las máscaras universales de lo que sería La mujer es una experiencia de análisis y una orientación palpable en la investigación en psicoanálisis. En *Lo que arde en Candelaria es la vida*, Dalia Virgilí Pino ensaya una variación mediada por el film cubano *Candelaria* del mismo tópico que Gabriela aborda desde su experiencia:

¿Cuántas mujeres hay en Candelaria? La que canta en el vestido rojo, la del uniforme de trabajo que no milita la huelga, la desnuda, la que se descubre a sí misma en la cámara bajo el ojo espía del marido, la que se decide a jugar con él, la que cuida y llora a los pollitos, la que enfrenta al negociante, la que está dispuesta a morir.

Desde referencias clínicas y políticas presentes en la obra de Lacan, Paula Szabo despliega la lectura de una deriva, la de Dörte Helm, alumna destacada de la Bauhaus. En *Derivas*, a serie alemana *Bauhaus. Una nueva era* impulsa una reflexión acerca de una dimensión del

goce que resiste a la lógica fálica. Lejos de ser un gárete teórico, el goce femenino aparece en este texto como un instrumento de navegación imprescindible para pensar la praxis analítica en toda su dimensión.

El agujero que abre la inexistencia de esa cita sobre la sexualidad femenina también resulta una herramienta útil para leer las suplenias tecnológicas que prometen su supresión. Carlos Rossi dedica a estas últimas una reflexión sobre *Tinder*, una App para resolver la desproporción entre los sexos que resulta en otro desencuentro, uno mediado por algoritmos. Al igual que *Tinder*, *The Simpsons* fracasa al realizar la utopía de la relación sexual, pero de otra manera. En *Simpson Study*, Omar Battisti reflexiona acerca de la que quizá sea la serie animada más viral de la historia desde una pareja, la de Marge y Homero. La pareja más famosa de la cultura pop no está unida por un *match* sino por algo que no funciona. Aunque esa no-relación encierra un aspecto interesante: no les impide estar juntos. Al igual que Freud lega el *dark continent* como un agujero en su obra, Jacques Lacan deja su aforismo “no hay relación sexual”. El abordaje de *La costilla de Adán en Del amor como reconocimiento, a la valentía ante la castración* también abreva en el terreno de la comedia, quizá uno de los géneros más propicios para indagar esta otra cita que falta en el psicoanálisis.

Desde estas citas que faltan se impulsan los artículos que componen *Lo femenino. Visibilidades, Viralidades y Variedades*, un nuevo número del *Journal Etica & Cine* que no encontró un mejor modo de abordar lo femenino que desde el ensayo y la exploración.

Referencias

- Corbella, J. (28 de Febrero de 2018). Los científicos más influyentes. Massagué y Fuster, los investigadores españoles más citados. La Vanguardia Recuperado el 13 de 11 de 2021, de <https://www.lavanguardia.com/ciencia/20180228/441135253333/massague-fuster-investigadores-mas-citados-ranking-webometrics.html>
- Denby, D. (2011). Lisbeth Salander: The Movies Have Never Had a Heroine Quite Like Her. *The New Yorker*.
- Freud, S. (1930-1929 [1992]). El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras. En S. Freud, *Freud, S.. Obras completas Vol. XXI*. (págs. 59-140). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). ¿Pueden los legos ejercer el análisis? . En S. Freud, *Presentación autobiográfica. Inhibición, síntoma y angustia. ¿Pueden los legos ejercer el análisis?* (págs. 165-243). Buenos Aires: Amorrortu.
- Grinbaum, G. (2020). *Una mujer sin maquillaje*. Buenos Aires: Grama.
- Miller, J.-A. (2011). *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Wajcman, G. (2010). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

Entrevista a los analistas: una por una. Entrevista a Carlos Rossi, Carolina Córdoba y Gabriela Grinbaum

Eugenia Destefanis*

Universidad Nacional de Córdoba

Gigliola Foco**

Universidad Nacional de Córdoba

Juan Brodsky***

Universidad Nacional de Córdoba

Viralidades, visibilidades y varidades, tres significantes cuya articulación a lo femenino lacaniano exploramos en este número del *Journal Ética & Cine*. Para comenzar, ensayamos una especie de reportaje psicoanalítico a Gabriela Grinbaum, Carolina Córdoba y Carlos Rossi. A continuación, proponemos a cada uno una pregunta diferente en torno a la relación y no relación entre lo femenino y los términos que impulsan los artículos y reseñas de Lo femenino. Visibilidades, Viralidades y Varidades.

VIRALIDAD

Carlos Rossi. Psicoanalista, AE en función 2020-2023, Miembro de la EOL (Escuela de la Orientación Lacaniana) y de la AMP (Asociación Mundial de Psicoanálisis).

***Journal Ética & Cine*: Lo femenino tiene múltiples definiciones posibles. Una de ellas lo emparenta con la lógica de lo ilimitado. En lo social, lo viral comparte esa lógica, en tanto una masividad de información e imágenes desordenadas, ilimitadas y fugaces que escapan a la lógica fálica ¿Es posible pensar en una articulación entre lo viral y lo femenino?**

Carlos:

Et tout le reste est littérature. Paul Verlaine

Lo femenino (lacaniano) está enmarcado en la ló-

gica del no-todo. Desde el Seminario 20 y en relación a su cuadro de la sexuación, Jacques Lacan es claro en cuanto a que para todo ser hablante posicionarse en un lado o el otro es una elección. Dejemos de lado por un segundo la definición de a que llamamos elección y desplacemos el eje a la idea de consentimiento. Todo sujeto posicionado en el lugar derecho¹ debería poder consentir con la existencia la castración. Es la flecha que va de La tachado al Fi mayúscula. Que no exista La mujer no implica necesariamente que se desconozca el Fi mayúscula. O sea, se trata de un ilimitado con límite. Desde este punto de vista lo viral se emparenta más con la histeria y su metonimia que lo con femenino. Si lo viral es *Tinder*, como suplencia electrónica a la ausencia de relación/proporción sexual, *Tinder* no hace más que ampliar la brecha en tanto que, no para todos —claro—, el juego de la elección de candidatos se transforma en un goce en sí mismo mientras el encuentro se posterga o deviene en una fugacidad sin novedad pero no sin consecuencias para el deseo. Ninguna novedad entonces, para un lacaniano, que de lo viral se desprenda —además de un enorme y atractivo mercado— la paranoia y la sustracción. Lo femenino lacaniano es otra cosa: es un consentimiento contingente con el S de A tachado, con el hecho de que La mujer no existe y finalmente con el que el goce está coordinado por el objeto *a*. Una enormidad verdadera que hace que todo el resto sea literatura (para púberes).

* eugeniadestefanis@gmail.com

** focogigliola@gmail.com

*** juan.brodsky@gmail.com

VISIBILIDAD

Carolina Córdoba. Psicoanalista, Miembro de la EOL y de la AMP.

JE&C.: ¿Podemos pensar el valor de la letra en la literatura, en la poesía en tanto un modo posible de delinear, de visibilizar algo de lo femenino?

Carolina:

¿Dónde encontrar el valor de la letra para Lacan? En su condición de litoral, de borde-surco que se escribe como efecto de la perturbación de los discursos o de la ruptura de los semblantes. La letra como borde, traza una vecindad entre dos territorios heterotópicos y al mismo tiempo produce un efecto de agujero. Es importante aquí distinguir la diferencia entre frontera y litoral. La frontera se inscribe situando dos espacios homogéneos. En cambio, el litoral posibilita las variaciones de conjunción y disyunción espacio-temporales entre zonas no homólogas, como saber y goce. La letra tiene afinidad con lo femenino, ya que para Lacan lo femenino, la alteridad radical, fuera de género que define al goce del Otro, excluido del sentido, existe en un *entre*. “Entre centro y ausencia.” Cómo notaran de esa cita de Henry Michaux de la cual Lacan se vale, no se trata allí de centro y periferia, ni de presencia y ausencia. Es un *entre*, que es a la vez un cruce de x, que instala una topología donde el tiempo incide en la configuración del espacio, no-todo centro. Y el espacio se difumina en la evanescencia de la presencia, la ausencia, lo silente. En la literatura o en la poesía se capta la presencia de ese *entre*, si hay lector destinatario de esa letra (*letter*). Lacan se interesa por la escritura poética china. Para señalar como en la misma, la caligrafía china no opera vía la representación del mundo, sino añade al mundo un trazo, gesto singular, —equivalente a nuestra cursiva — para aplastar lo universal. Además, los diferentes procedimientos de elisión en la escritura poética china, dan lugar a un vacío vivificante viable de ser desentrañado y transformado, de modo singular en un movimiento perpetuo, característico del pensamiento chino, que desconfía de la problemática del sentido y hace reverberar el imperio de la alusión con la inmersión del lector en el paisaje. Es por la letra que se visibilizan los surcos que receptan cual costas las olas de un mar de tinta balbuceante, sonoro, que, en su propia ondulación, escribe lo femenino. Para finalizar comparto un poema de Hugo Padeletti²

ASÍ SE ENCUBRE UN MUNDO

..... solamente
haciendo la mirada disidente
Y se descubre otro en su espesor,
o mejor o peor.
..... Más de repente,
la mirada se vuelve dependiente
y asume lo exterior:
¡qué cruel diamante
De miles de facetas militantes
a todo evento!
Pero vuelves adentro,
hacia el fondo sedante.

VARIDAD

Gabriela Grinbaum. Psicoanalista, AE 2014-2017, Miembro de la EOL y de la AMP.

JE&C: En *L'insu*³, Lacan formuló el neologismo *varidad* para hacer referencia al hecho de la dimensión variable de la verdad: ¿Qué articulación posible entre el “no hay la mujer, el “La tachada” y la varidad en su experiencia de análisis?

Gabriela:

Lacan toma de Heidegger la cuestión de la verdad como *aletheia*. Vocablo griego utilizado desde la filosofía aristotélica y retomado desde la analítica existencial de Heidegger.

Habitualmente se la traduce como verdad, sin embargo, etimológicamente sería: *a* ‘sin’ + *letheia* ‘ocultar’. Es decir, des-ocultamiento. Develamiento del ser, quitar los velos. Lacan en *L'insu* propone un neologismo: *varidad*. Juega con los significantes verdad y variedad.

Para situar finalmente la dimensión variable de la verdad, siempre a medias, siempre no toda.

No sólo creía en la existencia de la mujer, sino que buscaba su verdadera naturaleza.

Iba tras la pista de la verdad de la mujer.

Y la buscaba en cada una.

Fue así que en una ocasión en Buenos Aires en el teatro La Plaza, escuché a Jacques- Alain Miller hablar de “la verdadera mujer” y ¡Zas! Allí había que dirigirse.

Por supuesto que no se trataba de la idealización de Medea. Había entendido bien que se trataba de la metáfora que señala el acto de la distancia subjetiva del ser madre.

Aun así, escuchar que La mujer no existe pero que hay verdaderas mujeres fue un alivio *desbrujulado*.

Les recuerdo que muy temprano supe que la anatomía no es el destino.

Esa frase junto con “La mujer no existe” y “No hay relación sexual”, podría decir que sin entenderlas fueron las que resonaron tanto en mí que me empujaron a la Orientación Lacaniana a los dieciocho años.

No es demasiado original esto, quién no se va a dejar tentar por semejantes y escandalosas afirmaciones.

Desde el primer momento que me acerqué al análisis de alguna manera estas frases estaban en el horizonte de mi cuestión. Y el análisis devino el lugar para construir mi versión de lo femenino ¿Cómo ser una mujer diferente?

No estaba dispuesta a portar las máscaras universales de lo femenino. No a los tacos altos, los collares y los aros, al rosa y mucho menos al maquillaje.

Quiero decir, mi desprecio pasaba por los estándares, lo que para mí eran las vulgaridades de los disfraces de las mujeres. Estaba en mi la fuerte búsqueda por construir un parecer de lo femenino singular, con mi sello y mi pluma.

Sospecho que “ser actriz”, el deseo que me atravesó creo que desde que nació era la manera de ser una y otra y otro y más, con el valor suplementario que ese más conlleva.

Algo de eso estaba en mi programa de goce.

Volviendo al principio, los momentos fecundos de mi análisis fueron marcados por interpretaciones del análisis, produciendo “desocultamientos”, caída de velos.

Jugaba en mis sesiones un baile de máscaras en cuyas intervenciones ellas iban cayendo.

Pero... casi todo en mí estaba al servicio de continuar creyendo en La Mujer, sin La tachada.

Buscando que La Mujer no fuera reducida a las mascaradas.

De ahí el desprecio por los tacos y maquillajes.

Una búsqueda de la verdad más allá de las frivolidades.

“¿Y si fuera eso lo femenino? ¿Apenas la mascarada?” Me señaló Marie-Hélène Brousse, a propósito de mi testimonio de pase.

Desconociendo que “en ese camino al andar”, tal como lo situó Miquel Bassols, estaba construyendo mi *variedad* acerca de lo femenino en mí.

Con un saldo de saber La Mujer no existe.

Y sin embargo Una mujer son muchas mujeres.

Así “las siento” habitando en mi cuerpo hablante.

Nota del editor

Aclaración de la sigla AE: Jacques Lacan en su *Proposición del 9 de Octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela*, define al AE, analista de la Escuela, como aquel al que se le imputa la posibilidad de testimoniar ante la comunidad analítica, por el período de tres años, acerca de los problemas cruciales “en los puntos vivos en que se encuentran para el análisis, especialmente en tanto ellos mismos están en tarea, o al menos en la brecha, de resolverlos” (p. 262). El testimonio del AE como psicoanalista de la Escuela se enmarca en el ejercicio de una función fundamental en el esquema institucional de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, que tiene como objetivo producir una enseñanza, esencial en la formación del analista de la orientación lacaniana.

¹ Se refiere a las Tablas de la Sexuación desarrolladas por Lacan en los Seminarios 19 y 20 (Lacan, 1972-1973, p. 95).

² Padeletti, H. (2018). *Poemas completos* “Pequeños poemas en sus cálices” Adriana Hidalgo editora, 2018 (p. 437).

³ Lacan, J. Seminario 24: “L’insu que sait de l’une-bevue s’aile a mourre”. Inédito.

Lisbeth Salander, una histeria actual

Los hombres que no amaban a las mujeres | Niels Arden Oplev | 2009

La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina | Daniel Alfredson | 2009

La reina en el palacio de las corrientes de aire | Daniel Alfredson | 2009

Jorge Bafico*

Facultad de Psicología de la Universidad de la República (UDELAR)

Recibido 27 de octubre de 2021; aprobado 4 de noviembre de 2021

Resumen

La trilogía literaria *Millennium* en la que se basaron los films suecos *Los hombres que no amaban a las mujeres*, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* y *La reina en el palacio de las corrientes de aire*, tienen como protagonista a Lisbeth Salander, personaje que permite trabajar conceptos psicoanalíticos de la histeria, estructura clínica que no sólo funciona como un ordenador que agrupa distintos fenómenos en una misma lógica y permite diferenciarlos de las perversiones y las psicosis, sino que remite a la modalidad por la que se transmite el deseo. Una estructura que acompañó, con la mutación de su sintomatología, los cambios sociales de la historia de la humanidad.

Palabras clave: histeria | deseo | amor | síntoma | cambio.

Lisbeth Salander, a current hysteria

Abstract

The *Millennium* literary trilogy on which the Swedish films *The Men Who Loved Women*, *The Girl Who Dreamed of a Match and a Can of Gasoline* and *The Queen in the Palace of Drafts* were based, stars Lisbeth Salander, a character who allows us to work on psychoanalytic concepts of hysteria, a clinical structure that not only works as a structure that groups different phenomena in the same logic and allows them to be differentiated from perversions and psychoses, but also refers to the way desire is transmitted. A structure that accompanied the social changes in the history of humanity with the mutation of its symptoms.

Key words: hysteria | desire | love | symptom | change

Lisbeth Salander, la protagonista de la trilogía *Millennium*¹ de Stieg Larsson, llevada a la pantalla por la productora sueca *Yellow Bird* en 2009, a los trece años prendió fuego a su padre. Fue recluida por unos años en un sanatorio psiquiátrico con el diagnóstico de esquizofrenia, y al poco tiempo se le dio de alta bajo la condición de contar con un tutor.

Años después la niña incendiaria se había prostituido en los barrios bajos de Estocolmo.

Lisbeth Salander es bisexual. No quiere amor, sí sexo sin responsabilidad, sin entrega ni pasión. Su cuerpo es extremadamente delgado y está lleno de tatuajes y de piercings.

Tiene muy pocos amigos. Fue víctima de abuso por parte de su tutor, pero la protagonista de *Millennium*, es capaz de defenderse de él, vengarse y tatuarse en el cuer-

po: “Soy un sádico cerdo, un hijo de puta y un violador”.

Dejó la prostitución para convertirse en una avezada *hacker*, trabajando por fuera de la ley. Se vengó de los hombres que no aman a las mujeres; lejos de los estereotipos femeninos, lejos, muy lejos de las mujeres reprimidas de la época freudiana, esta muchacha casi esquelética y con los pelos revueltos denuncia y combate un modo de ser del mundo.

Es autosuficiente, activa, vengativa e inteligente y parece ser una de las nuevas figuras femeninas que nos ofrece la actualidad. Lisbeth Salander es una inadaptada...

Esta rebelde ha cautivado a más de quince millones de personas en todo el planeta e impuso una moda global entre las mujeres de su generación. Es interesante la cantidad de lecturas diferentes que ha generado la protagonista de *Millennium*; por ejemplo, el psiquiatra y es-

* jbafico@gmail.com

critor Ángel García Prieto plantea que Lisbeth: “es una psicópata, con cierto grado de autismo” (Vega, 2021). Vicente Garrido, psicólogo criminalista español, duda que la joven tenga características autistas, y manifiesta que “tiene muchas heridas emocionales por los malos tratos vistos y sufridos, pero no expresa una patología de base genética”, y considera que es una mujer “muy endurecida, pero no una sociópata. La vida le ha enseñado a estar muy protegida para no ser herida y ha desarrollado un odio profundo hacia quienes causan el mal. Es capaz de asumir otros roles, por ejemplo, se hace pasar por una chica rica” (Vega, 2021).

Lisbeth Salander refleja múltiples lecturas de sus síntomas...

El escritor Mario Vargas Llosa (2009), escribió:

la novedad, y el gran éxito de Stieg Larsson, es haber invertido los términos acostumbrados y haber hecho del personaje femenino el ser más activo, valeroso, audaz e inteligente de la historia, y de Mikael, el periodista fornicario, un magnífico secundón, algo pasivo pero simpático, de buena entraña y un sentido de la decencia infalible y poco menos que biológico. ¡Bienvenida a la inmortalidad de la ficción, Lisbeth Salander!

Sin embargo, como tantas, Lisbeth Salander es una histérica...

La histeria tiene una larga historia; ya se puede rastrear en 1900 A.C. en un antiguo texto médico egipcio descubierto en Kahoun que la nombra como una enfermedad llamada “perturbaciones del útero”. Desde ahí hasta la actualidad, los síntomas que la describen han sido múltiples.

Los tratamientos para la histeria también han variado a través de los siglos, desde la ingesta, en la antigua Grecia, de productos repugnantes, a respirar olores fétidos, a introducir en la vagina perfumes aromáticos, a obligarlas a casarse rápidamente², a sangrías³ en Roma; llegando a “tratamientos” tan radicales como los exorcismos y las hogueras en la Edad Media.

La histeria acompañó con la mutación de su sintomatología los cambios sociales de la historia de la humanidad; quizás como ninguna otra estructura.⁴

La clínica de la histeria es siempre el descubrimiento en cada momento, por la plasticidad de sus síntomas que muchas veces escapan a la evaluación y a la clasificación del discurso del amo, cuando éste propone al sujeto los emblemas para identificar y unificar su división.

Los últimos años del siglo XX nos trajeron cambios en lo que a la histeria se refiere: asistimos al nacimiento del DSM, manuales de clasificación de la psiquiatría americana de las enfermedades mentales. Este manual pretende

establecer un lenguaje común que sirva a los fines de una comunicación clínica simple, inequívoca y universal. Este intento de simpleza asumió la forma de la supresión del diagnóstico de histeria, sustituyéndolo por innumerables síndromes basados en trastornos que no dejan de pertenecer al territorio de los fenómenos observables.

Es así que la histeria explotó en una serie de trastornos: del estado de ánimo, de ansiedad, somatomorfos, disociativos, sexuales, alimentarios, del sueño, del control de los impulsos, adaptativos, de la personalidad. Todas estas manifestaciones pueden eventualmente encajar perfectamente en la histeria.

La histérica, tema rechazado por la psiquiatría actual, vuelve así bajo la explosión sintomática. Las manifestaciones de la histeria siguen la evolución cultural, social y son fieles a la moda. La histeria, siempre ávida de espectáculos y de publicidad, está particularmente nutrida en esta época. Los medios de comunicación escritos y audiovisuales alimentan sus conocimientos y facilitan su transmisión.

La histérica siempre aparece un paso adelante del clínico, obligando al clasificador a una permanente actualización. Por ejemplo, después del atentado del once de septiembre y de los rumores sobre los envíos terroristas del virus del carbón (anthrax), cientos de mujeres en Estados Unidos, padecieron de manchas rojas en la piel sin causa biológica. Lejos de haber muerto, la histeria está aún más viva.

Las épocas han cambiado, no se trata hoy de represión de la sexualidad, sino de la banalización de la misma. Es una época de caída de los ideales, donde ya no se cree y se promociona el individualismo a ultranza, las histerias se han “adaptado” también a estos tiempos.

La histeria no es solo una categoría clínica sino que funciona como un ordenador que nos permite agrupar muy distintos fenómenos en una misma lógica y diferenciarlos de otras grandes estructuras clínicas como las perversiones y las psicosis. Lacan (2017 [1955-1956]), cuando se plantea el mecanismo de constitución de los síntomas histéricos, coloca en primer lugar a la identificación del síntoma del otro. La importancia para Lacan es acentuar que, aunque el resultado aparente un puro contagio, la vía por la que se produce es la identificación de sujeto a sujeto en el deseo. Esta vertiente clínica le permitió tomar la histeria no solo como una patología sino también como la modalidad misma por la que se transmite el deseo.

Y la transmisión del deseo implica siempre un movimiento que va del sujeto hacia un Otro al que se le dirige una llamada.

Lisbeth, no tiene convulsiones, ni alucinaciones, no

somatiza, no tiene doble personalidades, no tiene fibromialgias, ni fatigas crónicas, ni trastornos funcionales digestivos, ni dermatológicos, sin embargo, como toda histeria, Lisbeth con su queja y sobre todo, con su dolor, nos dice que hay que hacer algo con el Otro.

Como otras formas de manifestación de la histeria, ofrece como ejes principales: la queja, el dolor y la demanda, pero sobre todo necesita preguntarse qué valor tiene su existencia para el Otro y, hasta dónde el Otro la puede perder.

Mikael Blomkvist, el otro protagonista de *Millennium*, es un hombre honesto, y decidido a buscar la verdad de las cosas como sea. Es un personaje bien diferente al de las novelas policíacas: no es alcohólico, no se está muriendo, ni tiene un conflicto existencial.

Como toda histeria que se precie de tal, el hombre es el significante amo, por lo menos para Lisbeth, desde un costado propiciatorio, ya que queda en posición de alentar, sostener y estimularlo. Se convierte, sin explicación aparente, en su compañera inseparable y se ubica como

la defensora incondicional de sus ideas y convicciones de justicia; poniendo todo su talento en regocijarse por el prestigio que el otro supuestamente habrá de recibir. Es en este punto donde podrá, entonces, desarrollar la ceguera propia de los atolladeros de su deseo.

Lisbeth Salander y Mikael Blomkvist componen en definitiva una historia de amor. La ilusión de toda histérica: encontrar algún día a un hombre que la ame como se merece. Pues fue desprovista de aquello que ahora le falta, de aquello que espera recibir. “El amor es dar lo que no se tiene” a alguien que no es, señalaba Lacan (2003 [1960-1961] p. 45).

Lisbeth, cómo otras histéricas famosas de la historia psicoanalítica, presenta la disposición en hacer abstracción de cualquier manifestación personal con el único fin de reforzar las de su compañero. Se trata de entrapar al otro, confundiendo con él y haciendo valer incesantemente al deseo que cree es el suyo. ¿Lisbeth Salander no es acaso una Dora moderna?

Referencias

- Alfredson, D. (Director) (2009). *Millennium 3. La reina en el palacio de las corrientes de aire*. [Película]. Yellow Bird.
- Alfredson, D. (Director) (2009). *Millennium 2. La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*. [Película]. Yellow Bird.
- Lacan, J. (2017). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis*. Paidós. (Seminario dictado en 1955-1956).
- Lacan, J. (2003). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 8. La transferencia*. Paidós. (Seminario dictado en 1960-1961).
- Larsson, S. (2008). *Los hombres que no amaban a las mujeres*. Editorial Destino.
- Larsson, S. (2008). *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*. Editorial Destino.
- Larsson, S. (2009). *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Editorial Destino.
- López, R. (2010, 1 de enero). Comentario al libro: “El dolor y los lenguajes del cuerpo”. [Artículo de blog]. Recuperado de: <https://psicoanalisismedicina.blogspot.com/>
- Oplev, N. A. (Director) (2009). *Millennium. Los hombres que no amaban a las mujeres*. [Película]. Yellow Bird.
- Vargas Llosa, M. (2009, 6 de septiembre). *Lisbeth Salander debe vivir*. El País. https://elpais.com/diario/2009/09/06/opinion/1252188011_850215.html
- Vega, L. A. (2021, 6 de septiembre). *Todas las caras de Lisbeth Salander*. Faro De Vigo. <https://www.farodevigo.es/sociedad/2009/06/21/caras-lisbeth-salander-17927798.html>

¹ Trilogía Millennium de Stieg Larsson: Los hombres que no amaban a las mujeres (2008), La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina (2008) y La reina en el palacio de las corrientes de aire (2009).

² Rosa López (2010) plantea en un interesante artículo que esta idea ha sido transmitida a lo largo de la historia y le fue revelada a Freud por uno de sus maestros, el ginecólogo de la Universidad de Viena, Chrobac, quien acuñó la célebre frase que aparece en La historia del Movimiento Psicoanalítico: “el tratamiento de la histeria requiere penis normalis en dosis repetutum”. La cuestión del “penis normalis en dosis repetutum” es una creencia que continúa en el imaginario actual.

³ El tratamiento se originó en la antigua Roma y consistía en la realización de una pequeña incisión en una vena dejando que la sangre fluyera, o mediante la aplicación de sanguijuelas.

⁴ Pensemos en la neurosis obsesiva por ejemplo, que sea probablemente la que menos cambios en lo sintomático ha tenido a través del tiempo.

Derivas

Bauhaus: una nueva era | Lars Kraume | 2019

Paula Szabo*

EOL y de la AMP - UNSAM

Recibido 2 de octubre de 2021; aprobado 29 de octubre de 2021

Resumen

Fundada por Walter Gropius en el contexto de la Alemania de posguerra, la Bauhaus fue una escuela de arte, diseño, artesanía y arquitectura que impulsó una renovación en la enseñanza artística y sentó las bases del diseño industrial y gráfico. La Escuela de la Bauhaus ilustra el concepto de Escuela para los psicoanalistas. Permite también pensar en la perspectiva clínica la subjetividad articulada por el fantasma, rechazando lo femenino lacaniano, o bien articulada a un arreglo sinthomático con el goce indecible.

Palabras clave: escuela | estilo | lo femenino lacaniano | trans-formación | cuerpo

Drift

Abstract

Founded by Walter Gropius in the context of the post-war Germany, the Bauhaus was a school of art, design, crafts and architecture that prompted a renewal in art education and laid the foundation for industrial and graphic design. La Bauhaus illustrates the concept of the School for psychoanalysts. They also allow us to think in the clinical perspective of the subjectivity articulated by the phantasm, rejecting the lacanian feminine, or articulated to a synthomatic arrangement with the unspeakable jouissance.

Keywords: school | style | the lacanian feminine | trans-formation | body

Escuela

Bauhaus: una nueva era (Kufus, 2019) es una serie histórica, entrelazada con fragmentos documentales que relata el nacimiento de una escuela de arquitectura, diseño, artesanía y arte creada por Walter Gropius que marcó un antes y un después en la historia tanto del arte como de la arquitectura.

En 1919 en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, en medio de un bombardeo, estalla en un joven el deseo de crear una escuela de arte. “Un mensaje importante”, se sorprende leyendo el soldado encargado de transmitir los mensajes por radio. Un mensaje importante es ese que dice algo sobre el deseo, desde el psicoanálisis no podemos más que acordar con esto. Así comienza la serie.

Propongo dos niveles por los cuales pensar la articulación de la Bauhaus con lo femenino. Uno político, no del lado partidario claro está, sino en cuanto a la ética que orienta la política en nuestro hacer. Otro nivel

clínico, pensando en la subjetividad, esa que siempre es una por una y nos permite extraer un saber de la práctica. Tomaré la serie como si fuera un texto clínico, un caso. ¿Qué aporta o enseña dicha serie al psicoanálisis lacaniano?

Para el primer punto me orientó un texto de Jacques-Alain Miller sobre la Escuela (1991). El concepto de Escuela en psicoanálisis implica un modo de relación al saber, un lugar donde sostener la pregunta sobre qué es un analista, sobre el fondo de no saberlo. Podemos pensar la Bauhaus con una estructura similar, una escuela donde se investiga y se transforma quien allí participa sobre el fondo de una pregunta por el ser del artista, qué lo define como tal. Respuesta que no se encuentra en un saber establecido sino en la experiencia de Escuela.

En una nota del diario *El País* (López, 2019) escriben: “El movimiento Bauhaus: la revolución mundial del estilo sin estilo. (...) Ha convertido su nombre en sinónimo de revolución, de modernización radical del diseño”.

* szabopaula@yahoo.com.ar

¿Qué es plausible de ser transmitido para la formación y qué no? Esta pregunta es central en lo que la serie muestra sobre la Bauhaus, allí no se busca la formación del lado de la técnica, del aprendizaje de métodos conocidos, o por lo menos no solamente o no principalmente.



El estallido de esa idea de Gropius da nacimiento a un movimiento que se sostiene desde algunos ideales, principalmente, lo que nombran como arte radical. ¿A qué llaman así? A un movimiento que no está al servicio de sostener los ideales conservadores de la época. Es una batalla cultural entre los Nacionalistas (Nazis) que intentan sostener el *statu quo* de los ideales conservadores y un grupo que enciende un estilo sin estilo, y abre la puerta a la diversidad tanto en lo racial, lo religioso, como de género declarándose *apolítico* para mantenerse al margen de esa otra batalla que se da en simultáneo en las trincheras. La idea de la Bauhaus era una amenaza para la época, por disparar con un arma más sutil y potente que las de fuego.

La Bauhaus es una apuesta a la singularidad, y en tanto tal feminiza a quien consienta a sumergirse en su lógica. Intentaré dar cuenta de los puntos que me hacen pensar así.

La apuesta por lo singular deriva en feminización. Tengamos presente que “deriva” puede significar tanto el desvío del verdadero rumbo por causa de algún viento o corriente, como también pieza móvil que está colocada en algún lugar del barco para evitar su deriva.

La expresión utilizada “un estilo sin estilo” dice de esta orientación por lo singular. Se ve en el transcurso de las escenas cómo la búsqueda está más ligada a una transformación subjetiva, que permita a cada uno encontrarse en un decir propio. Proponen allí dispositivos que provoquen esta transformación.

Si la formación la pensamos del lado de los saberes acuñados, que aspiran reproducirse una y otra vez, ligados a una forma ideal que se anhela alcanzar, del otro

lado podemos pensar la tras-formación, ligada a la experiencia del decir singular, sin ideal que oriente hacia dónde o cómo, más que por la idea de un decir propio y su impacto. La expresión “escándalo de la enunciación”, que Silvia Salman resaltó hace poco tiempo en el seminario *Lecturas Lacanianas* que dicta Graciela Brodsky de manera virtual en la Escuela de la Orientación Lacaniana, señala muy bien el efecto que produce una enunciación que se precie de tal, un escándalo, un estallido. Resuena también en esta tensión entre formación y transformación la expresión de Lacan “sigan el ejemplo, y ¡no me imiten!” (Lacan, 1988 [1974], p. 81). Más allá de la imitación de una técnica, o de un ideal, un hacer que anude *sinthomáticamente*. Aquí el matiz, el destello por el que lo singular se cuele.

Frente a lo imposible de aprender, el punto de fuga se asoma. Será entonces el modo singular de respuesta frente a ese punto el que nos permita captar el modo *sinthomático* que responde en cada uno. Ahí es donde podremos leer algo sobre el goce femenino, o el goce en tanto tal. Un modo de arreglárselas con el agujero en el saber, el agujero de la garantía, por fuera de los deslizamientos fantasmáticos, de los tropiezos con los sentidos verdaderos con los que nos enredamos los pies.

Trans-formación

En el nivel que llamé “clínico” podemos tomar otra vía y pensar cómo se juega la tensión entre la formación y la transformación en los protagonistas de la historia ficcionada sobre Walter Gropius y Dörte Helm, preguntándonos dónde captar algo de lo femenino lacaniano.



Lo femenino es una noción forjada por Jacques Lacan, luego de un recorrido que partió de S. Freud y no se detuvo en él. Freud llamó “rechazo de lo femenino” a la “roca” con la que se chocaba el final de análisis de todo ser hablante. Lacan elucidó este impasse freudiano,

llevando al psicoanálisis al campo del goce: más allá del Edipo, del falo, del padre. (Fernandez, Fryd, Furman, Goldenberg y Vargas, s. f., s.d.)

Comentamos ya la primera escena en la trinchera: “Una idea importante, crear una escuela de arte”. Una segunda escena en la que me voy a centrar, dejando de lado el hilo de la trama que quedará en suspenso, transcurre en un tren. Una joven, Dörte acompañada de su padre, se encuentra con otra joven Gunta, quien será su íntima amiga por un tiempo. Esta última desgarró las mangas de su vestido por el calor que estaba sintiendo. Detalle mínimo en el que podemos leer, en el brillo en los ojos de Dörte frente a este acto de ruptura, un pequeño acontecimiento en ella. Gunta desafía en ese instante todas las verdades sociales que determinaban el mundo que las habita. Un mundo discursivo en el que está enmarcado qué debe y qué no debe hacer una mujer y un hombre. Ella y todos están sumergidos en la cultura de la época, el caldo de lenguaje familiar donde ha aprendido a hablar.

La rasgadura en las mangas del vestido de Gunta resuenan en Dörte despertando algo en ella. Puede seguirse en la trama de la serie, a lo largo de varias escenas, cómo va tomando fuerza en ella ese despertar. Va enlazándose a una posición cuestionadora, que interpela al Otro, reclamando la igualdad entre hombres y mujeres, al tiempo que también va experimentando con su cuerpo. En otra escena, más avanzada la serie, reclama abiertamente a Gropius el haber despertado en ella las ideas de libertad. ¿Empalme entre el pequeño acontecimiento corporal y la significación de libertad? A Dörte se la ve “no parar” hasta las últimas consecuencias en cada cosa en la que se embarca, tiene una posición radical.

Si hacemos el esfuerzo de no comprender, podemos preguntarnos de qué se trata eso con lo que no puede parar y, despojados de los ideales de libertad e igualdad, podemos captar la estructura del síntoma en eso que “no cesa de escribirse” (Lacan, 2018 [1972-1973], p. 114), que se repite una y otra vez.

¿A qué responde eso que enuncia como deseo de libertad, de quién o qué quiere liberarse?

“Si es el Otro el que encarna la voluntad de castración, es el que prohíbe gozar, al sujeto no le queda otra que momificarse frente a esa voluntad” (pensemos en la obsesión) “o bien suicidarse al consagrarse a la famosa causa perdida” (pensemos la histeria) (Miller, 2011).

Esta formulación surge del contexto de *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (Lacan, 2014 [1953]), momento previo al giro conceptual que da Lacan sobre el final de su enseñanza. Leído desde esta

perspectiva donde la dialéctica del goce está organizada en torno a la prohibición, en términos edípicos, Dörte parece consagrarse a la causa, aspira a una virilidad reivindicativa en términos de igualdad entre hombres y mujeres, sosteniendo los ideales partidarios que enarbolan las banderas de la libertad revolucionaria.

Ella no consiente a la salida vía la maternidad, ni al casamiento, ni a nada ordenado por el discurso familiar. Su trayectoria va por otros caminos.

Lo que no para

Sin embargo, si orientamos la lectura por la última enseñanza de Lacan ubicamos que, en las variaciones, de verdades mentirosas que el fantasma despliega, anida un goce que queda velado para el sujeto, quien no conoce su verdad porque no puede decirla (2018 [1976]). Y de las verdades variables del síntoma, sus *variedades*¹, es de lo que el sujeto habla.

Entonces, ubicamos un lado variable donde no cesa de escribirse en el síntoma una *variedad*, mientras que otro invariable es imposible de decir y fijo.

Si lo que cuenta es la satisfacción de la pulsión que se obtiene en la trayectoria, que no depende de la prohibición (Miller, 2011), allí el goce es un acontecimiento de cuerpo, es del orden del traumatismo, de la contingencia, es objeto de una fijación. El cuerpo deviene Otro para uno mismo.

Es justamente desde allí que Lacan logra captar el goce femenino como tal. Esta parte del goce que aísla y generaliza como el goce en tanto tal, que es no-simbolizable sino indecible. Un goce que no ha sido triturado por la maquinaria no-sí de la prohibición edípica, y queda por fuera del significante.

Son modalidades de goce que se articulan, una regida por el significante, empalmada a la significación fálica, fantasmática, otra por fuera del lenguaje, indecible. Lejos de excluirse, o enaltecer una u otra, Lacan las formula siendo una suplementaria a la otra tanto para los mal-dichos hombres como para las mal-dichas mujeres. Se bordean mutuamente en un litoral.

¿Es un problema epistemológico? Sí, pero no solamente. Es también un problema clínico. ¿Cómo un sujeto deja de creer que una voluntad de castración anima al Otro? ¿Cómo llega a confrontarse con la falta en el Otro, con su inconsistencia? ¿Cómo consiente luego a ubicar el cuerpo propio como Otro y extraer de allí sus consecuencias?

No solo es un movimiento epistémico en la obra de Lacan, sino que podemos pensarlo como momentos en la cura.

¿Hasta dónde podemos leer a Dörte enredada en los sentidos edípicos, luchando por la igualdad fálica? ¿y dónde pensarla concernida en un goce que resiste a la lógica fálica, y del que ella misma se ve sobrepasada? Es otro modo de leer ese “no poder parar”. Dörte no para, el principio del placer no la regula, ni instala un borde, va más allá. Un perfume a Medea se huele en ella. Algo –no-todo– resiste a entrar en la dialéctica fálica, rechaza entender razones, no se acomoda en esa parte que a ella la concierne (Miller, 2011). No se ve en la serie que llegue a encontrar un modo de anudar eso que la empuja –gocce femenino o goce en tanto tal– en un buen arreglo.

Bauhausesinthome

Bauhaus significa en alemán: Bau “construcción” y *haus* “casa”, *Construcción casa*, parece sencillo.

Una casa es una construcción, una zona con ciertos bordes destinada a ser habitada. Bauhaus es un significante en el cual pudo alojarse una diversidad muy amplia en torno a una causa específica, el arte radical. La raíz del

arte estaba ahí puesta en cuestión. Sus bordes implicaban dejar por fuera otras causas, fueran estas políticas partidarias, religiosas, de género, etc. ¿Una construcción así no puede pensarse como el *sinthome* de quien la inventa? Walter Goupies, pone en juego su deseo crear una escuela. Se lo ve a lo largo de la serie trabajar con una orientación constante para darle cuerpo. Entra allí lo heterogéneo, da lugar a las propuestas de otros, se deja llevar por ellas, o las acompaña de costado sin rechazarlas si están dentro de esos bordes que delimitó, que el trabajo esté orientado por la causa del arte. Su *partenaire* en la vida parece ser la Escuela que ha creado, más que cualquier mujer.

El *sinthome* en tanto engrana un goce más allá de la significación fálica, se abona de un real fuera del lenguaje. Es una construcción que con ese engranaje pone en movimiento el goce que, aunque indecible, habita a todo ser hablante y es el resorte de su repetición.

Es por esto por lo que decimos que feminiza. Y es por esto por lo que propongo pensar La Bauhaus como el *sinthome* de Walter Goupies, un modo de anudar el deseo a su causa.

La Bauhaus cerró sus puertas por decisión del partido nazi en abril de 1933, pero las olas que allí se despertaron llegaron hasta la punta de nuestros pies.

Referencias

- Fernandez, D., Fryd, A., Furman, M., Goldenberg, M., Vargas, R., (s. f.) *Argumento de las 30 Jornadas anuales de la EOL*. Consultado el 15 de septiembre de 2021. <http://jornadaseol.ar/argumento-a/>
- Kufus, T. (Productor ejecutivo). (2019). *Bauhaus: una nueva era* [serie televisiva]. Zero One Film.
- Lacan, J. (2018). La variedad del síntoma. El Seminario de Jacques Lacan. Libro 24. Lacaniana 25. (p. 17). Grama.
- Lacan, J. (2012). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. En Lacan, J., *Escritos 2*. (pp. 231-309). Paidós. (Original publicado en 1953).
- Lacan, J. (2018). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun*. Paidós. (Seminario dictado en 1972-1973).
- Lacan, J. (1988). La tercera. En *Intervenciones y textos 2* (p. 81). Manantial. (Original publicado en 1974).
- López, A. (2019, 12 de abril). *Movimiento Bauhaus: la revolución mundial del estilo sin estilo*. El País. https://elpais.com/cultura/2019/04/12/actualidad/1555023242_858556.html
- Miller, J. A. (1991). Concepto de Escuela. *Cuadernos del pensador*. Universidad de Buenos Aires.
- Miller, J. A. (2011). El estatuto de lo real. *Freudiana, Revista de Psicoanálisis de la ELP-Catalunya*, (63). <https://freudiana.com/revista/freudiana-no-63/>
- Miller, J. A. (2011). ¿Qué es lo real? *Freudiana, Revista de Psicoanálisis de la ELP-Catalunya*, (61). <https://freudiana.com/revista/freudiana-no-61/>

¹ *vèritè*, palabra que es título de la clase traducida por variedad condensa *vèrité* (verdad) y *variété* (variedad), dada la dimensión de la verdad como variable.

Lo que arde en Candelaria es la vida

Candelaria | Jhonny Hendrix Hinestroza | 2018

Dalia Virgilí Pino*

AIFAN (Atención Integral a la Familia, el adulto y el menor) y

PAUSA (Psicoanálisis Aplicado a las Urgencias Subjetivas)

Recibido 10 de septiembre de 2021; aprobado 28 de octubre de 2021

Resumen

La definición de lo femenino como goce constituye el punto de partida del artículo. Se despliegan lógica y consecuencia de tal definición, así como las resonancias con algunas autoras del feminismo de la diferencia. Se toma como referencia la película *Candelaria*, de coproducción latinoamericana y dirigida por Jhonny Hendrix Hinestroza, para dar cuenta de las dificultades de captación del Goce Otro ya sea por la mirada o cualquier vertiente pulsional, así como por el lenguaje.

Palabras Clave: goce femenino | Otro | feminismo | mirada

What burns in Candelaria is life

Abstract

The definition of the feminine as jouissance constitutes the starting point of the article. Logic and consequence of such definition unfold, also the resonances with some authors of difference feminism. The film *Candelaria*, a latin american co-production and directed by Jhonny Hendrix Hinestroza, is taken as a reference to account for the difficulties of capturing the feminine jouissance, either through the gaze or any instinctual aspect as well as through language.

Keywords: feminine jouissance | Other | feminism | look

I. Lo femenino lacaniano es un goce:

Cuando Lacan dice en los años 70 que LA Mujer no existe hace una declaración que hoy podemos leer retroactivamente como feminista, si es que nos animamos a leerla a la letra.

Su planteo va de la mano de lo que distingue al feminismo de la diferencia. Una de sus voces vivas, la española Victoria Sendón de León lo plantea así:

Para analizar la realidad hay que huir de lo neutro porque ese universal es siempre parcial. Nosotras, las mujeres, no pertenecemos a ese Género Humano ni al Sujeto Universal. Pero también hemos de escapar del genérico mujer, con mayúscula, porque no podemos ser Sujetos desde lo genérico. ¿Por qué? Porque lo genérico engendra identidades, que es precisamente lo opuesto a diferencias. (...) Desde las diferencias que nos constituyen como mujeres, tendremos que construir políticamente un Sujeto Diferencial... que no ha de ser un sujeto genérico porque no somos idénticas... en definitiva ese sujeto diferencial femenino, es el sujeto que corresponde a las mujeres y no a la Mujer (Sendón de León, 2012, pp. 52-54).

Con estas resonancias podríamos pensar incluso que el radical planteo lacaniano antecede a los del feminismo negro e interseccional, que alegan en las voces de Audre Lorde o Bell Hook que lo único que comparten las mujeres es la opresión, si bien no la misma.

Hay una anécdota narrada por Catherine Millot que ilumina muy bien el punto de vista lacaniano en relación a las mujeres y su condición de oprimidas: “Un día le estaba hablando de lo que yo vivía como lo duro de ser mujer y él me dijo: —En esto no estás sola, lo cual no hace que lo estés menos” (Millot, 2016, p. 51).

Luego del dictado del Seminario 18 Lacan (2009 [1970-1971]) continúa su empeño en construir un discurso que no fuera de semblantes. Avanza decididamente hacia lo real y distribuye la diferencia sexual en modos de goce, acuñando un término de crucial valor clínico: *sexuación*. Dicho término condensa otros: elección, posición subjetiva, posibilidades relacionales y el más importante concepto producido por el psicoanálisis: el goce.

* dalia.virgilipino@gmail.com

Trasciende así a lo imaginario y lo simbólico, es decir al género. Para él no se trata ni del imaginario corporal ni del cuerpo biológico, tampoco de las identificaciones. Cabe recordar que ya en 1958, cuando escribió Ideas directivas para un Congreso sobre la sexualidad femenina, se había preguntado si el falo drenaba todo lo que de pulsional se podía hallar en la mujer.

Con sus famosas fórmulas lógicas de la sexuación y sus desarrollos subsiguientes, Lacan nos hace dos legados:

- en tanto hay inexistencia de la representación Universal de la Mujer, de una definición unívoca que pueda totalizarla/reducirla, se requiere abordarlas Una a Una;
- una emergencia se vuelve concebible, un goce Otro, suplementario, específicamente femenino, imposible de decir, asir o abordar con las estructuras del lenguaje.

No hay Universal de la mujer, y hay algo de inasible en su posición sexuada.

¿De qué se trata ese goce femenino? ¿Cuál es su especificidad? ¿Cómo ubicar ese goce que no es fálico ni antifálico, que no se funda en ningún binarismo, oposición o reivindicación, sino que es precisamente Otro?

Debe aclararse que con Otro no refiere a segundo, de segunda mano, ni complementario, sino radicalmente inédito, inexplicable, innombrable, inasible bajo los modos del lenguaje. Con Otro decimos Ex.

“Si lo que propongo es verdadero, a saber, que la mujer no toda es, hay siempre algo en ella que escapa al discurso” (Lacan, 2007 [1973], p. 44). Con Lacan se funda un feminismo, el del Una a Una, el de cada mujer, un feminismo subversivo y no revolucionario. Dejamos, con él, de girar en redondo.

“La subversión, si es que existió en alguna parte y en algún momento, no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira sino en haber sustituido un gira por un cae” (Lacan, 2007 [1973], p. 56). De manera que el psicoanálisis no niega la opresión de las mujeres; pero se orienta por un más allá, por lo real, tratando de dar cuenta del goce de cada mujer y de ese goce Otro, que articula lo específicamente femenino no como esencia natural sino como Otredad lógica que exige una escritura singular. ¿Letra? ¿Trazo? Toda una vía de investigación.

II. Candelaria: el ojo, la mirada y dos escenas fundamentales sobre el deseo:

Candelaria (Hinestroza, 2018) es una película coproducida por varios países latinoamericanos, ambientada en la Cuba del año 1994, momento histórico conocido como

Período Especial y que alude a la crisis económica derivada de la caída del campo socialista. La trama se teje en torno a una pareja de adultos mayores que, al encontrarse con una videocámara, reanudan las relaciones sexuales entre ellos, participan –tímidamente– de un negocio clandestino de pornografía y... ¿refundan algo de su amor?

¿Qué mira el ojo que mira? ¿Cuál es el lugar de la cámara allí y en la época contemporánea? ¿Cuál es la relación entre lo viral, lo que se vende, lo que se muestra y el goce? ¿Qué goce llega a capturar la cámara y qué goce se le escurre? ¿Cuántas mujeres hay en Candelaria? Volvamos a una advertencia de Lacan en su escrito *Televisión*: “que no exista no excluye que uno haga de ella el objeto de su deseo. Muy por el contrario, de ahí el resultado” (Lacan, 2012 [1974], p. 563).

En la película dos momentos resultan paradigmáticos en relación al deseo:

En el minuto 30, sentados en un banco de parque, acontecen dos secuencias en la misma escena: Víctor Hugo mira a Candelaria como hace tiempo no lo hace y esto le mueve a besarla, ella se asusta y para explicarse le dice: “*Es que, ¿desde hace cuándo que no me das un beso?*”. No pasan ni 30 segundos y Candelaria finge que ha caído en su propio ojo una basurita, le pide a Víctor Hugo que se fije...le roba un beso. Ambos ríen.



¿De qué ríen sino de sí mismos y de la puesta en acto de los más clásicos semblantes? El deseo implica rodeo, baile, derivación. El agarre es del orden de la satisfacción, el deseo no requiere su concreción. La escena registra –y muestra– ese instante de lucidez donde sus protagonistas perciben que el deseo solo se encarna en la sorpresa, no es del orden de la voluntad.

Eso sí, ambos juegan un juego que se ordena por la mirada, para ellos. Esto incluso antes de que la videocámara sea la que tome el protagonismo del film. En la es-

cena descrita él la ve atractiva y avanza, ella usa el ojo para el robo. Dos posiciones sutilmente distintas en relación al mismo objeto: en él comanda, en ella es instrumento.

Más adelante Víctor Hugo va a confirmar esas dos posiciones en el juego con una frase: “*Eres muy buena actriz, pero necesitas un director que te dirija*”.

La segunda escena es una de las tres conversaciones entre Víctor Hugo y el negociante que quiere vender las películas íntimas de la pareja en el mercado negro de aquella época cubana. Víctor Hugo está tentado y resistido, se mueve entre la intimidad, el hambre y la moral; pero negocia un precio. Intentando bajar el valor el negociante le dirige una pregunta: “*¿Antes de la cámara, tenías sexo con Candelaria?*”

El momento marca la instancia de antes y después producida por la aparición de la videocámara. Pero... ¿es el sexo lo que les devuelve ese gadget? ¿O es, más precisamente, un nuevo estatuto para la mirada en los embrollos del deseo?

Nótese los inicios: filmaciones cotidianas como los pollos o las cenas, de ahí a las filmaciones explícitas por las que obtendrán algún dinero. En el medio hubo un pasaje por el erotismo: Víctor Hugo filma a Candelaria contingentemente a la salida del baño, ella se descubre al día siguiente en la cámara y se filma a sí misma para sorprenderle. El juego comanda otra vez, las mismas posiciones para él y ella: él mira, ella se hace mirar, mira como él la ve. ¿De quién es el ojo entonces? Inubicable.

Retomemos la pregunta de líneas arriba: ¿qué mira el ojo que mira? y ¿quién mira? Es una obviedad que miramos todos, quienes espectan el film también. La pulsión insiste tanto como comanda. Recuérdese la indicación lacaniana en *Televisión* (2012): el sujeto es siempre feliz a nivel de la pulsión, nunca está en menos allí.

Se hace pertinente ubicar en este punto una diversidad peculiar: ¿cuántas mujeres hay en Candelaria? La que canta en el vestido rojo, la del uniforme de trabajo que no milita la huelga, la desnuda, la que se descubre a sí misma en la cámara bajo el ojo espía del marido, la que se decide a jugar con él, la que cuida y llora a los pollitos, la que enfrenta al negociante, la que está dispuesta a morir. ¿Y cuál de todas ellas está en relación al ojo y la cámara?

III. El deseo no es el goce...

“**Candelaria:** ‘Cuba está amenazada de muerte todos los días y yo, yo quiero mirar la mía de frente’.
Víctor Hugo: ‘Candelita, no te me apagues...’”

Lo inesperado ingresa al film cerca del final, justamente en el más allá de la trama: Candelaria está enferma y decide no hacer tratamiento curativo. Una voz en off dice: “*El alma también puede reír cuando se acepta la muerte*”.

La risa ha sido una constante a lo largo del film. En él, en ella. La risa y el canto como salvación frente a la crudeza de esa realidad en crisis económica.

El exergo de este acápite es el diálogo entre Candelaria y Víctor Hugo, cuando ella le da sus razones para no someterse al tratamiento. No hay el deseo de morir, hay el goce de la vida.

Es necesario volver a recurrir a Lacan y su definición de goce en la primera clase del Seminario 20: “¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada” (Lacan, 2007 [1973], p. 11). Así, queda fuera de toda utilidad, y se opone por tanto a las nociones de progreso, desarrollo, bienestar. Es más bien lo que va en oposición a ello. Y, aún, indica la vida.

Candelaria no está hecha de beligerancia. No asiste a la huelga del inicio del film, así como no elige la lucha médica. Arde en ella la vida, hasta el final. ¿Qué efecto en la pareja de ello? Las últimas tomas de la cámara: tan íntimas como amorosas. Candelaria y el mar.

IV. ¿Qué lugar para el amor, entonces?

También en el Seminario 18 (Lacan, 2009 [1970-1971]) Lacan afirma que el amor es un arreglo que suple la ausencia de relación sexual. En el 19 (Lacan, 2012 [1971-1972]) invierte la cuestión: es la ausencia de relación la condición de posibilidad para el establecimiento de los lazos y, por tanto, del amor. Eso sí, algo insiste y hace de obstáculo siempre: el goce. Amor y goce se oponen, el segundo interrumpe al primero, lo sintomatiza.



“Goza de la vida, dice el autor, enigmático como saben, en este texto sorprendente, Goza de la vida con la mujer que amas. Se trata del colmo de la paradoja, ya que justamente por amarla surge el obstáculo” (Lacan, 2009 [1971], p. 164).

En el minuto 36 del filme Víctor Hugo le pregunta a Candelaria “¿Cuándo dejé de verte?”

El hombre cree abordar a una mujer, pero lo que aborda es la causa de su deseo. El amor para una mujer, en cambio, tiene entre las funciones más excelsas la de fijar su propia deriva pulsional, asirle a la ley, darle una pata sólida. De lo que se trata en estas relaciones paradigmáticas es que cada encuentro -contingente por de-

finición- y la necesidad del mismo, implicarán también arreglos singulares. En Víctor Hugo y Candelaria el mar hace signo del amor. La entrada en el film de ese signo vasto es posible solo de la mano de ella, tal como lo muestra uno de los últimos encuadres fotográficos.

Así, mirada y videocámara fundan un lazo erótico durante un tiempo del film. Pero, hacia el final, mirada, video cámara y mar refundan otro lazo, confirmando esa extraña indicación: solo el amor hace al goce condescender al deseo, y aun así algo desborda. Dos preguntas son inevitables para el cierre: ¿dónde están los límites del mar? ¿dónde está Candelaria al final de la película?

Referencias

- Hinestroza, J. H. (Director) (2018). *Candelaria*. [Película]. Antorcha. Films, Razor Film, DHF, Pucará Cine, Fidelio Films, Producciones de la 5ta Avenida.
- Lacan, J. (2012). Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina. En Lacan, J., *Otros Escritos* (pp. 689-702). Paidós.
- Lacan, J. (2012). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 19... O peor*. Paidós. (Seminario dictado en 1971-1972).
- Lacan, J. (2012). Televisión. En Lacan, J., *Otros Escritos* (pp. 535-573). Paidós.
- Lacan, J. (2009). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Paidós. (Seminario dictado en 1970-1971).
- Lacan, J. (2007). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun*. Paidós. (Seminario dictado en 1972-1973).
- Lauretis, T. (2010). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y HORAS.
- Millot, K. (2016). *La vida con Lacan*. Ned.
- Sendón de León, V. (2012). *¿Qué es el feminismo de la diferencia?* La Mariposa y La Iguana.

Simposio caleidoscópico: una mirada poliédrica hacia los cuerpos bellos del Banquete de Platón

Il Banchetto di Platone | Marco Ferreri | 1989

Abril Sofía Sain*

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Recibido 20 de septiembre de 2021; aprobado 15 de octubre de 2021

Resumen

Focalizaremos este trabajo en el tratamiento platónico del cuerpo en el *Banquete*, bajo un abordaje particular: el de considerar la dinámica dialógica de este texto al modo de un “caleidoscopio” a través del cual Platón nos presenta imágenes, las elabora, complejiza y transforma. Atenderemos en particular los primeros cuatro discursos, mostrando que ya desde el comienzo hay en el diálogo una construcción conceptual fuerte y una visión positiva del cuerpo, antes del elogio de Sócrates. Tras esta experiencia óptica a través de los elogios de Fedro, Pausanias, Erixímaco y Aristófanes analizaremos la vinculación entre la esfera de la corporalidad y (1) el deseo sexual, (2) la ética y (3) la felicidad. Concluiremos que en este diálogo Platón elabora un modelo antropológico en el cual el rol del cuerpo se hace indudablemente presente para la búsqueda filosófica. Finalmente, tejaremos un contrapunto con el film *Il Banchetto di Platone* de Marco Ferreri (1989), el cual relata el encuentro en la casa de Agatón siguiendo el texto platónico casi al pie de la letra. Contraponemos nuestra tesis con ciertas decisiones escénicas del film, según las cuales el cuerpo queda devaluado a la esfera más oscura de lo puramente sexual desligado del carácter filosófico. A la luz de este contrapunto, regresaremos, no obstante, al film, ya que allí lo corporal se impone como un claro protagonista y, aunque apegado a la hermenéutica tradicional del diálogo, abre igualmente la posibilidad de una reflexión crítica sobre el rol que puede tener el cuerpo en la acción filosófica.

Palabras clave: Platón | *Banquete* | cuerpo | deseo sexual | ética | felicidad

Kaleidoscopic Symposium: a multifaceted look at the beautiful bodies from Plato's Banquet

Abstract

We will focus this work on the Platonic treatment of the body at the *Symposium*, under a particular approach: to consider the dialogic dynamics of this text in the manner of a “kaleidoscope” through which Plato presents us with images, elaborates them, complicates them and transforms them. We will attend in particular to the first four speeches, showing that already from the beginning there is in the dialogue a strong conceptual construction and a positive vision of the body, before the praise of Socrates. After this optical experience through the praise of Phaedrus, Pausanias, Eriximachus and Aristophanes, we will analyze the link between the sphere of corporeality and (1) sexual desire, (2) ethics and (3) happiness. We will conclude that in this dialogue Plato elaborates an anthropological model in which the role of the body is undoubtedly present for the philosophical search. Finally, we will weave a counterpoint with the film *Il Banchetto di Platone* by Marco Ferreri (1989), which recounts the meeting in the house of Agaton following the Platonic text almost to the letter. We will contrast our thesis with certain scenic decisions of the film, according to which the body is devalued to the darkest sphere of the purely sexual detached from the philosophical character. In the light of this counterpoint, we will return to the film, since there the corporeal is imposed as a clear protagonist and, although attached to the traditional hermeneutics of dialogue, it also opens the possibility of a critical reflection on the role that the body can have in philosophical action.

Keywords: Plato | Symposium | body | sexual desire | ethics | happiness

Introducción

No es muy profusa la literatura acerca de Platón que ofrece una interpretación positiva para el uso del cuerpo en la filosofía¹. En general, en cambio, la línea interpretativa tradicional de la filosofía platónica pondera el papel del cuerpo como un impedimento para que el alma se dedique plenamente a la búsqueda de la sabiduría².

En particular, el *Banquete*³ es leído como un simposio intelectual en el que el pensamiento de Platón es volcado únicamente en el discurso de Sócrates y Diotima, allí donde la iniciación erótica enseña —a partir de esta lectura— a rechazar todo obstáculo sensible en pos de encaminarse a la contemplación de la Belleza en sí. Pero ¿no leemos de la sabia sacerdotisa en el discurso del filósofo que “el que avanza adecuadamente tiene que co-

* abrilsain@gmail.com

menzar en este asunto [amoroso] cuando es joven a ir hacia los cuerpos bellos”. El hecho de que el camino filosófico comience dirigiéndose hacia los cuerpos bellos supone que es la naturaleza sensible del objeto la que es capaz de suscitar el interés por lo bello en sí. Dicho en otras palabras: es la belleza del cuerpo la que tiene la capacidad de provocar el movimiento inicial fundamental para que el proceso comience. En este trabajo me interesa atender al tratamiento platónico del cuerpo, que es tantas veces olvidado en el brío del ascenso. Pero además, quisiera poner el foco en las palabras que igualmente son, con frecuencia, desdeñadas: las de los primeros discursos del banquete. Mi propósito aquí es opuesto al de Cornford (1974) cuando afirma que ha de “pasar de largo los primeros discursos que esbozan distintas sugerencias que son recogidas o criticadas en el discurso de Sócrates” (p. 133)⁴.

Me inspira en esta ocasión la figura que sugiere la autora Peixoto (2012) para abordar la lectura del *Banquete*, la cual encuentro muy acertada. Ella propone que este diálogo nos ofrece una experiencia óptica, a la manera de un *caleidoscopio* de imágenes que se van reorganizando gradualmente (p. 178). Vale la pena descubrir la etimología de la curiosa palabra “caleidoscopio”. Esta se compone de tres términos griegos: *kalós*, bello; *eídos*, imagen; y *scopéo*, mirar. Refiere, pues, a la visión de imágenes bellas. Iluminada por esta sugerencia, me propongo aquí mostrar la relevancia del cuerpo en los primeros cuatro discursos del *Banquete*, antes de la intervención del filósofo. Será el cuerpo bello, pues, quien encienda de deseo al amante y lo guíe a la Idea de la belleza, atrayéndolo con sus más palmarias representaciones. Al igual que lo hace Cortázar en *Rayuela*, Platón nos lleva de aquí para allá y de allá para acá una y otra vez. Y, en esta dinámica de vidriecillos de colores que se mueven transformándose, somos llamadas y llamados a unir todas las partes, dirigiendo nuestra mirada a lo que es siempre en sí, pero también volviendo nuestros ojos a la realidad que nos circunda, distinguiendo allí la huella del verdadero ser.

En lo que sigue procuraré mirar al cuerpo en el primer giro caleidoscópico, es decir, aquel primer entrelazamiento de dinámicas discursivas que Platón nos presenta a través de una instancia lúdico-competitiva en la que los primeros personajes elogiarán al dios Amor⁵. Al comienzo de cada discurso el orador actual señalará la falla del anterior con la intención de completar o corregir las faltas con su propio encomio, con lo cual Platón se sirve de la estrategia dramática competitiva para armonizar

los discursos entrelazándolos como los colores de un caleidoscopio: presenta una imagen, la elabora, la complejiza y la transforma. Tras esta experiencia óptica descubriremos que la noción de cuerpo se encuentra cargada de sentido desde el principio del diálogo, y que ya desde entonces Platón va dibujando un cuerpo potencialmente productivo para la búsqueda filosófica.

Para terminar, haré un repaso del tratamiento del cuerpo en los discursos analizados según se muestra en la película *Il Banchetto di Platone* de Marco Ferreri (1989), con la intención de contrastar nuestra lectura con una interpretación proveniente de la atmósfera cinematográfica, la cual, por su propia naturaleza, le otorga ya necesariamente, a través de la puesta en escena, una especie de *cuerpo* al banquete. En la película notamos, ciertamente, la fuerte presencia de la corporalidad en la casa de Agatón: los invitados están recostados en sus asientos, comiendo y bebiendo vino; la flautista decora el ambiente con una suave música; cuando llega Sócrates, se abraza fuertemente con Agatón, quien le pide que se siente a su lado, ya que ahora que se han “tocado”, la sabiduría podrá serle transmitida si se quedan cerca⁶. Sin embargo, este lazo entre el cuerpo y el saber es rápidamente quebrado, cuando, antes de comenzar la ronda de los elogios al Amor, echan fuera a los esclavos, a la flautista y al resto de las mujeres, y ya sin las distracciones sensibles de la comida, el vino, la música y los cuerpos femeninos, se disponen solamente los hombres a escuchar sus discursos (esto ocurre de manera similar en el *Banquete* de Platón). Los primeros 36 minutos del film narran los discursos que aquí trataremos, pero si bien la película sigue casi al pie de la letra los diálogos y discursos de los personajes, su decisión escénica, es decir, la manera en que los elogios son narrados en imágenes, con los personajes en acción, muestra una interpretación que creemos se aleja de nuestra lectura. Nos parece que el film, siguiendo las lecturas más clásicas del *Banquete*, opta por darle un lugar central al discurso del filósofo Sócrates y deja al cuerpo devaluado en la esfera de lo puramente sexual y desligado de la acción filosófica de creación de verdadera virtud y acercamiento a la felicidad. No obstante, debido a la muy cercana literalidad que tiene la película para con el texto platónico y la oportunidad que esta nos ofrece de un banquete audiovisual, en tal sentido, corpóreo, el contrapunto que aquí propongo recupera el film de Ferreri como un interesante lugar para reabrir una reflexión crítica acerca del rol que puede tener el cuerpo en la acción filosófica.

1. Fedro

En el primer encomio, el Amor aparece como una fuerza primordial divina que inspira a los amantes y los mueve hacia la realización de acciones virtuosas. Cuando uno está enamorado, describe Fedro, por nada del mundo quisiera que su amado lo encontrara haciendo algo vergonzoso, y en cambio desearía siempre ser reconocido frente a acciones dignas:

Yo afirmo que un hombre que ama, si lo descubrieran haciendo algo vergonzoso o padeciéndolo por cobardía sin poder defenderse, no sufriría tanto si fuera visto por su padre, o sus compañeros o ningún otro como si fuera visto por su amado. (178c-e)

En este sentido, no habría un mayor bien para un amante que un amado, y viceversa, porque el Amor infunde aquello que hay que seguir para vivir bien. Y es precisamente el cuerpo del amado en este esquema el que sirve como testigo vigilante de las acciones del amante, pues es necesaria la presencia del otro —aunque sea su posibilidad— para velar por la dignidad o indignidad de las acciones e infundir la vergüenza o el deseo de reconocimiento.

A partir de este planteo, la valentía puja su virtuosidad entre la naturaleza y la erótica: el valiente será aún más valiente cuando esté enamorado, pues potenciará su braveza con la intención de no verse avergonzado ni indigno frente a su amado. Para Ludueña (2015), en cambio, “el amor tiene una acción inferior a la de la naturaleza, pues el valiente por naturaleza es siempre valiente, pero el valiente enamorado lo es solo bajo los ojos del amado” (p. 44). Contra este argumento podemos pensar que el amante siempre está bajo los ojos —aunque sea potenciales— del amado, desde el momento en que se enamora. Es así como Fedro concluye:

Entonces, si pudiera surgir una ciudad o un ejército de amantes y amados [...], si ese tipo de hombres lucharán juntos, vencerían, aunque fueran pocos, por así decir, a todos los hombres, porque un hombre enamorado visto por su amado abandonando la formación militar, o tirando las armas lo soportaría realmente mucho menos que si fuera visto por todo el resto, y preferiría muchas veces morir antes que eso. (178e-179a)

De esta forma, la fuerza amorosa mueve al cuerpo a acciones virtuosas, instalando un poder en la presencia corporal del otro (amado o amante), cuya potencial o actual visión funciona como guía para el accionar virtuoso del valiente enamorado. En estos términos, el discurso de Fedro propone al amor corporal como la fuer-

za más simple que acerca los individuos a relacionarse. Rowe (1998, p. 137) considera de hecho que el discurso de Fedro tiene como pretensión subyacente justificar la concesión de favores sexuales al amante a través de las circunstancias correctas. Las primeras palabras sobre el Amor en el banquete refieren a lo sexual como un deseo que se activa primariamente ante la presencia de otro cuerpo. Es cierto que Fedro está considerando al Amor como un dios, pero la primera noción del *éros* que aparece en este discurso es la de una fuerza divina que invade al amante y lo inunda de deseo para acercarse a su amado, y en este sentido puede considerarse que se lo trata como el dios del deseo sexual: el cuerpo según el encomio de Fedro es un cuerpo susceptible, un cuerpo que tan pronto como se vea enredado por el Amor, sentirá el ardor que lo une a otro cuerpo y se verá igualmente cautivo a experimentar vergüenza u orgullo siempre que su enamorado lo encuentre actuando indigna o dignamente. Pero con esto último entrevemos ya que la corporalidad amorosa está fuertemente ligada a la ética, pues de esta unión se generará una guía hacia la virtud y la felicidad. Sin más, Fedro vincula directamente una correcta moralidad con la adquisición de la prosperidad asegurando que el Amor es el mejor de los dioses en la posesión de la virtud y la felicidad: “Así sostengo yo que el Amor es el más antiguo, honorable y respetable de todos los dioses en la posesión de virtud y felicidad para los hombres tanto mientras viven como cuando han muerto” (180b).

2. Pausanias

En el segundo elogio la relevancia del cuerpo surge con su explicación de la genealogía del Amor. El Amor para Pausanias no es uno, como en el discurso de Fedro, sino doble, puesto que siempre está acompañado por la diosa Afrodita, que también es dos: una es la Afrodita Celestial, sin madre e hija del Cielo, quien acompaña al Amor Celestial; otra, la Afrodita Vulgar, hija de Zeus y Dione, que anda junto con el Amor Vulgar. Mientras que en el caso de Fedro el Amor carecía de padre y madre y había surgido al unísono con la Tierra (178b), el discurso de Pausanias acerca el Amor al reino humano al ponerle como compañera a Afrodita dotada de progenitores, sin por ello resultar menos divino. Platón va produciendo el efecto caleidoscópico cuidadosamente: primero, el Amor es uno y no tiene padre ni madre; luego, el Amor es doble: el que acompaña a la Afrodita Celestial no tiene madre pero sí padre, el Cielo (este Amor surge entonces

solo de lo masculino); y el que acompaña a la Afrodita Vulgar tiene además de padre, madre (Zeus, dios masculino, y Dione, divinidad femenina). Con esto, Platón introduce la idea de procreación que tendrá esencial relevancia más adelante, ya que la actividad erótica será descripta como la procreación en lo bello, y de esto se tratará igualmente la actividad filosófica.

Así pues, mientras que el cuerpo en el caso de Fedro tenía que ver exclusivamente con el del ser humano y el Amor solo inspiraba en los individuos una fuerza que guiaba un camino virtuoso, la corporalidad en el caso de Pausanias se verá implicada desde la propia estirpe del dios, según participe en su origen solo de lo masculino, o de lo femenino y lo masculino. Si bien esto no le otorga un cuerpo físico real al dios, no debemos olvidar que los griegos de la Antigüedad solían caracterizar a los dioses de manera antropomórfica, con lo cual los acercaban al Más Acá, entre los problemas y las acciones de los seres humanos en la tierra. La idea de la corporalidad de los dioses permite establecer un sistema simbólico para pensar la relación entre los seres humanos y los seres divinos. Según lo piensa Vernant (2001), este código corporal instauro una especie de “subcuerpo” destinado al ser humano que define su carácter distintivo de mortalidad, limitación y deficiencia en relación con la idea de un cuerpo mayor que está supuesto como contracara de aquel, un “supercuerpo”, es decir, el cuerpo inmortal de los dioses. El cuerpo humano en este sentido encuentra otro lugar desde el cual definirse, a través de un análisis por contraste, en comparación con el cuerpo divino. Entonces se puede explicar la necesidad humana del crecimiento, el desarrollo, y también el declive, el debilitamiento, y la muerte.

Por otro lado, la inclusión prácticamente inevitable de Afrodita es también la ineludible inclusión del cuerpo. Como señala Rowe (1998): Afrodita no anda sin el Amor (180d) porque no hay sexo sin deseo. El acto sexual fuertemente corpóreo, la esfera de la sensualidad y los placeres físicos son denominados *tà aphrodisia*. Pero como bien indica Rowe, no hay sexo sin deseo sexual. Y a Platón le interesa particularmente el deseo, esto es, el amor (*éros*) que, aunque se revelare ya más profundo que el mero acto físico, sin embargo surge con él.

Finalmente, lo que resulta interesante del planteo de Pausanias es que, en la distinción de dos Amores, el Amor puramente corporal también resulta divino y, aunque menos digno que el Celestial, también debe ser alabado; y que el Amor Celestial, al verse también acompañado de una Afrodita, se ve asimismo necesariamente

mezclado con el cuerpo. En general se interpreta que la pederastia que propone Pausanias habilita la concesión de favores sexuales como parte de la relación maestro-discípulo porque así el amante-maestro obtiene una recompensa por educar al joven bello. Pero lo que debemos preguntarnos siempre es, ¿cuál es la intención de Platón tras estos juegos de pretensiones dramáticas? En cierta medida, Platón nos enseña —al jugar siempre a las escondidas— a despertar la curiosidad atenta y perspicaz de la filosofía. Y bien, ¿qué podemos encontrar detrás de la pederastia celeste de Pausanias?

En este elogio leemos que aquellos inspirados por el Amor Vulgar, hijo de padre y madre, se acercarán tanto a los hombres como a las mujeres, preocupándose únicamente por un placer superficial y momentáneo: el acercamiento caprichoso de los cuerpos. Por otro lado, los que sigan al Amor hijo del Cielo, se acercarán solamente a los muchachos y amarán sus almas estables y etéreas. De esta forma se distingue claramente el cuerpo del alma. Así, leemos:

Las personas de este tipo [el del Amor Vulgar] aman, en primer lugar, no menos a las mujeres que a los muchachos. A su vez, aman sus cuerpos más que sus almas, y además aman en lo posible a los más idiotas, en vistas solamente de lograr su cometido, sin preocuparse de lo que está bien o no. [...] Por el contrario, el que deriva de la Afrodita Celestial, en primer lugar, no participa de mujer sino solo de hombre, y este es precisamente el amor de los muchachos. (181a-c)

Con esto, el cuerpo aparenta haber quedado devaluado en el polo vulgar de los asuntos eróticos, y entonces pareciera ser necesario rechazarlo para encaminarse a la virtud de la mano del Amor Celestial, única vía digna del hombre digno. ¿Pero acaso los muchachos no se ven atraídos entre sí también por sus cuerpos? ¿No se complacen físicamente? ¿No se aman también por su belleza visible? Una lectura más detallada del discurso de Pausanias nos mostrará que los Amores Vulgar y Celestial no separan en dos polos intocables al cuerpo y al alma. Más bien, en el primer caso predomina la intervención del cuerpo mientras que en el segundo este es colocado en un rango de importancia menor al de los asuntos del alma, pero nunca es eliminado por completo. Lo que es importante, señala Pausanias, es cómo amamos, de manera que podamos amar bella y no vulgarmente. Así, en su elogio, hallamos lo siguiente:

En verdad, toda actividad es así: hecha por ella misma no es ni linda ni fea, como lo que estamos haciendo nosotros ahora, o beber o cantar o charlar. No hay nada de

esto en sí mismo bello, y sin embargo en la práctica resulta así, porque si se actúa bien y adecuadamente resulta bello, pero si no se actúa adecuadamente, resulta feo. De hecho, así sucede también con el amar, y no todo Amor es bello ni digno de ser elogiado, sino el que nos exhorta a amar bien. (180e-181a)

Este pasaje resulta clave para no confundir el mensaje del discurso de Pausanias con un llano dualismo que separa tajantemente el Amor Celestial del Vulgar. La pederastia celeste que Pausanias pretende establecer concede la complacencia a los amantes, siempre y cuando se la realice con orden y en el marco de las reglas (182a). Para dar cuenta de esto, Pausanias hace una especie de relevamiento sociológico con el que muestra qué tan insólitas son las leyes de otras ciudades con respecto al amor, y en cambio qué justa es la ley ateniense, que celebra el afecto entre los amantes. Ocurre que, mientras que en otras ciudades complacer a los amantes no tiene ninguna restricción ni reparo, en Atenas la ley indica amar abiertamente y amar más la belleza intelectual que la belleza física, y así —únicamente así— en tanto se ame bella y correctamente, es decir, dejando al cuerpo en un segundo plano, no será para nada vergonzoso complacer a los amantes ni que los amantes adopten una especie de esclavitud amorosa para con sus amados, atendiendo a todos sus pedidos y reclamos:

Por cierto, cuando amante y amado apuntan a lo mismo, ateniéndose ambos a la ley, uno sirviendo al amado que lo complace en aquello que sea posible servirlo con justicia, y el otro ayudando a quien lo hace sabio y bueno [...], entonces, precisamente, cuando se reúnen ambos en lo que es igual en ambas legalidades, solo en ese caso sucede que es bello que el amado complazca al amante, pero en ninguna otra circunstancia. (184d-e)

Amar bellamente es entonces amar más al alma que al cuerpo, más lo estable que lo inestable, más el carácter virtuoso que los dotes físicos y materiales. Aquellos que amen según el Amor Vulgar, explica Pausanias, amarán *más* sus cuerpos que sus almas (181b), es decir, sus deseos sexuales y físicos serán preponderantes por sobre cualquier rasgo intelectual o espiritual. Las acciones de estos amantes son consideradas vergonzosas porque estos atienden únicamente a aquello que es inestable y pronto se marchita y desaparece. En cambio, al dirigir el ardor amoroso al carácter virtuoso y espíritu estable del otro *por sobre* su cuerpo, el amante habrá optado por un camino digno de alabanza.

Así, en este punto la pederastia converge con la filosofía: cuando amante y amado son guiados por el Amor

Celestial, su relación primordialmente espiritual apunta de ambos lados por igual al cuidado de sí, desembocando con sensatez y justicia en la virtud. Solo así es bello que el amado complazca al amante. De manera tal que amar el cuerpo no es vergonzoso en sí mismo, siempre y cuando el acercamiento físico y la atracción por la belleza corporal esté claramente determinada en un segundo plano y se atienda primariamente al cuidado de uno mismo a un nivel espiritual, alimentando el alma de conocimientos y encaminándose así a la virtud.

3. Erixímaco

Para Erixímaco, su compañero Pausanias hizo bien al presentar un Amor doble pero no profundizó este punto en su totalidad. El Amor, según el médico Erixímaco, se extiende sobre las almas y los cuerpos, pero no solo los cuerpos de los seres humanos sino también sobre el resto de los seres vivos y, en general, sobre todo lo existente. Desde la medicina, Erixímaco considera en particular el amor de los cuerpos y se refiere —dentro de la naturaleza corpórea— a un Amor de lo sano y otro de lo enfermo (186b). Entonces, la dualidad que se había establecido en el discurso anterior entre el cuerpo y el alma del ser humano se profundiza ahora en el nivel de lo físico. Erixímaco recupera la idea de Pausanias acerca de la bondad y belleza en complacer a los hombres buenos, pero ahora en lo que refiere a los cuerpos, donde es bello complacer los aspectos buenos y sanos de cada uno:

También en los cuerpos mismos, es bello y se debe complacer a los aspectos buenos y sanos de cada cuerpo, y eso es lo que lleva el nombre de «medicinal», mientras que es vergonzoso complacer a los malos y enfermos y se los debe tratar con desprecio. (186c)

Es interesante observar cómo en este discurso a partir de una profundización del esquema dual de Pausanias, se incluye al cuerpo sin por ello aceptarlo licenciosamente en todos sus aspectos. Gomes de Pina (2012) lo pone en estos términos: el discurso de Erixímaco introduce no solo un criterio para controlar un exceso sino también para atender al bienestar físico. El Amor que con Fedro carecía de padres y con Pausanias consiguió, en su duplicación, padre por un lado, y madre y padre por el otro, en el caso de Erixímaco estará acompañado por musas: Celeste en el caso del Amor bello, Polimnia en el caso del vulgar o enfermo. Este último, ahora al interior del cuerpo, no es rechazado pero requiere que se lo considere con cautela: así por ejemplo la medicina debe arbitrar

bien los deseos relativos a la técnica gastronómica, para que haya placer sin enfermedad. De la misma forma en el banquete decidieron no negarse por completo la bebida, pero sí beber moderadamente para que resultara agradable en la medida de lo saludable. El cuerpo debe ser atendido por el buen médico, de cuyo campo de especialización Erixímaco asegura que el Amor es gobernante, pues la medicina es el conocimiento de los amores del cuerpo tanto en su estado sano como enfermo.

Debemos recordar la relevancia de la técnica médica en la construcción del cuerpo como objeto conceptual en la antigua Grecia. Platón elige audazmente a un médico entre los invitados del banquete, y con esto propone al Amor como gobernante del cuerpo, trayendo a la medicina a su propio juego filosófico. Erixímaco revaloriza al cuerpo entero desde una concepción del universo físico que el Amor abraza con todo su poder. Así, con su elogio, el médico introduce un elemento clave —el del bienestar físico— con el que Platón se ocupa de darle un lugar de cuidado y atención al cuerpo.

En general se entiende que la tarea medicinal se vuelca enteramente al cuerpo, mientras que la filosófica se encarga del alma. Esta es la lectura de Gomes de Pina (2012), de quien leemos: “Si la tarea del médico es promover el equilibrio del cuerpo, la tarea del filósofo será promover principalmente el equilibrio del alma, siempre en lo que respecta al fenómeno erótico” (p. 191). La autora llama por esto a la técnica de Erixímaco “medicina filosófica”. Pareciera que la opinión de Gomes de Pina funciona por analogía: Erixímaco enseña un cuidado y un concepto de modificación en el cuerpo para pasar de la enfermedad a la salud que el filósofo aplicará luego a lo que verdaderamente le importa, a saber, el alma, para pasar de la ignorancia al conocimiento. Lo filosófico de la medicina en tal caso no estaría más que en la forma de actuar pero no en el contenido. Sin embargo, según Erixímaco, el poder del Amor se extiende no solo sobre los cuerpos de los humanos sino también sobre sus almas, y aún más allá, sobre todo lo existente, incluso lo divino. Por lo cual, en primer lugar, no podemos dejar de considerar que Erixímaco no se ciñe a su propia técnica, y no olvida que es al Amor, y no a ella, a quien está elogiando. Pero además, aclara que, si bien existen dos Amores, tal y como había señalado Pausanias, ambos deben ser preservados. Si en el discurso anterior mostramos ciertos indicios para justificar que el cuerpo no es totalmente rechazado porque tiene incidencia también en el Amor Celestial, en este la dualidad es expresamente abrazada: “Tanto en la música como en

la medicina y en todas las demás cosas, tanto las humanas como las divinas, hay que preservar, en tanto sea posible, cada Amor, pues ambos están presentes” (187e). Erixímaco insta a conservar tanto el Amor Celeste como el Amor de Polimnia. Así, en lo que refiere al cuerpo, no se busca un total rechazo de la enfermedad sino una armonía y una concordia entre los aspectos disímiles. En consecuencia, si Platón incluye a este médico en su diálogo filosófico, entonces deberíamos cuestionarnos si la filosofía se encarga solamente de promover el equilibrio del alma o más bien está considerando un modelo antropológico en el cual el cuerpo se hace indudablemente presente. Si es así, sería imprudente de parte de la filosofía hacerlo a un lado.

Según explica Erixímaco, el Amor hace que se produzca una armonía entre los estados disímiles del cuerpo: un cuerpo ordenado amorosamente sabrá arbitrar bien los deseos para que haya placer sin enfermedad, y se disfrute de la salud en los marcos de la medida armónica. Si bien aparece aquí un desprecio al aspecto enfermo del cuerpo, una vez más esta actitud no implica un desprecio total en sentido de rechazo o desconsideración, pues en tal caso jamás podría darse la armonía que la medicina infunde con amor. Así como el buen músico utiliza lo grave y lo agudo para hacer una sinfonía con los elementos disímiles presentes, así también el buen médico es aquel que “a las cosas más enemigas en el cuerpo pueda hacerlas amigas y que se amen mutuamente” (186d). Lo sano y lo enfermo en el cuerpo, diferentes, se aman y desean entre sí, como todo lo disímil ama y desea lo disímil (186b). Como apunta Ludueña (2015), el médico no prescribe la abolición del amor malo, y en cambio pretende usarlo según sabia medida para evitar sus efectos indeseables sin dejar de disfrutar de sus placeres. Con lo cual no todos los deseos del cuerpo son considerados detestables, y de hecho todos son necesarios para lograr una armonía. Así es como el Amor actúa también abrazando las diferencias cuando opera con armonía en las estaciones del año, al mezclar con cautela lo frío y lo caliente, y lo húmedo y lo seco, trayendo prosperidad y salud a los hombres y los demás animales, mientras que si actúa con exceso destruye muchas cosas y comete graves daños. Platón enseña a través de Erixímaco a tratar al cuerpo con amor. ¿Para qué habría incluido Platón a un médico con estas características en su banquete, si su filosofía se tratara únicamente de despreciar al cuerpo y atender al alma solamente? A partir de la medicina de Erixímaco, las partes diferentes del cuerpo —de cualquier cuerpo— se aman mutuamente organizándose de

manera armónica para que sus acciones resulten medidas. ¿Podrá ser que en el ser humano, o incluso en un orden universal, las partes diferentes también se amen mutuamente y lo corpóreo se armonice con lo incorpóreo, el cuerpo se enamore del alma y el alma del cuerpo, para alcanzar la felicidad?

4. Aristófanes

Aristófanes nos sumerge en un relato profundamente corporal en el que la búsqueda de la felicidad del ser humano es relatada como la búsqueda de la otra mitad del cuerpo de cada individuo. Después de que Zeus divide los perfectos cuerpos humanos, las mitades carentes andan en una constante búsqueda de su otra parte, anhelando el reencuentro con su propio fragmento. Así, leemos: “Cada uno de nosotros es un fragmento (*sýmbolon*) de hombre, porque está cortado como los rodaballo, hecho dos de uno. En efecto, siempre busca cada uno su propio fragmento (191d)”. En este discurso, Platón caracteriza al ser humano mutilado como un *sýmbolon*. El *sýmbolon* griego era un objeto cortado en dos cuyas partes una persona y otra conservaban para comprobar luego, al encastrar los pedazos reconstruyendo la unidad, las relaciones de hospedaje. Así, estos objetos funcionaban a modo de reconocimiento. De allí que el término *sýmbolon* (del sustantivo *symbolé*, encuentro, reunión) pase a significar “marca”, “señal”, “signo”, “contraseña”, “símbolo”. El otro como *sýmbolon* en este sentido es la seña secreta que abre las puertas al mutuo conocimiento.

El corte en fragmentos simbólicos a partir de una naturaleza originaria única permite al relato aristofánico, por un lado, retomar la distinción entre lo femenino y lo masculino, otorgando un lugar a cada combinación posible: si el ser humano primigenio era de una naturaleza andrógina, la unión que busquen los fragmentos será entre un hombre y una mujer, con lo cual vivirá la especie: con esto Aristófanes señala la importancia de la procreación de los cuerpos entre lo masculino y lo femenino (191c). Pero, como también existía un género puramente femenino y otro masculino, cuando estos seres fueron mutilados, se producía la unión homoerótica tanto entre dos varones como entre dos mujeres (191d-192a). En todos estos casos el cuerpo, lejos de ser despreciado, resulta necesario para provocar la unión con otros cuerpos en una búsqueda guiada por el Amor. Será este último quien devuelva al ser humano su antigua naturaleza, allí donde

los cuerpos eran uno, masculino, femenino o andrógino. Por otro lado, la satisfacción física no es para nada descrita como vulgar o despreciable, sino que aparece en todos los casos de manera positiva, porque si no produce la continuidad de la especie, al menos resulta un consuelo para aquellos que no encuentran todavía lo que les es propio. Leemos:

Como Zeus se apiadó, recurrió a otro artilugio y le pasó sus zonas genitales hacia adelante, porque hasta entonces las tenían por fuera [...], y por medio de ellas creó la generación de unos en otros, por medio de lo masculino en lo femenino, para que por eso, en el momento mismo de la unión, si se encontraba un hombre con una mujer, engendrara y viviera la especie, mientras que si en ese momento se encontraba varón con varón, surgiera al menos la satisfacción del contacto, descansaran, se orientaran al trabajo y se preocuparan del resto de la vida. (191c-d)

Si bien esto ha llevado a algunos intérpretes a creer que el discurso de Aristófanes tiene como fin justificar las pasiones que apegan al ser humano al deseo sexual⁷, en mi caso considero que en el discurso de Aristófanes (como hemos analizado en los encomios anteriores), aunque el cuerpo es un claro protagonista, el fin del elogio no se encierra en el ámbito físico. El cuerpo en el discurso del poeta funciona, en tanto símbolo, como incentivo para una búsqueda más profunda. Esta hipótesis se manifiesta con mayor claridad en lo que sigue. Los cuerpos cortados a la mitad andan siempre en busca de su otra parte, pues su mera existencia corrompida los lleva, de la mano del Amor, a reencontrarse con su propio fragmento. Sin embargo, hay algo particular en el propio cuerpo de cada ser mutilado que es señal de otra cosa, que va más allá de sí mismo, como un *sýmbolon*. Cuando los humanos mutilados ven sus propios cuerpos, hallan en sí mismos una marca que les recuerda su antigua naturaleza de completitud. Zeus, al mandar a cortar a los individuos, pedía también a Apolo que les girara las caras y la mitad del cuello hacia el corte, y les alise la piel sobrante:

Además alisó las numerosas otras arrugas y modeló los pechos con un instrumento, como los zapateros que alisan las arrugas de los zapatos en la horma, y dejó pocas, las que están alrededor del abdomen mismo y del ombligo, para que sea un recuerdo (*mnemeïon*) del antiguo estado. (191a)

En este pasaje se puede observar la minuciosidad con que Platón se refiere al cuerpo a través de Aristófanes, y sobre todo, cómo se vuelve manifiesto que es el cuer-

po, en sus arrugas y su ombligo, el que funciona como recordatorio de un estado ahora desaparecido. No podemos dejar de ver que es el mismo cuerpo expresión de una falta, y en este sentido surge con él la posibilidad de una intervención positiva en su uso. El relato de Aristófanes plantea la posibilidad de usar el cuerpo para recordar un conocimiento que antiguamente se poseía y, entonces, la mitad simbólica, tras la consciencia de la falta, se plenifica de deseo⁸ y enciende la búsqueda de su otra mitad para curar la humanidad con el feliz encuentro. Aristófanes se refiere al Amor como una guía que traerá una “cura”, como si la humanidad mutilada estuviera enferma, probablemente inspirado por el anterior orador que fue Erixímaco, un médico. Inspirada yo también por estas ideas, propongo pensar al cuerpo del relato del comediógrafo como un *síntoma*, recogiendo con esto a la vez las ideas de “símbolo” y “recuerdo”. El cuerpo en tanto que síntoma muestra y vuelve evidente el presente malestar del ser humano. Los pedazos incompletos, las arrugas y el ombligo sacan a la luz un estado enfermo, y su contracara, un estado original perfecto, o digamos “saludable”, que de otra forma sería invisible. Incluso, el “cuerpo síntoma” reafirma y realza la noción del “cuerpo *sýmbolon*” todavía antes del encuentro con el otro, pues es de hecho la consciencia de la falta que las marcas del cuerpo mutilado revelan como un síntoma la que incentiva la búsqueda que llevará a ese reencuentro simbólico con el otro fragmento original. Pero incluso cuando las mitades perfectas se encuentran, ambos se dan cuenta que no es el placer de los cuerpos lo que quieren, y que la juntura de sus ombligos y genitales no basta, con lo cual se problematiza en un tono más profundo la pretensión amorosa.

El cuerpo, en sus pedazos incompletos, sus arrugas y su ombligo, saca a la luz un estado anterior que de otra forma sería invisible. Es únicamente la consciencia de este estado enfermo que el cuerpo síntoma brinda la que convierte al fragmento en un verdadero símbolo, encendiendo el deseo por hallar la otra mitad. Así es como el cuerpo podrá servir de incentivo para el reencuentro feliz del sano origen. Hacia el final de su elogio, el poeta sugiere:

El Amor, que en el presente nos beneficia enormemente conduciéndonos a lo propio y para el porvenir nos proporciona las mayores esperanzas, si es que nosotros le rendimos culto a los dioses, restableciendo nuestra antigua naturaleza y curándonos, nos hará bienaventurados y felices. (193d)

El *Banquete* de Ferreri

La película *Il Banchetto di Platone* de Ferreri sigue casi al pie de la letra el texto platónico, lo cual la hace un buen complemento —audiovisual— de la fuente antigua. Sin embargo, es difícil entender desde el film la posibilidad de un uso positivo del cuerpo en relación a la ética y la felicidad, y sobre todo a la filosofía, según aquí hemos intentado establecer. Quisiera detenerme ahora en aquellos lugares en los que la película se aparta del texto platónico, pues creo que es allí donde más manifiestamente puede entreverse la decisión exegética de esta particular puesta en escena. De hecho, el director ha decidido realizar ciertos agregados que proponen una interpretación que dista de la lectura que aquí presentamos. Veamos de qué se tratan estas nuevas escenas del *Banquete*.



En primer lugar, mientras Fedro desarrolla su elogio, las mujeres y esclavos que están escuchando desde afuera se burlan del vínculo que el orador establece entre el Amor y la virtud: entre risas, uno de los esclavos grita ensanchando el pecho “*¡Yo soy el amor!*”. Más adelante, cuando termina de hablar Pausanias, entran varias mujeres divertidas que intentan seducir a los hombres, y Agatón las echa excusándose con que aquella noche estaban haciendo “*algo importante*”. Ninguno de estos acontecimientos aparecen en el texto de Platón, y ambos subrayan el hecho de que los discursos teóricos tenían un carácter de seriedad diferente a la atmósfera más festiva de los banquetes regulares que terminaban en borracheras y orgías. De igual modo vemos representada la manera en que las mujeres y los esclavos tenían de entender el amor (i. e. en su carácter puramente sexual). Si bien estas notas podrían en principio convivir con la lectura que

aquí presentamos, la decisión de realizar estos agregados a la dinámica del banquete fortalece la idea de que la sexualidad está desligada, o incluso es opuesta a la ética. En particular el personaje de Aristófanes está representado en el film desde un lugar primordialmente cómico e incluso ridículo. (Recordemos que esta también es la lectura tradicional de este personaje, como las que hacen Nussbaum o Rowe). En el film hallamos que mientras Erixímaco está terminando su discurso, Aristófanes — que ya se había quejado con Agatón al echar a las mujeres — abandona el salón para ir a sentarse junto a algunas mujeres que estaban afuera, a quienes comienza a seducir y halagar (otro agregado ajeno al texto platónico). Es Sócrates quien tiene que llamarlo a los gritos para que regrese cuando llega su turno. Además, en la película Aristófanes utiliza los cuerpos de los presentes para graficar su relato: con sus brazos se engancha de espaldas a otro hombre, a quien levanta del suelo para mostrar cómo se movían los seres humanos originalmente, lo cual el resto encuentra chistoso. Con todo esto, si bien el discurso del poeta recibe comentarios positivos de algunos de los presentes, resulta difícil tomar su relato con la profundidad con que aquí hemos pretendido mostrarlo.

Finalmente, parece que la película, siguiendo la línea de interpretación más clásica del Banquete, pretende preparar a los espectadores para el discurso del filósofo, como si este fuera el único que tiene algo verdadero para decir con respecto al Amor. Cuando Sócrates termina su elogio, pues, cuenta Apolodoro que “*todos aplaudieron*” ya que habían quedado muy sorprendidos con sus palabras, según las cuales “*el momento de contemplación de la pura belleza no se compara en nada con*” *los bellos cuerpos de los jóvenes que hoy los vuelven locos*”. Esta jerarquía establecida para con el discurso del filósofo (manifestada por los aplausos unánimes) es otro agregado de Ferreri que desliga la *pura belleza de los bellos cuerpos*. Y el punto es que, una vez más, la decisión escénica de la película se aleja del texto platónico. En el texto fuente leemos que Sócrates, cuando termina su discurso, “es elogiado” (Smp. 212c), pero no que *todos lo aplauden*, como relata Apolodoro en el film. De hecho, en el texto los elogios son rápidamente desvanecidos cuando Aristófanes pretende decir algo e irrumpen los gritos de Alcibiades que llega con sus amigos: “*Después de que Sócrates dijo esto, algunos lo alabaron, mientras que Aristófanes trataba de decir algo, porque Sócrates al hablar había aludido a su discurso. Ahí, de golpe, la puerta del patio hizo un tremendo ruido...*” (Smp. 212c). En el texto platónico, es en cambio Agatón quien al finalizar su elogio es aplaudido

no por algunos sino por “*todos los presentes*” quienes “*lo aclamaron con gran algarabía*” (Smp. 198a)⁹. En definitiva, observamos que la película reproduce en gran medida las interpretaciones más tradicionales del *Banquete*, según las cuales el cuerpo queda devaluado a la esfera más oscura de lo puramente sexual desligado del carácter filosófico. Encontramos esta lectura en los agregados que Ferreri decide hacer a la literalidad del texto platónico.



No obstante, creemos que a la luz de este contrapunto que establecimos entre la lectura de Ferreri y la nuestra, la película resulta positivamente una oportunidad de reflexión acerca del rol que puede tener el cuerpo en la acción filosófica. Lo corporal, de hecho, se impone como un claro protagonista en la película de Ferreri. La corporalidad está latente en los primeros discursos, por ejemplo, ilustrada por algunas imágenes que aparecen en pantalla a medida que los personajes desarrollan sus elogios: vemos fotogramas de volcanes en erupción, pájaros en vuelo y cuerpos humanos desnudos que se intercalan con las palabras de encomio. En particular en el discurso de Aristófanes aparecen imágenes de cuerpos de niños tocándose el ombligo y mirando sus reflejos en un espejo, y también una mujer embarazada, ambos símbolos del encuentro con la otra mitad y la procreación descritos en el relato del poeta. También tenemos, a lo largo de toda la película, la posibilidad de ver a Glaucón y Apolodoro recorriendo la ciudad mientras el último narra lo sucedido en aquel banquete en la casa de Agatón¹⁰. Y allí también se dan espacios de cotidianidad que se intercalan en los discursos teóricos del banquete: Glaucón y Apolodoro caminan, van al mercado, comen, se encuentran con unas mujeres, se sientan en el campo bajo el sol, mientras cuentan y se entusiasman acerca de los elogios del amor. Muchas veces se ha comparado el cine con aquel lugar descrito en la alegoría de la caverna en la *República* de Platón, diálogo donde el filósofo pone en tela de juicio el rol de la poesía en la *polis*. ¿Cuál es, pues, el sentido de verdad que podemos encontrar en el discurso dramáti-

co y artístico del cine? Creemos, como sostiene también Soares (2013), que Platón no propone una desvinculación sino más bien una *subordinación* de la poesía a la filosofía. Si ponemos el film al servicio de nuestra mirada filosófica, entonces podremos seguir reflexionando críticamente: ¿es el deseo sexual un impulso totalmente desligado y opuesto al deseo por el conocimiento? ¿Es el cuerpo un impedimento para dedicarse a la búsqueda filosófica? ¿Podemos utilizar el cuerpo y sus deseos y la sexualidad para encaminarnos en la vía del amor a la sabiduría?

Conclusión

Tras estas miradas poliédricas al interior del *Banquete*, podemos concluir que desde el comienzo del diálogo Platón elabora una noción de cuerpo cargada de sentido, a partir de la cual se van estableciendo varios indicios para pensar una visión positiva de la esfera de la corporalidad en relación a la búsqueda del conocimiento. En resumen, en el elogio de Fedro el cuerpo se presentó susceptible a la inspiración amorosa, la cual funciona como directriz para una vida virtuosa y por lo tanto feliz, a través de la vergüenza, el orgullo e incluso la muerte. En el elogio de Pausanias el cuerpo se distinguió del alma para enseñar a amar bellamente, enaltecendo el amor primordialmente espiritual por encima del amor puramente corporal o primordialmente corporal. En el tercer discurso Erixímaco incluyó al cuerpo desde una visión universal donde se armonizan amorosamente las partes diferentes. Finalmente,

en el elogio de Aristófanes el cuerpo apareció como un símbolo y un síntoma que incentiva la búsqueda amorosa del origen y la felicidad. En estos cuatro discursos Platón va elaborando un modelo antropológico en el cual el rol del cuerpo se hace indudablemente presente para la búsqueda amorosa de la sabiduría, esto es, la filosofía, al tiempo que se entretajan vínculos estrechos con la ética y la felicidad. En el film de Ferreri analizamos un caso exegético que presenta al cuerpo desde un lugar distinto al de nuestra lectura, al realizar ciertos agregados que ligan a lo corporal a un ámbito puramente sensible que no logra alcanzar el conocimiento. Con esta decisión, el *Banquete* de Ferreri reproduciría las interpretaciones más clásicas del texto platónico con las que aquí discutimos. No obstante, rescatamos que la película sigue bastante al pie de la letra el diálogo platónico, y en su puesta en escena el cuerpo se impone como un claro protagonista. Desde aquí, hemos establecido la posibilidad de poner al cine al servicio de la filosofía para seguir repensando el rol del cuerpo en la búsqueda del conocimiento. En la temática particular de este estudio, resulta clave la posibilidad de hacernos de un recurso audiovisual para repensar el cuerpo, porque es justamente la película la que, a través de su puesta en escena, le otorga un cuerpo al banquete, mostrándonos los cuerpos de los personajes en movimiento, con sus acciones y reacciones, sus miradas e incluso sus sentidos más metafóricos, a través de imágenes de cuerpos jóvenes, embarazados, cuerpos animales, cuerpos reflejados en espejos y volcanes en erupción, símbolo ardiente del amor que se enciende.

Referencias

- Boeri, M.D. (2016). Éros y synousía en el Simposio, en M. Tulli & M. Erler (Eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum* (pp. 362-370). Akademie Verlag.
- Broadie, S. (2001). Soul and Body in Plato and Descartes en Proceedings of the Aristotelian Society. *New Series*, 101, 295-308.
- Bury, R. G. (1932). *The Symposium of Plato, with Introduction, critical Notes and Commentary*. Heffer & Son.
- Casertano, G. (1997). Il (in) nome di Eros. Una lettura del discorso di Diotima nel Simposio platonico. *Elenchos*, XVIII, 277-310.
- Chen, L. C. H. (1983). Knowledge of Beauty in Plato's Symposium. *New Series*, 33(1), 66-74. Cambridge University Press.
- Cornford, F. M. (1974). La doctrina del éros en el *Banquete* de Platón (1974), en *La filosofía no escrita*. Editorial Ariel.
- Dover, K. (1980). *Plato. Symposium*, edition with introduction and commentary. Cambridge.
- Ferreri, M. (director). (1988). *Banchetto di Platone* [película]. FR3, La Sept, FIT Production, Gruppo Bema.
- Fierro, M. A. (2019). Amor carnal, amor platónico en el Banquete. *Estud.filos*, (59), 189-219.
- Fierro, M. A. (2001). Narrar el verdadero amor. El sentido de la estructura narrativa en el Banquete de Platón, en V. Juliá (ed.), *Los antiguos griegos y su lengua* (pp. 23-38). Biblos.
- Lidueña, E. (2015). *Platón, Banquete. Traducción, introducción y notas*. Colihue. Mársico, C. (2009). *Platón, Banquete*. Miluno.
- Peixoto, M.C.D. (2012). Corpo, anima, visibile, invisibile nel Simposio platonico, en Jr. Borges de Araujo y G. Cornelli, *Il Simposio di Platone: un banchetto di interpretazioni* (pp. 159-179). Lofredo Editore.

Reale, G. (2010). La concepción del hombre, en G. Reale y D. Antiseri, *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico. Tomo I. Antigüedad y Edad Media*. Herder.

Rowe, C.J. (1998). *Plato. Symposium, edited with an Introduction, Translation and Commentary*. Aris & Phillips Classical Texts.

Soares, L. (2013). La significación ética de la mimesis poética en la República de Platón y su influencia en la estética de Gadamer y Badiou. *Cuadernos de Filosofía*, 60, 27-41.

Vernant, J.P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Paidós.

¹ Entre estas lecturas podemos destacar las de Fierro (2019), Broadie (2001) y Casertano (1997)

² En esta línea se inscriben los trabajos de Dover (1980), Reale (2010), Boeri (2016), Vernant (2001), entre otros.

³ Todas las citas de fuente platónica son del Banquete y se verán citadas directamente con las referencias de los pasajes según la paginación de Stephanus

⁴ En esta línea hallamos también la lectura de Chen (1983)

⁵ Si bien el discurso de Agatón podría entrar en esta primera dinámica competitiva, el abordaje que aquí he elegido lo dejaría quizás mejor en un segundo giro caleidoscópico: el elogio de Agatón sirve pues, para que Sócrates lo refute mostrándole que se encuentra en la misma situación de ignorancia en la que él mismo se encontraba antes de que Diotima lo inicie en los asuntos amorosos. El tercer giro lo dará la inesperada aparición de Alcibíades y el resto de sus amigos que llegan generando un gran alboroto.

⁶ En Smp. 175d Sócrates y Agatón discuten brevemente acerca de la posible transferencia del saber, y el filósofo opina que sería bueno si la sabiduría pudiera fluir con el contacto «como el agua en las copas que fluye a través de una hebra de lana de la más llena a la más vacía».

⁷ De manera similar estas interpretaciones aparecen en el discurso de Fedro y Pausanias, como hemos planteado. Para el caso de Aristófanes vid. Rowe, 1998, p. 153.

⁸ Recordemos que en el discurso de Sócrates, el deseo (éros) será caracterizado en relación con la noción de carencia, como deseo de algo que falta, y nunca de algo que ya se posee (200a). Esta idea de carencia vinculada al deseo aparece ya en el discurso de Aristófanes a partir de la falta explícita de la otra mitad del cuerpo.

⁹ En este aspecto, Rowe (1998: 202) destaca cómo la recepción del discurso de Sócrates «contrasta con la ruidosa recepción dada al discurso de Agatón». Igualmente Bury (1932) señala que Sócrates no es aplaudido con el mismo entusiasmo que Agatón (p. 134)

¹⁰ Véase Fierro (2001) acerca de la estructura narrativa del *Banquete*.

Simpson Study

Los Simpson | Matt Groening | 1989-presente

Omar Battisti*

SLP, Italia

Recibido 12 de mayo de 2021; aprobado 10 de agosto de 2021

Resumen

Este artículo argumenta cómo *Los Simpson* son un ejemplo particular de la cultura estadounidense, es decir, que destaca una relación diferente de los estadounidenses con la cultura. Homer y Marge Simpson no son una pareja ideal, un modelo a seguir, sino que protagonizan toda una serie de fracasos. Sin embargo, no dejan de estar juntos. Esto los convierte sobre todo en un hombre y una mujer que luchan con su relación imposible. Es precisamente en esta centralidad de lo imposible donde se puede encontrar una relación diferente con la cultura. Algo que se diferencia radicalmente de todo lo que preocupa a los estudios de género. La propuesta consiste justamente en considerar a *Los Simpson* como una obra que no cultiva la utopía de la relación sexual.

Palabras clave: Lacan | Simpson | imposible | no hay relación sexual

Abstract

This article attempts to highlight how *The Simpsons* are a particular example of American culture, which highlights a different relationship of Americans with culture. Homer and Marge are not an ideal couple, a role model to follow, but they stage a whole range of failures. However, they don't stop being together. This makes them above all a man and a woman struggling with their impossible relationship. It's precisely in this centrality of the impossible that a different relationship with culture can be found. Something that differs radically from everything that worries the gender studies. I propose to consider *The Simpsons* as a work that does not cultivate the utopia of sexual relation.

Keywords: Lacan | Simpson | impossible | "there is not sexual relation"

La propuesta de partir de mi interés y conocimiento de *Los Simpson* para abordar algo de lo femenino y los estudios de género me deparó una sorpresa: ningún sketch vino en mi ayuda para armar una línea argumental. No lograba desarrollar algo que decir al respecto. Sin embargo, mi conocimiento de esta serie es muy amplio, y ya la he utilizado para tratar otras cuestiones sobre las que me surgieron rápidamente diversas ideas cuando se trataba de un tema preciso.

En relación con lo femenino en Lacan y a los estudios de género, en cambio, *tabula rasa*, nada de nada. Se me presenta un vacío en la memoria, un agujero.

Pensé entonces en comenzar justamente por este vacío de la memoria, por este agujero, para seguirlo en caso de que pueda conducir a algún sitio.

Quizás, este mismo vacío de la memoria, este agujero forme parte justamente del modo en que, en mi opinión, está construido cada episodio de *Los Simpson*. Hay algo así como una cita en cada uno de ellos. Una cita referida a películas, series de TV, libros o a fenómenos culturales que forman parte del episodio como un fondo sobre el cual se despliega la trama.



Vuelvo sobre esto: con sólo intentar articular entre sí la cuestión de lo femenino en Lacan, el fenómeno de los *Gender Studies* (considerado eminentemente de raíz estadounidense por Jacques-Alain Miller en su conversación con Eric Marty (2021)¹ y *Los Simpson*, se corre un riesgo muy elevado de decir tonterías. Aun así, intentaré correr este riesgo para seguir una pista: considero que *Los Simpson*, al igual que el jazz, no son tanto el fruto de la cultura americana, sino una obra en la cual los americanos

pueden encontrar una relación otra con la cultura. En un monólogo teatral, Giorgio Gaber sostenía que a los americanos “La cultura nunca los ha afectado / Deliberadamente. Sí / Porque tienen razón en desconfiar de nuestra cultura / Vieja, elaborada, retorcida / Claro, más simplicidad, más inmediatez” (1976, s.d.). Algo que no está tan lejos de lo que emerge de la conversación entre Miller y Marty (2021), en particular por lo que se encuentra transcripto en las páginas 7 a 11 de *Lacan Cotidiano*.

Parto nuevamente desde mi vacío de memoria, desde el agujero que se presenta en este intento de tejer, con una cita siempre extraída de esa conversación:

la idea de que Barthes, Lacan o Derrida hubieran carecido del género como significante-amo de su discurso plantearía dolorosos problemas epistemológicos, ya que, en otro sentido, no les faltó el significante género. Ellos, a diferencia de nosotros hoy, pueden hablar, discurrir sin que su ausencia haga un agujero. (Marty y Miller, 2021, p. 6)

La propuesta que presento es que tampoco para *Los Simpson* el significante género es un significante central como en el resto de los EE. UU., a tal punto que llegaron a la trigésima temporada sin que su ausencia genere un agujero. Pero, tan pronto como se relacionan *Los Simpson* y los estudios de género, el agujero se evidencia; podría ser solamente una tontería, pero es una lectura posible de lo que se presentó al comienzo de este trabajo: no sólo un olvido personal, sino algo que sobresale del paño con el cual están hechos *Los Simpson*.



En los EE. UU. *Los Simpson* tuvieron –y diría que tienen todavía– un éxito tal que como mencioné hizo que se constituya en una de las series más longevas, quizás secundando únicamente a *Beautiful*. En estos términos se podría incluso sostener que son un fenómeno de masa. Utilizo este término sin una connotación precisa, para indicar algo que quizás entra en tensión con

otro fenómeno de masa constituido justamente por los estudios de género. Sin embargo, *Los Simpson* generaron interés también en algunos ámbitos universitarios. Testimonio de ello es un libro traducido al italiano [y también al español]: *Los Simpson y la filosofía* (Irwin, Conrad y Skoble, 2014). Propondría considerarlos simplemente como una obra de arte, a partir de un interrogante que Lacan instala al respecto en el Seminario VII: “¿Qué es lo que la sociedad puede encontrar verdaderamente satisfactorio allí?” (1960-1961, p. 133) Hablando de lo femenino en Lacan, resulta imprescindible la referencia al Seminario XX *Aun* (1972-1973), sin embargo, quisiera aventurarme a tomar la cuestión a partir del Seminario VII de Lacan, justamente en relación con la sublimación y al amor cortés como momento inaugural de la presentación posterior del Seminario XX; en particular a la posible respuesta a la pregunta instalada que se puede encontrar nuevamente en el texto de este seminario. En palabras de Lacan: “el mecanismo del lugar que ocupa la mira de la tendencia en la sublimación, a saber, lo que demanda el hombre, lo que sólo puede demandar, es ser privado de algo real” (1960-1961, p. 184), ese “*partenaire* inhumano” (1960-1961, p. 185) inimaginable que toma forma en el centro de las palabras de amor de los poetas trovadores en su hablar de la Dama. Llegado a este punto, ¿por qué entonces no considerar que en la serie *Los Simpson* haya algo de este orden? ¿Algo de inhumano gracias a lo cual la sociedad americana se priva de asistir a las peripecias de Homero que, no nos olvidemos, desde la primera temporada hace referencia a la *Odisea*, de Homero?

De aquí la pregunta: ¿qué hay de inhumano, sublimado en *Los Simpson*, justamente en relación al fenómeno de los estudios de género? Quizás el brillo por su ausencia en esta serie de TV estadounidense podría ser este: una sátira feroz y punzante que hace quedar mal al *American Way of Life* (Marty y Miller, 2021). Algo de la cultura americana “fundamentalmente ahistórica, y que jura por la adaptación” (Marty y Miller, 2021, p. 9), por un lado, y que a la vez se proclama a favor del “individuo como empresario de sí” (Marty y Miller, 2021, p. 22), por el otro.

Dando por sentado que el vacío de memoria del que partí no es sólo fruto de un olvido mío, sino que la ausencia en *Los Simpson* de una sátira dirigida regularmente y estructuralmente a los estudios de género es un hecho, este podría ser leído como un modo satírico de volver operativo ese vacío frente a un fenómeno en curso imposible de detener.



Quisiera intentar indagar mejor esta no relación entre *Los Simpson* y los estudios de género, recurriendo al índice de los episodios transmitidos en América que se encuentra al final del ya citado libro sobre *Los Simpson y la filosofía*. Repentinamente surge una epifanía: casi todos los episodios de *Los Simpson* presentan una referencia más o menos vaga al sexo en juego entre Homero y Marge, quien no obstante el rol maternal en el que se la presenta, no olvida tener algo que no se satisface en este ser madre. No olvida la vertiente mujer. Una referencia a veces velada, otras evidente, otras incluso lanzadas en la cara del espectador, en las cuales pareciera que se hiciera quedar mal al puritanismo. Ahora bien, dado que “a lo que aspira la teoría de género al sustituir el sexo biológico por el género es a poner de relieve que el género es una construcción social normalizada” (Marty y Miller, 2021, p. 14); diría que en *Los Simpson* no encuentro esta idea de sustitución del género al sexo biológico y tampoco la reducción consecuen- te del modo de goce (Marty y Miller, 2021, p. 13) a una construcción social normativa.

Homero podría ser considerado como el emblema del portador sano de todo tipo de síntomas de una actual psicopatología de la vida cotidiana, que va de la rabia al alcoholismo, pasando por la locura, la debilidad, el delirio y el dejarse engañar por la voluntad de gozar sin frenos. Este también es un aspecto que se puede constatar en casi todos los episodios. Sin embargo, Marge y Homero funcionan como una pareja fundada sobre algo que no funciona entre ellos, algo que se evoca en cada episodio, donde se presentan las vicisitudes de eso que no funciona que toca el amor, el deseo entre un hombre y una mujer. Las peripecias de cada episodio nunca dejan de hacer alusión a lo que no anda entre Homero y Marge y a lo que, a pesar de todo, hace que sigan todavía juntos,

convirtiéndolos ante todo en un hombre y una mujer lidiando con su relación imposible.

Post Scriptum. Al llamarme Omar, la vertiente identificatoria al Homero protagonista de la serie no puede ser excluida, es más, juega ciertamente su parte, pero encuentro que justamente en esta posible identificación y desde la distancia que la sátira permite dar a ella misma, haya una posible clave de lectura de la ausencia de una referencia constante a los estudios de género en *Los Simpson*, en cuanto algo de la identidad, no de la identificación, se señala sin posibilidad de tomar distancia.



Concluyo con este extenso pasaje de la conversación mencionada reiteradamente más arriba, porque allí encuentro una contextualización de *Los Simpson* como fenómeno que propongo considerar, el cual no apunta a la utopía de la relación sexual de la cual dice Jacques-Alain Miller:

El hombre y la mujer son tan distintos de sus órganos como de su organismo. ¿Son almas? No. Son exactamente significantes, porque, en el nivel en el que se trata de seres, para que se establezca un vínculo, es necesario pasar por el Espíritu Santo, quiero decir por la palabra, por un discurso, por el sentido. Al final, entre estos seres hablantes y hablados, estos “parlêtres”, neologismo de Lacan, puede tejerse algo parecido a una relación, pero nunca será más que un mosaico, un vínculo contingente, singular, inestable, revocable, que se establece siempre de pasada. Las mitologías, las religiones, las sabidurías, las tradiciones, pero también las novelas, las películas o las canciones, le ofrecen cuentos, ceremonias, momias, que suplen la relación que falta, que la “remuneran”, según Mallarmé. Ahora bien, por lo que sé, los *gender studies*, si bien prescinden de la diferencia entre los sexos, no se resignan a la inexistencia estructural de la relación sexual, que sin embargo es constitutiva de la condición humana. En consecuencia, por regla general, dilucidan cosas que siempre conducen a una especie de utopía de las relaciones sexuales, una utopía que, hoy en día, suele ser anti-patriarcal. Para mí, este ejercicio es literatura fantástica. (Marty y Miller, 2021, p. 6)

Traducción al español de Natalia Perrotti y Juan Jorge Michel Fariña.

Referencias

Marty, E. y Miller, J.A. (2021). Entrevista sobre “El sexo de los modernos”. *Lacan Cotidiano*, (927). <https://www.wapol.org/es/global/Lacan-Quotidien/LQ-927-BAT.pdf>

Gaber, G. (1976). *L'america, Libertà obbligatoria*. <http://www.giorgiogaber.it/discografia-album/l-america-testo>

Irwin, W., Conrad, M.T. y Skoble, A.J. (2014). *Los Simpson y la filosofía. Cómo entender el mundo gracias a Homer y compañía*. Blackie Boks [trad. esp. de: *The Simpson and Philosophy: The D'ho! of Homer*. Open Court Publishing Company, 1999].

Lacan, J. (1960-19611990). *El Seminario. Libro VII. La ética del Psicoanálisis*. Paidós.

Lacan, J. (1972-19731990). *Seminario XX. Aun*. Paidós.

¹ Original en francés disponible en <https://lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2021/03/LQ-927-A.pdf>

Del amor como reconocimiento, a la valentía ante la castración

Adam's rib | George Cukor | 1949 - *Marriage Story* | Noah Baumbach | 2018

Eduardo Laso*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 de agosto de 2021; aprobado 26 de septiembre de 2021

Resumen

Jacques Lacan sitúa con el aforismo “No hay relación sexual”, un desencuentro estructural que el amor apuesta ilusoriamente a volverlo posible. Operación soportada en la pasión de la ignorancia, que por un instante hace de la pareja la ilusión de que el destino los hizo el uno para el otro. *Adam's rib* de George Cukor plantea la pregunta de desde dónde se sostiene una pareja: si desde el reconocimiento mutuo en el plano de la igualdad de los sexos, o desde el reconocimiento del deseo, que introduce la diferencia y la falta. Para Lacan, el amor se pone a prueba enfrentando la castración. Si en el film de Cukor, Amanda pondrá a prueba a su esposo a que done su falta por amor, también ella será puesta a prueba por Adam a que acepte que más allá de la militancia por la igualdad de derechos femeninos, en el plano erótico se requiere la admisión de una “pequeña diferencia”. Diferencia que no es lo mismo planteada a nivel imaginario o real. El reconocimiento en el plano imaginario reanuda la separación y unión hasta el infinito, a menos que se inscriba como falta real que abra a una nueva forma de amor, más curado de las pasiones del ser. En estas comedias de rematrimonio las parejas pasan dos veces por la decisión de elegirse, en una suerte de topología del ocho interior propia del acto logrado: el corte a la fijación a un objeto de goce que obturaba la castración, relanzando así el deseo amoroso.

Palabras clave: feminismo | deseo | diferencia sexual | matrimonio

From love as recognition, to courage in the face of castration

Abstract

With his dictum “There is no sexual relationship”, Jacques Lacan places a structural disagreement that love illusory bet to make it possible. Supported in the passion for ignorance, for an instant this operation creates to the couple the illusion that destiny made one to each other. George Cukor's *Adam's rib* raises the question about from where does the couple holds: if it is from mutual recognition in the level of sexual equality, of from the recognition of desire that introduces difference and lack. For Lacan, love is tested by facing castration. If in Cukor's film, Amanda will put her husband to the test of offering his lack for love, she too will be put to the test by Adam to recognize that beyond the militancy of equal rights for women, it is required to admit in the erotic level a “tiny difference”. Difference that is not the same raised on an imaginary or on a real level. In the imaginary level, the admission renew the the cycle of separation and union of the couple to infinity, unless it is registered as a real lack that opens to a new form of love more cured from the passions of being. In this remarriage comedies, the copules go through the decision to choose each other twice, in a sort of inner eight topology, proper to an accomplished act: cutting the attachment to an object of joy that seal off castration, so as to relaunch love desire.

Keywords: feminism | desire | sexual difference | marriage

Screwball comedies & comedias de rematrimonio

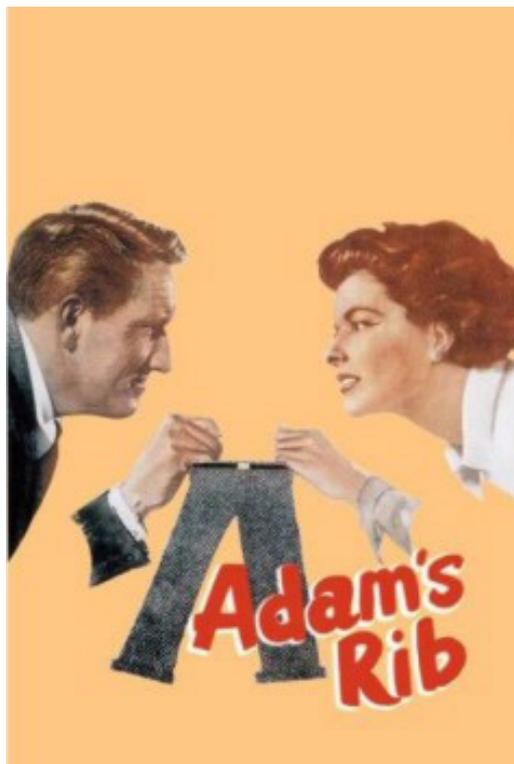
En una escena de *Marriage story* (Noah Baumbach, 2018), al concluir la entrevista de divorcio con el abogado, Charlie Barber recoge sus papeles de un sillón, y durante unos segundos vemos un almohadón con un texto bordado que reza “*Eat, drink and remarry*” (“Coma, beba y recácese”). Se trata de una referencia irónica al libro de Stanley Cavell (1999) *La búsqueda de la felicidad*, en el que el filósofo norteamericano trabaja siete comedias clásicas de Hollywood con un motivo común: una pareja

se separa... para luego volver a elegirse y estar junta.¹ Se trata un tipo de comedias que llama “de rematrimonio”, y las ubica como un subgénero de las *screwball comedies* (“comedias de enredos”), de la que *La costilla de Adán* de George Cukor es un ejemplo paradigmático. Que el film de Noah Baumbach ironice con el “rematrimonio”, nos indica la distancia que hay entre aquella comedia de los años '40 y la tragedia del amor que propone *Marriage story*, en la que no habrá ningún *remarriage*.

El título del film de Cukor alude al mito bíblico del Génesis en el que luego crear al primer hombre, Javhé

* lasale_2000@yahoo.com

vio que no era bueno que estuviese solo. Así que durmió a Adán y le sacó una costilla para hacer a Eva, la primera mujer. Jacques Lacan sugiere que la libra de carne con que se creó a Eva seguramente debió obtenerse de más abajo. Dios padre interviene castrando al varón para producir no un semejante, sino un ser de Otro sexo, *heterós*, mujer. Y será Eva la encargada de sacar a Adán del estado de inocencia –es decir, de la ignorancia– al tentarlo a comer el fruto de la ciencia del bien y del mal, luego de haberlo hecho ella misma. La mujer cumple en el mito la función de sacar al hombre del estado de ignorancia sobre la sexualidad, al encarnar la diferencia sexual, excepción a la lógica fálica. Hacer de soporte imaginario de la castración, encarnar la Otredad para el hombre, volvió a las mujeres el objeto de todas las pasiones masculinas, desde las amorosas o sublimadas, hasta las posesivas, segregativas o vengativas.



La *screwball comedy* es un género de comedia romántica que fue popular en EE.UU. durante la Gran Depresión de los años '30 y alcanzó su culminación durante la década del '40. En ellas es satirizada la típica historia de amor mediante una guerra entre los sexos en la que una mujer dominante desafía a un varón en su masculinidad. Dentro de estas comedias, Stanley Cavell (1999) identifica un subgénero que nombra *comedias de rematrimonio*,

en las que una pareja se separa, para que transcurrida una serie de peripecias, se vuelvan a unir. Según el autor, estas comedias se proponen resolver el problema planteado por el dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1879) en su obra *Casa de muñecas*. En aquel célebre drama teatral, cuando Nora descubre que su matrimonio se sostiene al precio de renunciar a sí misma, se va de su casa de un portazo. Las comedias de rematrimonio proponen una respuesta al problema: dado que la condición para que Nora vuelva al hogar es que su esposo cambie su posición ante ella, estas comedias plasman justamente el milagro por el cual el cambio se produce y la pareja separada se une nuevamente.

El planteo filosófico de Cavell (1999) alcanza un límite que podríamos calificar de propiamente hegeliano: para el autor en estas comedias se conversa todo el tiempo porque se trata una batalla por el reconocimiento entre hombres y mujeres. Un reconocimiento que, de alcanzarse, llevaría a la reconciliación, el perdón genuino y la consecución de una nueva perspectiva de la existencia. Se trata para Cavell del problema del deseo de reconocimiento, cuestión narcisista e ilusoria en la que la batalla de los sexos se haría interminable en pos de alcanzar la irrealizable unión del ser al ser.

En determinado momento, Cavell toca una cuestión que consideramos más ajustada al problema, cuando señala:

La unión de lo sexual y lo social se denomina matrimonio. Algo a todas luces inherente a la empresa del matrimonio causa problemas en el paraíso, como si el matrimonio, en sí mismo una ratificación, estuviera necesitado de ratificación. De modo que el matrimonio conlleva una decepción; llamémosla la imposibilidad de domesticar la sexualidad sin desalentarla, o su estupidez ante el enigma de las relaciones íntimas, que repelen allí donde atraen, o ante el enigma del éxtasis, que es violento al mismo tiempo que tierno, como si el leopardo hubiera de yacer con la oveja. Y la decepción busca venganza, una venganza, como si dijéramos, por haberle hecho comprender a uno que es incompleto, transitorio, que está sin hogar. (1999, pp. 40-41).

Modos en que el filósofo se aproxima al problema que Jacques Lacan sitúa con el aforismo “No hay relación sexual”, siendo el amor un modo de velar la castración.

“No hay relación sexual” sitúa un real imposible de simbolizar, un desencuentro estructural que como tal “no cesa de no inscribirse”, pero que el amor apuesta ilusoriamente a inscribir para volverlo posible. El encuentro amoroso plantea la suspensión de la imposi-

bilidad mediante la captura a una imagen o la sutura de la falta del sujeto a un significante de aquel que deviene objeto de amor. Encuentro azaroso que, en tanto contingente, pasa a “cesar de no escribirse”: el encuentro contingente es efectivamente escribible en tanto el encuentro a una imagen fascinante o a un significante que porta el objeto de amor con el cual suturar la propia falta. Lacan señala la verdadera naturaleza de este encuentro:

La contingencia, la encarné en el *cesa de no escribirse*. Pues no hay allí más que encuentro, encuentro, en la pareja, de los síntomas, de los afectos, de todo cuanto en cada quien marca la huella de su exilio, no como sujeto sino como hablante, de su exilio de la relación sexual. (1981, p. 175)

El amor pretende pasar de lo imposible de escribir la relación sexual, a algo inscribible en el destino del sujeto, que en el fondo es del orden del encuentro azaroso. El paso lógico siguiente es que ese amor que advino desde la contingencia, devenga a su vez necesario, al desplazar la negación del “cesa de no escribirse” al “no cesa de escribirse”, suspendiendo la imposibilidad y reemplazando la contingencia por el destino y la eternidad del amor, amor para siempre más allá de la muerte. Operación soportada en la pasión de la ignorancia, que por un instante hace de la pareja la ilusión de que el destino los hizo el uno para el otro. El “estaba escrito” en el gran Otro.

En el seminario *Aún*, Lacan (1981) juega con el significante alma para decir que en el amor, se “*alma*” al otro. Lo que se ama es ese *agalma* socrático que hace al ser del otro; ese “algo” en el otro que hace que se lo ame. Sólo que la relación del ser al ser en el amor, predicada de Aristóteles al cristianismo, es sólo la ilusión de una relación armónica que intenta velar la no relación sexual. De ahí que Lacan señale que “es imposible que el sujeto no desee no saber demasiado en lo tocante a este encuentro eminentemente contingente con el otro. Por eso, del otro pasa al ser prendido a él” (pp. 175-176). Para el sujeto, sostener un manto de ignorancia doble respecto del azar del encuentro con el otro (que se pretende necesaria destinación del uno al otro) y respecto de la imposibilidad de hacer Uno con el otro, le permite la ilusión del amor en torno de un supuesto “ser” del otro. Lacan señala que el ser se dice, se sostiene en el decir, y como la palabra erra, es equívoca, se desvía, el ser también erra y es equívoco.²

Abordar el ser ¿no estriba en esto lo extremo del amor, el más grande amor? Y el más grande amor –es claro que no lo descubrió la experiencia analítica, su reflejo

se percibe muy bien en la modulación eterna de los temas sobre el amor– el más grande amor acaba en el odio. (Lacan, 1981, p. 176)

Es que la ilusión de la pasión amorosa del ser al ser no puede sino terminar frustrada al toparse con lo imposible de hacer de dos, Uno.

Cavell (1999) ubica en el eje del conflicto de las *remarriage comedies* al divorcio –y no por ejemplo, a la infidelidad– introduciendo así la cuestión de la legitimidad del matrimonio. Creo que más bien se trata de lo que hace límite al deseo de estar con el otro y la pregunta de desde dónde se sostiene una pareja: ¿se sostiene desde el deseo de reconocimiento mutuo o desde el reconocimiento del deseo? ¿Desde la diferencia o desde la igualdad? ¿Desde el goce sexual o desde el amor? ¿O tiene como condición el reconocimiento de la castración?

Para Lacan, el amor se pone a prueba enfrentando la castración:

¿No es acaso con el enfrentamiento a este impasse, a esta imposibilidad con la que se define algo real, como se pone a prueba el amor? De la pareja, el amor sólo puede realizar lo que llamé, usando cierta poesía, para que me entendieran, valentía ante fatal destino. (1981, p. 174)

Y en ese punto se pregunta si se trata de valentía o de los caminos de un reconocimiento. Reconocimiento y valentía no constituyen vías equivalentes. El reconocimiento es el esfuerzo de que la relación sexual que no cesa de no inscribirse por imposible, cese de no inscribirse en tanto contingencia, en el encuentro ilusorio con el otro que encubra la falta. Vía que de persistir, está condenada al pasaje del más grande amor al más grande odio, por ser una vía destinada al fracaso. La valentía del amor en cambio, implica soportar la división irremediable, el desencuentro de los dos saberes inconscientes que no se recubren. Encuentro con lo real de la castración.

La costilla de Adán

George Cukor fue uno de los grandes realizadores de Hollywood de la época dorada. Aclamado como gran director de actrices, *Adam's Rib* es considerada una obra cumbre de la comedia de enredos matrimoniales. Posiblemente la belleza de la película radique en el modo como somos llevados a ser testigos de la intimidad cotidiana de una pareja que se ama y desea, encarnada por Spencer Tracy y Katherine Hepburn, quienes en ese momento eran pareja en la vida real.

Al inicio del film, asistimos al drama de Doris Attinger, una atribulada esposa y madre que intenta torpemente matar a su marido, luego de descubrirlo en compañía de su amante. Una vez detenida y encarcelada, designan como fiscal del caso a Adam Bonner, esposo de Amanda, una abogada y feminista militante, quien a su vez tomará la defensa de Doris. En su análisis del film, Cavell (1999) se pregunta por qué Amanda toma la defensa Doris cuando se entera que su marido será el fiscal. Interpreta el conflicto de los Bonner en términos de la ruptura de un pacto implícito por el cual ella no lo enfrenta profesionalmente, a cambio de que él la apoye en sus convicciones feministas. Como Amanda siente que Adam rompió ese acuerdo al aceptar un caso por el que previamente habían discutido, decide enfrentarlo profesionalmente. Y se valdrá del espacio del juzgado para que se sepa que en la intimidad tiene los mismos derechos y autoridad que su marido, a la vez que pretende que su marido la reconozca públicamente. Se trata aquí de la lectura hegeliana del deseo de reconocimiento. Pero no es tan seguro que el conflicto se juegue en el plano de la reivindicación del derecho femenino al trato igualitario y a la legítima defensa contra el maltrato masculino.

En la mañana previa, vemos a los Bonner desayunar en la cama. Amanda le pregunta al pasar por unos ruidos que Adam hizo a la noche mientras dormía. Se pregunta qué soñaba, al punto de emitir gemidos que evocan la excitación sexual. Él dice no saberlo. Por lo que sigue, podemos conjeturar que Amanda supone que él lo sabe pero lo calla. A lo largo del film iremos descubriendo que Adam se hace el distraído para evitar conflictos con Amanda.



La lectura de los titulares del diario, que parecen un cambio de tema, son en verdad su continuación: Amanda lee la noticia de que una esposa disparó a su marido en presencia de su amante, y comenta gozosa: “*Se lo*

merecía, el pequeño traidor”. Lo cual inicia un debate aparentemente legalista en torno del empleo de la violencia contra la infidelidad matrimonial. O sea, el derecho o no al ejercicio de un acto fuera de la ley, así como la infidelidad está fuera de la ley del contrato matrimonial. Pero la respuesta de Amanda (“*se lo merecía*”) es una interpretación al “*no sé*” de los ruidos nocturnos de Adam, quien va a seguir haciéndose el distraído, diciendo que no aprueba que la gente ande por ahí con revólveres cargados. “*Depende contra quien lo usen*”, replica Amanda en una clara indirecta a él, en caso de que ande soñando infidelidades.

La discusión es interrumpida por la mucama, pero proseguirá escalando y adquiriendo otras formas en escenas posteriores. El drama de los Attinger (celos, infidelidad, justicia por mano propia) se instala para los Bonner como el contenido manifiesto de una pelea por la igualdad de los sexos ante la ley, que encubre el contenido latente de la cuestión de la infidelidad y el deseo sexual, presente por ejemplo, en la oportuna presencia de Kip, un músico vecino de la pareja que no cesa de manifestarle a Amanda su deseo y admiración, pero que Adam no se toma en serio.



Mientras Adam es designado fiscal del caso motivo del debate con su mujer, Amanda en su oficina sigue reflexionando sobre el tema de la infidelidad. Comprueba que en el imaginario social es menos tolerable la infidelidad femenina que la masculina. Es en este contexto que Adam la llama para avisarle que su jefe le asignó el caso Attinger porque quiere una sentencia rápida, pero que le va a pedir que lo saque “*para mantener la paz del hogar*”. Este alarde de Adam, sumado al comentario condescendiente hacia ella, la saca de las casillas. Adam se ríe y le dice que se oye simpática cuando lucha por una causa. Amanda siente que el marido la está gozando. Es, a su decir, “*la gota que rebasó el vaso de una mujer*”. Así que va a defender su causa bajo la forma de la causa femenina, encarnada en el caso de Doris Attinger, a quien representará como abogada para ir contra Adam.



Los Attinger son el contrapunto inquietante de la pareja que forman los Bonner. Warren es un infiel consuetudinario que destrata, insulta y golpea a su esposa Doris, mientras ella tolera sus maltratos entre gritos y protestas, en una posición sumisa a la autoridad de este hombre patético. Cuando Adam entreviste a Warren en cumplimiento de su tarea de fiscal, se mostrará hosco y molesto de tener que lidiar con un sujeto del que en el fondo piensa que es responsable haber desatado la ira de su esposa. Amanda por su lado entrevistará a Doris, para encontrarse con el tipo de mujer que ella ciertamente no es ni podría ser. Si llegó a la entrevista identificada al ideal combativo del derecho de la mujer a no tolerar ser engañada por su esposo, se encuentra, por el contrario, con una mujer que viene sosteniendo las infidelidades y goza del maltrato y la sumisión al marido. Al punto que a Amanda se le vuelve incomprensible por qué alguien que viene hace casi 10 años sosteniendo una posición masoquista ante el esposo, de pronto trate de matarlo. Cuando le pregunta cuándo empezó a sospechar que estaba perdiendo el afecto de su esposo, Doris responde: “cuando dejé de pegarme”. Golpes y escapadas forman parte de la vida cotidiana de esta esposa y madre de tres hijos. Si para Amanda la “gota que derramó el vaso” fue el pavoneo condescendiente de Adam, para Doris no fue la dosis cotidiana de desprecio e infidelidad que el marido le dispensa, sino la amenaza de quedarse sin esa dosis. Mientras que los maltratos aseguraban la continuación del vínculo, su ausencia de cuatro días seguidos en cambio implicaba la amenaza de una ruptura. Doris es un escándalo para el feminismo bienpensante de Amanda. Ella palpa así uno de los límites del feminismo de la igualdad. La demanda de igualdad entre los sexos se topa con el límite del goce, el erotismo y la diferencia encarnada en los cuerpos eró-

genos. Llevada la demanda de igualdad al extremo del plano erótico, deviene ideal de indiferenciación entre hombres y mujeres. Una regresión a la posición de la fase fálica infantil (Ritvo, 2019). En *Mujeres en movimiento*, Graciela Musachi señala que el derecho humano de las mujeres a no ser sometidas a violencia tiene el límite inhumano y singular de hacerse pegar en aquellas que lo logran. Es que el síntoma puede perfectamente devenir el soporte de la vida de un sujeto, algo cuya falta haría vano el universo (Musachi, 2012).

Para hacer suyo el caso Doris, Amanda tendrá que encontrar el modo de transformar la pérdida de goce masoquista como motivo del intento de asesinato, en una amenaza a la integridad de la familia, argumento más pasable en la opinión pública. El motivo de que hay hijos de por medio viene a darle a la abogada un marco de justificación que encubre el goce de su defendida.

Para Amanda, el caso Doris es su causa, pero... ¿qué la causa a Amanda? Se trata de una “causa” en torno de la igualdad de los sexos, que conecta con aquello que la causa en su deseo por Adam: la instalación de un conflicto que perturbe la igualdad para dar entrada a la “pequeña diferencia”. Para Amanda, se trata de dramatizar en el estrado una injusticia dirigida a la sociedad patriarcal y también al marido. Acting que convoque a Adam a que, por amor, condescienda su machismo al amor por ella. Que le ofrezca su castración.



Bajo el universal del “para todos”, ella lucha contra el *Uno de excepción* del macho gozador, del que el Sr. Attinger y Adam mismo serían sus encarnaduras, para dar lugar a la inscripción de que *No existe un Uno de excepción*. La sonora “palmadita” que Adam le propina a Amanda en el curso de un masaje representa para ella la verificación de que, agazapado bajo formas amables, está ante el típico varón brutal que descarga su furia contra la mujer, igual que el Sr. Attinger con

Doris. Como respuesta, llena la corte de mujeres destacables para probar que la mujer es igual al hombre y de paso poner a Adam en ridículo haciéndolo levantar por los aires por una acróbata. Pone así a prueba a Adam como marido, sometido a una humillación pública en su dignidad.



Para Cavell (1999), se trata de una batalla de los sexos por el reconocimiento de la mujer. Pero lo que sigue a la escena del ridículo abre a otra hipótesis. Luego de ese episodio, Adam ya no quiere hablar más con ella. La acusa de despreciar la ley, y que como el matrimonio es la ley, entonces desprecia también la relación que tienen y a él mismo. La línea argumentativa no es muy consistente. Amanda no niega la legalidad del matrimonio, al punto de emplearlo como argumento en el estrado: es tan sagrado, que justifica el empleo de un arma si se trata de proteger dicha institución. Adam en su rabietta, aplanar el vínculo matrimonial al plano contractual. Pero luego Adam agrega algo que apunta a la verdad de aquello que aborrece y lo angustia: *“¡Me gusta que haya dos sexos! No me gusta estar casado con lo que llaman una nueva mujer. Quiero una esposa, no una rival. Si quieres ser masculina, no lo hagas conmigo”*. Adam ha sido herido en su imagen viril. La dramatización de la igualdad hecha por Amanda es una demostración de que está castrado. Ella se ha tornado para él en una mujer fálica y viril, por lo que huye de la casa con un portazo. Si ella es varón, entonces él queda feminizado.

En su alegato final en el estrado, Amanda va a plantear la igualdad de los sexos. La ley “no matarás” es un universal “para todos”. Pero luego agrega que los hombres han matado por fuerza mayor, en defensa propia o de su hogar, y que por ello fueron absueltos. Introduce así la excepción que confirma la regla, un “hay uno

que no”, en el que se hace excepción por defensa propia o fuerza mayor, pero que combina con un argumento sexista: se hace valer tal excepción para el caso de los varones por razones de género. Introduce así una ley no escrita que apoya al hombre que protege su hogar por cuestiones de género, y pide que la apliquen a Doris como esposa maltratada que actuó en defensa de su familia. La argumentación es falaz, dado que la inimputabilidad por defensa propia no es sexista, y requiere de condiciones que no aplicarían en el caso de Doris. Para reforzar los argumentos, Amanda agrega que cada ser viviente es capaz de atacar si se lo provoca suficientemente. El argumento combina así la ley escrita del “para todos” (“No matarás”) y sus excepciones y una “no escrita” que es particularista y lógicamente anterior a la ley. La escrita contempla la excepción por causa justa o legítima defensa. La no escrita propuesta por Amanda es en cambio el derecho a atacar violentamente ante una provocación. Se trata de un exceso que introduce un más acá de la ley escrita: la capacidad de atacar ante una provocación es una cuestión que no es legal; un exceso que la ley intenta acotar.



Este goce no regulado por la ley, que se presenta como un exceso que Amanda esgrime como derecho, es lo que a Adam lo angustia. En su alegato, pierde el hilo tratando de argumentar que la dramatización de Amanda no tiene nada que ver con el proceso que allí se juzga. Pero pierde el caso y Doris es declarada libre de culpa y cargo. En un giro irónico, Doris y su marido se reconcilian. Y se sacan fotos para los periodistas, en las que aparecen junto a los hijos y la amante de él. Es que la infidelidad y el maltrato son para Doris perfectamente tolerables. Puede haber rematrimonio no soste-

nido desde el amor ni desde los ideales de emancipación femenina e igualdad de los sexos, sino desde el desprecio mutuo, para sorpresa de la idealista Amanda (y de Stanley Cavell). En cambio, Adam y Amanda han roto su matrimonio.



Esa noche, Amanda reflexiona en el departamento de su amigo Kip acerca de si es o no “dominante”, vale decir, masculina. Adam va entonces a simular para ella la escena de Doris con su marido y la amante, aquella escena violenta fuera de ley, para devolverle su propio mensaje en forma invertida. Irrumpe en el departamento de Kip con una pistola de juguete para amenazarlos. Logra así que ella admita que nadie tiene derecho a quebrantar la ley por mano propia. De ese modo, Adam consigue empatar con Amanda. Que para el caso es reconducirla al redil de la lógica fálica. Sólo que ese empate los iguala y no permite revincularlos como hombre y mujer.



Para ello, Adam tendrá que llorar ante la pérdida de la casa de campo que simboliza el vínculo entre ellos, convocando a la ternura de Amanda. Si Adam recupera a Amanda, es por su capacidad para hacer una simulación de llanto, con lo que la conmueve y así la recupera como mujer. Si ella logra feminizarlo, él también la feminiza a ella, y al hacerlo, la vuelve deseable para él. Amanda le dice que eso demuestra que no hay diferen-

cia entre los sexos, que también los hombres pueden llorar y ocupar una posición femenina. Que en el fondo no hay un Uno de excepción: todos estamos castrados. Pero entonces agrega que quizás haya una diferencia, pero “es muy poca diferencia”. Sólo que ese poco de diferencia es el trasfondo del sostén del erotismo. Ocasión para que Adam recupere su posición viril al grito de *¡Vive la différence!* Estamos ante la dimensión cómica, que para Lacan es el triunfo del falo³.

Para Lacan, el carácter fatal del amor es consecuencia de la conjunción de dos saberes inconscientes que no se recubren, ya que son intrínsecamente distintos. Pero cuando se recubren “esto constituye una sucia mezcla” (Lacan, 1974, s.d.). Podríamos ensayar un diálogo en esta pareja, que plasme la “sucia mezcla” en que están atados:

Amanda: Tú eres un varón engrdeído que se pretende superior por creer detentar el falo. Te pido que por amor me dones tu falta.

Adam: Tú te posicionas como una mujer viril que pretende detentar el falo, lo cual me impotentiza. Te pido que te feminices para poder desearte.

Amanda: Todos somos iguales ante la castración y no existe un Uno de excepción no castrado. Pero por amor a ti, te otorgo una pequeña diferencia, en tanto te elevo a Uno único, y hago de tu pene el falo con el que gozo fálicamente.

Adam: *¡Vive la différence!*

Sólo que esta diferencia es planteada aquí como imaginaria. Queda a cuenta para Amanda el goce suplementario o femenino, en la medida que asuma la falta en ser y la falta del Otro. Lo que supone salir de la reivindicación de igualdad en el plano del goce sexual. Aceptar un No-Todo fálico y que la diferencia no es imaginaria ni pequeña, sino real.

El triunfo de la diferencia en el plano imaginario inevitablemente reanuda la guerra entre Adam y Amanda, luego del paréntesis de intimidad sexual con la que se cierra la película. Lo que abre a la pregunta de si esta repetición de separación y unión rematrimonial no proseguirá hasta el infinito, y cuál sería la condición de que el *¡Vive la difference!* no opere en el registro imaginario sino como nueva forma de amor, más cuidado de las pasiones del ser.

Si el amor es el lazo entre dos saberes inconscientes, podríamos representarnos topológicamente estos dos saberes como dos toros enlazados:

¹ También es una cita al libro de Margo Howard *Eat, drink and remarry. Confessions of a serial wife*, en el que la autora relata los avatares amorosos de su vida

² “El amor que aborda al ser ¿no surge de allí lo que hace del ser aquello que sólo se sostiene por errarse?” (Lacan, 1981, p. 176).

³ «La dimensión cómica está creada por la presencia en su centro de un significante oculto, pero que en la comedia antigua está ahí en persona: el falo. En la comedia lo que nos hace reír no es tanto el triunfo de la vida como su escape. (...) la vida escapa a todas las barreras que se le oponen. El falo es el significante de esa escapada. La vida pasa, triunfa de todos modos, pase lo que pase. El héroe cómico tropieza, se ve en apuros pero todavía vive. Lo tragicómico existe. Aquí yace la experiencia de la acción humana». Lacan (1959-1960, p. 373).

Reseña de libro

Lo femenino de Marie-Hélène Brousse

Lo femenino | Marie-Hélène Brousse | Tres Haches | 2020

Eugenia Destefanis*

Universidad Nacional de Córdoba



Lo femenino le da nombre al libro de Marie-Hélène Brousse publicado por Tres Haches en 2020. Recorrerlo nos invita a descubrir textos de su autoría, que van desde el año 2000 al 2019, donde podemos encontrarnos con precisiones epistémicas, clínicas y políticas que echan luz sobre aquello opaco y desconocido para todo ser hablante: lo femenino. Fundamental, por un lado, para pensar a la época actual, la época de los Unos-solos, como nos dice la autora, en donde los grandes debates se vienen dando en relación a las formas de vivir y abordar la sexualidad, las identidades sexuales y los lazos sociales. Así como también, por el otro lado, por su importancia en la experiencia de un análisis, dando cuenta de aquello singular que habita en cada uno, propio de cada *parlêtre*, que no se “confunde con las mujeres” (p. 8), sitúa Leonardo Gorostiza en un imperdible prefacio. Se trata en-

tonces de ese *fuera de género*, como nos adelantamos con su título las próximas Jornadas de la Escuela de la Orientación Lacaniana.

Así, nos encontraremos con más de veinte textos que toman los significantes de la época, los síntomas, los malestares, los cambios de discurso, el amor, la maternidad; y donde la autora, recurriendo a otras disciplinas, a viñetas clínicas y a fragmentos testimoniales propios, ubica lo que es central en la lectura: la tensión entre lo universal y lo singular. Tensión de la que se ocupa fuertemente el psicoanálisis. Nos hace saber de la importancia de una escucha sin prejuicios, atenta, orientada por lo más singular de cada uno, que apunte a dar vuelta a el discurso del amo, el cual, en tanto organizador del lazo social y prescriptor de modalidades de goce determina cuales están permitidas y cuáles no.

* eugeniadestefanis@gmail.com

M-H Brousse nos advierte que todo significativo amo es segregativo y que el universal, el para todos, justamente introduce la segregación de la cual pretende escapar, siendo lo femenino, para Lacan, una “tentativa de subvertir el juicio de universalidad que, según me parece, es la única posibilidad de hacer fracasar la segregación” (p. 82) y que, “la experiencia analítica, permitiendo el despliegue de otro discurso, hace volar en pedazos esta universalidad” (p. 42).

De este modo localizamos la importancia de lo femenino para una política *desegregativa* como es la del psicoanálisis. A lo largo de los diferentes textos, vamos del todo a la excepción, ubicando las formas que toma lo universal, sus fracasos, sus paradojas. Aborda un punto crucial del momento en que vivimos, partiendo de un significativo que en algún momento pretendió ser del orden de lo universal para hablar de las mujeres: la maternidad. Sitúa allí cuestiones fundamentales para adentrarnos en los debates sobre el aborto y ubica la separación que devino entre ser madre y ser mujer: “la maternidad dejó de ser a la vez, una obligación de la naturaleza y un destino de discurso; devino una elección de goce” (p. 22).

Elección de goce, clave para introducirnos en una diferencia radical: género y goce. Nos permite ubicar que el psicoanálisis aborda la sexualidad desde el goce y no desde el género. Este último tiene como única sustancia la del semblante, siendo del orden del discurso y de las identificaciones. Nos dice que Lacan insiste en *Aun* en referirse a los “llamados hombres” y las “llamadas mujeres”, para

hacer hincapié justamente en que no habla en términos de género, sino que, los mismos no son más que seres de discursos, y que, en todo caso, cada quien tendrá por construir su propia definición del mismo. Bajo el equívoco plantea que el discurso analítico es a-genero, sin el género, pero no sin lo sexual. “El sexo como modalidad de goce no es identificación, sino un acto, una elección” (p. 202).

Así nos introduce en ese más allá de las identificaciones, más allá del fantasma, que da cuenta de lo más singular de cada uno, haciéndonos saber que cada analizando es único, desde sus inicios. Recorto un pasaje: “entonces devine psicoanalista, escucho los Unos-solos sin jamás prejuzgar sus modos de goce y sus soluciones sexuales. Mi principio es lacaniano: ‘el ser sexuado no se autoriza más que de sí mismo’”. Paso mi escucha, como Lacan testimonió de sí mismo, escuchando seres hablantes inventar su género y someterse a la lógica de su saber inconsciente, asumir la elección de sus modos de goce. Desegregación. Uno no se desembaraza de su síntoma, se lo vuelve operativo” (p. 82).

Hasta aquí, ante la imposibilidad de decirlo todo, sobre este excelente libro que nos brinda precisiones claves para avanzar y para pensar a la época y sus discursos. Nos enseña acerca de la sutil y prudente escucha, acerca de lo activo del vacío, bordeando la alteridad y lo hétero que habita en cada Uno, orientando al psicoanalista y su práctica, a sabiendas de que no hay estándares, pero sí principios para una clínica *desegregativa*.

Referencias

Brousse, M-H. (2020). *Lo femenino*. Tres Haches.

Reseña

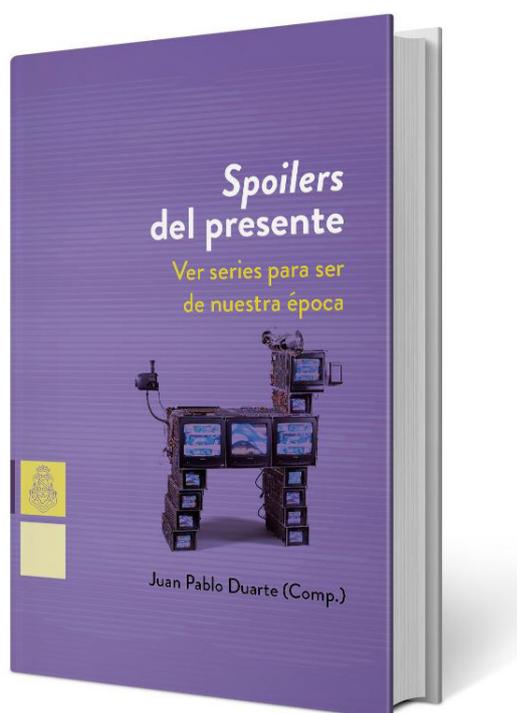
Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época

Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época | Juan Pablo Duarte (comp.)

| Ediciones Universidad Nacional de Córdoba | 2021

Lorena Beloso*

Universidad Católica de las Misiones



Quienes amamos el cine y las series, cuando leemos sobre eso, estamos siempre atentos a una advertencia común y necesaria: “este artículo contiene *spoilers*”.

Aviso que puede determinar si avanzamos o no. Pero esta vez, no estamos en presencia de algo tan simple. Un título, nos interpela ¿Se puede *spoilerar* el presente? ¿En una suerte de anticipación? ¿Se trata de adivinarlo? ¿De interpretarlo sobre la marcha? Escribo estas preguntas antes de comenzar a leer el libro. Veamos.

La primera clave la brinda Juan Pablo Duarte en el “Trailer”, nos dice “posiblemente las series sean una de las respuestas más originales a un momento histórico en

el que la verdad se transformó en una ficción en crisis” (p. 11), así se trata de un “presente que el pasado no permite situar” (p. 11). Advierte que son aquellos sucesos actuales, que no llegan a nombrarse del todo, que no pueden clasificarse por completo o incluso cuentan con características inéditas y que “casi en simultáneo las series intentan escribirlas” (p. 13) y entonces “su retrato de la realidad aspira menos a una fidelidad factual que a señalar lo que el presente contiene de indecible. En las series, en las más serias entre ellas, este fracaso impulsa su insistencia” (p. 13). Wow. Cuando un tráiler nos engancha, no tardamos en comenzar un maratón, y este parece ser el caso.

* lorenabeloso@gmail.com



¡Continuemos!

El primer episodio es central, es algo que nos enseñó *Twin Peaks*¹ y quienes trabajaron en la edición de este libro al parecer lo saben muy bien. Comenzar a plasmar la temática con Don Draper en la pluma de Jorge Assef, es una apuesta segura. Con su estilo tan particular, visibilizando esos detalles que se nos escapan y a los cuales nos invita a remitirnos, resalta la relación de los sujetos contemporáneos con los objetos de goce y su indiferenciación y así, cómo un relato situado en los años sesenta puede enseñarnos sobre nuestro tiempo. Listo, nos atrapó.

Desde allí, encontramos una primera respuesta. Sí, se puede *spoilear* el presente. En nuestras pantallas tenemos ese efecto de verdad mediodicha y escenificada, ese borde entre la ficción y lo cotidiano. Lo que puede ser mostrado y nos orienta a pensar la actualidad, de lo cual se sirven psicoanalistas y figuras de la cultura para escribir al respecto.

Avanzamos y nos encontramos con un sin fin de interpretaciones, comentarios e incluso interrogantes que nos hacen pensar en *Netflix*, *Amazon Prime* y en nosotros mismos de otra manera.

De lo macro de los debates actuales, como la rela-

ción entre las tecnologías y el poder, y las tensiones entre el estado y el capital, este libro propone una “operación lacaniana de lectura”² centrándose en lo que escapa a la lógica universal, y es creo, lo que permite pesquisar los efectos de aquello en los sujetos de nuestro tiempo. Entonces, ¿lo que vemos en las series, podemos escucharlo en nuestros consultorios?

Estos autores nos responden desmenuzando las grandes temáticas que han atravesado la humanidad desde siempre, como el amor y sus enredos, las angustias, la violencia, los autismos contemporáneos, resaltando las contradicciones inherentes a las relaciones humanas y la diferencia entre lo verdadero y lo real.

Al finalizar el maratón de capítulos hay un “extra” que no quiero *spoilear*, solo diré que se elige terminar con el registro de una actividad que permitió transitar la pandemia de otro modo. Porque hay que decirlo, estos textos fueron pensados, escritos y editados en un momento universal único, donde para muchos lo que permitió sobrellevar la situación fueron los libros, el psicoanálisis y las series. Aunque ya en otras circunstancias, ¡esperaremos ansiosos las próximas temporadas de *Spoilers del Presente*!

Referencias

Duarte, J. P. (2021). *Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

¹ (Lynch, 1990)

² (Fernández, 2021, p. 66)

Reseña

Psicoanálisis y Feminismos. Reseña de una apuesta a la extensión

Luciana Szrank*

Universidad Nacional de Córdoba



Un curso de extensión universitaria como apuesta de salida, de la universidad a la comunidad, del psicoanálisis a la ciudad.

Con Eugenia Destéfani, Lucía Busquier, María José Ghione y por supuesto, también con la orientación del equipo de trabajo de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana, de la Facultad de Psicología de la U.N.C. y su programa de extensión *Psicoanálisis y discursos contemporáneos*, nos propusimos impulsar un espacio de conversación entre el psicoanálisis y los feminismos, por

la vía de un curso de extensión titulado *Feminismos y psicoanálisis: de las leyes universales a los arreglos singulares*. Estuvo dividido en tres encuentros, contando cada uno con un título que orientó las discusiones: “¿Qué moral sexual cultural hoy?”, “El universal mujer y sus efectos segregativos” y “Lo que la ley no alcanza”.

El primero contó con la presencia de tres invitados, Alejandro Willington —psicoanalista, miembro de la EOL (Escuela de la Orientación Lacaniana)—, Sofía Zurbriggen y Eduardo Mattio, —provenientes del campo de la filosofía, la investigación y la docencia, rela-

* lucianaszrank@gmail.com

cionados ambos a su vez a los activismos feministas—. Se dio allí un espacio de discusión y lectura de distintas aristas de la moral sexual cultural de nuestra época, pensando en las implicancias y derivas de leyes vigentes en nuestro país, como la de Educación Sexual Integral y la de Interrupción Voluntaria del Embarazo. Por su parte, Sofía Zurbriggen, compartió parte de la investigación que se encuentra realizando en relación a las respuestas que vienen dando hace tiempo una organización de socorristas —activistas feministas que acompañan a personas en procesos de interrupción voluntaria de embarazos—, destacando la importancia, en el momento actual, de diferenciar lo legal, de la legalidad de las prácticas, así como el sentido que se introduce en las prácticas y su posibilidad de resignificación. Señaló también la centralidad de la idea de “representación del poder heterárquica”, es decir como eso que habla de cierta independencia de acción en lo micro, respecto a un sistema macro establecido, jerarquizado, normalizado. También allí, Eduardo Mattio destacó cómo la ley de E. S. I., como dispositivo tanto pedagógico como de subjetivación ha tenido diversas respuestas —desde resistencias o usos confesionales de algunos actores hasta subversiones críticas por parte de otros— y que en relación a ello podemos preguntarnos qué aspectos de la moral sexual compartida se han conmovido y se habrán de conmover en el proceso de aplicación de este dispositivo, invitando a resaltar que la lógica de los arreglos singulares puede sumar a los agenciamientos colectivos en tanto y en cuanto no se confundan con la vía de salida individualista que promueve el capitalismo, es decir apelando a una implicación, a una respuesta responsable por parte de las singularidades con el Otro social. Por su parte, Alejandro Willington resaltó la importancia de seguir recordando en la actualidad el acontecimiento Freud, que implicó y aun hoy implica una subversión del pensamiento tradicional sobre la sexualidad —por destacar por ejemplo, su carácter inevitablemente polimorfo—. Esto posibilita una ampliación de lectura, ante lo acotada y segregativa que es la lectura realizada por parte de discursos conservadores vigentes aun hoy, por ejemplo ciertos actores del discurso médico, que defienden una idea de normalidad en relación a la sexualidad y por consecuencia, una continuidad en la deriva de la *patologización*. Por mi parte, en este mismo encuentro me propuse transmitir una lectura, una perspectiva en torno a la “diferencia” de la que se trata en el psicoanálisis, esa absolutamente única de cada quien que habla —ni genérica, ni generalizable—, que refiere a cómo un ser

hablante y su cuerpo es afectado por el hecho de habitar un mundo de lenguaje y de cómo en cada cuerpo las experiencias de goce inolvidables, acontecen, marcan y se cuentan, de manera única e irrepetible. Siempre por ende, cada caso excede a su manera a la lógica del “para todos igual” que inevitablemente establecen las leyes y sus protocolos públicos de acción.

La segunda conversación arrancó a tres voces, dos de practicantes del psicoanálisis y una proveniente del campo de la historia. Lucía Busquier, es la historiadora que con su pragmática discursiva supo transmitir a partir de sus investigaciones, diferentes invenciones —es decir ejemplos de luchas, coaliciones, resistencias, experiencias artísticas—, que se constituyen como herramientas y prácticas políticas concretas de un sector del activismo y la academia feminista, el de las mujeres afrodescendientes. Destacando la necesidad de llevar adelante prácticas descolonizadoras, las voces y acciones de estas mujeres —que han sido múltiplemente segregadas a lo largo de la historia— han sabido discutir y objetar las pretensiones de universalidad puestas sobre el sujeto mujer.

Eugenia Destéfanis, recuperó perlas freudianas que no conviene olvidar a la hora de leer lo que sucede en la humanidad. Por un lado, en relación a lo eficaz que es la pulsión de muerte y por otro, a lo complejo que es el cumplimiento del mandato del amor al prójimo entre los seres hablantes. Se encargó también de transmitir cómo lo universal nos lleva a hablar de segregación y cómo el psicoanálisis desde siempre se ocupó y preocupó por ello, destacándose justamente por ser un discurso que tiene en cuenta la dimensión del goce —existente en los seres/cuerpos hablantes como imposible de universalizar— y que opera de manera antisegregativa. Por su parte, Liliana Aguilar (miembro de la EOL) pudo hacer pasar la diferencia que existe entre la lógica de lo universal —que conlleva efectos segregativos— y la lógica de lo femenino, —que viene más bien a vetar lo universal—, caracterizándose por corresponder a una lógica que incluye las experiencias de goce que refieren al enigma, a la alteridad propia al ser hablante. Destacó y aclaró también, lo que implica lo femenino para el psicoanálisis, como eso que está absolutamente fuera de género —no refiriendo por ende a identificaciones— ya que justamente no tiene que ver con el decir, con las palabras sino más bien con letras de goce, con experiencias de goce en los cuerpos.

La tercera interlocución contó con la participación de tres practicantes del psicoanálisis: Matías Meichtri Quintans (miembro de la EOL), Agustina Brandi

y María José Ghione, y con investigadoras y activistas feministas provenientes de distintas áreas de intervención: Denise Paz Ruíz, del Trabajo Social y Guillermina Huarte, de la Comunicación Social. María José Ghione, por su parte realizó una puntación del recorrido del curso y retomó aportes fundamentales del psicoanálisis para entender lo inevitable del malestar en la cultura. Agustina Brandi, continuó la línea de conversación haciendo hincapié en cómo las leyes —que operan por la lógica de lo universal— conllevan un efecto de negación de lo irreductible en lo humano, y en cómo este taponamiento de la dimensión de lo imposible tiene efectos de retorno en lo social. Especificó que, cada quien ha de dar su consentimiento a la ley y que lo que se tiene en cuenta desde el psicoanálisis es ese arreglo singular que se pone allí en juego. Por su parte, Matías Meichtri Quintans puso énfasis en la necesidad de que se den estas conversaciones y destacó que, si aún tomamos a Freud es porque nos sirve para pensar lo que nos pasa tanto individual como colectivamente. Introdujo a su vez en la conversación, la inevitable transacción que la vida en sociedad implica, donde hemos de renunciar a algo de la satisfacción de nuestras pulsiones para así poder regular el malestar entre todos. Recordó también algo fundamental a tener en cuenta, sobre lo insuficiente que resulta pensar la violencia meramente en relación al aparato normativo. Denise Paz Ruíz, quien tiene experiencia de intervención e investigación en el ámbito de la violencia contra las mujeres, destacó que sería un error pensar la reparación en un sentido de “para todos

igual”, por ser esta justamente más bien de orden absolutamente singular. Por otro lado, señaló que los paradigmas securitistas son un índice de la época neoliberal e hizo énfasis en la necesidad de que exista una justicia no burocrática, esa que permite sostener la dignidad del acto de justicia. Por su parte, Guillermina Huarte, como comunicadora, introdujo en la conversación interesantes preguntas y críticas en relación a la “razón punitiva” que circula en nuestra actualidad: ¿hay formas alternativas al código penal?, ¿cualquier práctica es escrachable?, ¿qué sucede cuando se demanda más y más seguridad, más y más vigilancia? ¿hasta qué punto las cosas son reparables? Como activista feminista, defendió también la idea de que siempre en el “movimiento”, se cuenta con la posibilidad de revisar aquello que se haya propuesto.

Además del recorrido propuesto por quienes hemos sido docentes del curso, cada encuentro fue sumamente enriquecido por los aportes y preguntas de las personas que ingresaron y participaron con entusiasmo en las sucesivas conversaciones. En resumen, vivimos una experiencia de salida y de cruce, entre discursos y entre personas sumamente diversas provenientes de distintos campos de acción y formación, pero movidos por un interés en común, seguir pensando los conceptos, las ideas y las acciones —como seres hablantes y como profesionales— que resulten convenientes para la lectura y el abordaje de procesos de transformación social y/o ante la presencia de dificultades con el Otro social y/o con el Otro corporal. Nos quedan valiosas preguntas para continuar poniéndonos al trabajo de conversar.

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO

Jorge Bafico
Omar Battisti
Lorena Beloso
Juan Brodsky
Eugenia Destéfanis
Juan Pablo Duarte
Gigliola Foco
Eduardo Laso
Abril Sain
Paula Szabo
Luciana Szrank
Dalia Virgíli Pino

ÉTICA & CINE es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis.

Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.



UiO : Faculty of Medicine
University of Oslo

- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.



- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay