



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Provenza, Ailén; González Pla, Florencia; Cambra Badii, Irene
Tres semblanzas sobre el cuerpo
Ética y Cine Journal, vol. 6, núm. 1, 2016, Marzo, pp. 51-55
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564462711007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Reseña de libros

Tres semblanzas sobre el cuerpo

El ojo absorto | Alberto Garrandés | 2014

Irene Cambra Badii, Florencia González Pla, Ailén Provenza

Universidad de Buenos Aires



El ojo absorto. Notas sobre el cuerpo en el cine

Alberto Garrandés

Ediciones ICAIC, Vedado, Cuba, 2014

228 páginas

Antesala

Cuerpos metamórficos: 14 vacuolas

Modulaciones

Interzona: cine cubano de los últimos años

Epílogo (la forma de la interpretación)

Índice de películas

Absorto –del latín *ab-sorptus*– es el participio pasado del verbo *absorbere*, literalmente, “ingerir”, “absorber”, “tragar”. De entrada entonces, el-ojo-absorto es un sin-tagma inquietante. Un ojo que traga lo que ve. Un ojo, un órgano, que deviene cuerpo. Pero no para saciarse de aquello que devora, sino para hacerlo poesía. Para transformar, a partir de la mirada que nos devuelve la pantalla del cine.

La portada del libro ya nos pone en tema. Se trata de una obra del singular diseñador cubano Pepe Menéndez, y representa un ojo, con su iris azulado y una negra pupila, enmarcado en un carretel de cine. El objeto resultante está apoyado en una superficie blanca, como si este peculiar “ojo -cine” pudiera ser separado del cuerpo. O mejor: como si el ojo mismo, cine mediante, hubiera devenido él mismo un cuerpo –autónomo, fragmentado, pero cuerpo al fin. Al inicio de nuestro periplo, entonces, el cuerpo ya aparece *intervenido*. Como si el autor nos advirtiera, desde la propia imagen de la portada, *que*

dentro de los límites del encuadre cinematográfico, el cuerpo queda avistado, examinado y metamorfoseado en virtud del ejercicio de ver.

Esta reseña de la obra de Alberto Garrandés¹ propone, en fidelidad con el autor, una interlocución con el núcleo real que destilan sus ensayos. La propuesta es relativamente sencilla: tres jóvenes investigadoras argentinas aportan sus textos en sintonía con sendos pasajes de *El ojo absorto*. No comentan el libro, sino que lo multiplican, aportando la lectura analítica rioplatense.

El libro de Garrandés, enorme en sí mismo, se ve suplementado por este ejercicio narrativo y a la vez ético-clínico. Porque ahora el cuerpo emerge doblemente tratado: desde el ensayo literario y desde el cine como esbozo, como rudimento de un análisis. A las variadas fuentes referidas por Garrandés, se suman autores como Alain Badiou, Jacques Lacan, Julio Cabrera, Barbara Cassin, Massimo Recalcati, Stanley Cavell, Slavoj Žizek, otorgándole así al cuerpo un estatuto que trasciende sus

* cambrabadii@psi.uba.ar

** florenciagonzalez_07@hotmail.com

*** ailenprovenza@gmail.com

bordes iniciales. Estatuto que emerge de un encuentro impensado entre La Habana y Buenos Aires.

XXY: Nada que elegir Florencia González Pla

Como bien lo sostiene Alberto Garrandés, el film XXY (Lucía Puenzo, 2008) *sobresale por una limpidez expositiva sostenida en la valentía formal de su discurso*. Efectivamente su línea argumental es relativamente sencilla pero de una enorme profundidad clínica. Un matrimonio espera un hijo. Pero es un niño hermafrodita. Ni bien nacida la criatura, les ofrecen la opción de una ablación completa de los genitales masculinos –aseguran que la niña no recordará nada y que apenas le quedará una cicatriz pequeña. Los padres se niegan pero educan a Alex como una nena, mudándose a un sitio aislado de la costa uruguaya. Con la llegada de la pubertad, la tratan con corticoides para evitar que se desarrolle de manera viril y cuando cumple quince años se les impone una decisión. La madre se inclina por una operación quirúrgica y convoca para ello a un prestigioso cirujano plástico, que además es el marido de su amiga de la infancia. El médico y su mujer llegan para conocer a Alex, acompañados de su hijo Álvaro, también adolescente. Éste se siente atraído por Alex sin conocer su peculiar condición. Se seducen mutuamente, hasta que finalmente se produce entre ellos el *encuentro* sexual. Allí adviene la sorpresa: es Alex quien penetra a Álvaro. A partir de allí todo se trastoca: cae el fantasma de la castración quirúrgica y Alex logrará establecer un nuevo diálogo con sus padres y consigo misma. Diálogo que Garrandés retoma para introducir su carácter paradójico:

Alex: ¿Qué hacés?

Papá: Te cuido.

A: No me vas a poder cuidar siempre.

P: Hasta que puedas elegir.

A: ¿Qué?

P: Lo que quieras.

A: ¿Y si no hay nada que elegir? (resaltado de Garrandés)



Pero cuando no hay nada para elegir, el sujeto puede sin embargo abrirse camino a partir de una *decisión*. Es allí cuando la obra de Puenzo puede ser pensada en relación con la dialéctica hegeliana y con las fórmulas de la sexuación enunciadas por Jacques Lacan.

En la entrada situacional, la medicina se inclina por una solución quirúrgica (momento de la afirmación), mientras que los padres se oponen en nombre de una voluntarista “libre elección” (momento de la negación). Es entonces cuando, contra toda previsión, el sujeto se abre camino a partir de su deseo, generando el acontecimiento que opera situacionalmente como *negación de la negación*.

En términos lacanianos, “La excepción hace lugar al no-todo”. Se trata de reintroducir la excepción, pero no de cualquier modo –lo que conduciría a formar nuevamente una clase sino una excepción que consienta el no-todo. Estamos ya fuera del sistema lógico aristotélico. Ni sentido ni sin sentido. Au-sentido, propondrá Bárbara Cassin con Alain Badiou: “La ausencia en cuanto sustracción al sentido o a la decisión clásica del sentido [...] no puede situarse del lado del sentido o de la decisión del sentido de tipo aristotélico. Pero tampoco puede ponérsela, en una inversión negativa, del lado del sin-sentido. En realidad no es ni sentido, ni sin sentido; es una proposición singular, desplazada y absolutamente original, que es au-sentido, ausencia de sentido” (Badiou, 2011, p. 102).

Cuando se produce el siempre traumático encuentro sexual, Alex y Álvaro, ambos adolescentes, se sienten mutuamente atraídos. Es lo esperable. Pero allí Alex se encontrará con algo que le pertenece. Ni aborda a una mujer como hombre,² ni a un hombre como una mujer.³ Lo que no encuentra en los libros de anatomía que le facilita su padre, se presenta en acto. Se trata de un *saber-hacer-ahí-con*⁴ su cuerpo.

La potencia de la pregunta que introduce Garrandés en su ensayo: *¿Y si no hay nada que elegir?* cobra así inesperado valor epistemológico. No solo en el plano de la clínica, sino también en el de la ciencia. En ambas, la interpelación puede dar lugar a un inesperado acontecimiento.

Anorexia: vacío y deseo de nada ¿Por qué David Cronenberg? Ailén Provenza

En uno de sus ensayos más estimulantes, Garrandés pasa revista a la obra de Cronenberg. Más exactamente a una galería de películas del realizador canadiense, en las que el cuerpo aparece en cuestión. Desde *The*

Fly (1986), hasta *A History of Violence* (2005) y *Eastern Promises* (2007), pasando por *Crash*, el body horror de Videodrome y una lectura sorprendente de *A Dangerous Method*, que subvierte las intuiciones sobre el cuerpo de Jung y de Sabina Spielrein. Un fotograma adorna la serie, evidentemente elegido por el autor: el cuerpo perforado, automutilado por el propio cuerpo, que deviene arma en contra de sí mismo.



La anorexia se sitúa allí. En esta constante del cuerpo habitado de puro vacío con el que nos confronta la obra de Cronenberg. Por lo mismo, habilita la interlocución con otros filmes, como el portentoso documental *To the Bones* (BNN, Países Bajos, 2015), dedicado a tratar, a partir de una historia singular, los llamados “trastornos alimenticios”.

Si hay algo que la anoréxica evidencia con claridad es que el amor no es una mercancía como las demás. La anoréxica pone en jaque al discurso capitalista que busca obturar con diferentes objetos-mercancía el deseo del sujeto en una línea que lo empuja al goce y pone un velo a la castración. Como lo explica Massimo Recalcati en *La última cena* (2007), la anoréxica con su rechazo obstinado al alimento demuestra que “nada, ningún objeto, ni siquiera la comida, ni siquiera en cantidades desorbitantes como evidencia el atracón bulímico, vale de amor”. Así, la anoréxica grita que no hay ningún objeto que pueda suturar de hecho la falta en ser del sujeto.

Como se sabe, pueden pensarse dos satisfacciones en torno al comer: la biológica en relación a la necesidad para sobrevivir y la satisfacción sexual de la oralidad en relación a la pulsión. Esto porque el objeto está perdido por estructura y en consecuencia la pulsión oral se satisface no en lo lleno del objeto-comida, sino en el recorrido que realiza en torno a su vacío. En este sentido, Recalcati concluye en *La última cena* que “no se come sólo comida, sino también vacío” (p. 137).

La pasión por el objeto-comida en la anoréxica es en verdad *pasión por el vacío*. La anoréxica se obstina entonces en un rechazo pertinaz del alimento, porque ha comprendido que el vacío es ontológico, estructural, y que justamente la obturación de ese vacío conduce a la abolición misma del sujeto. Lina, el personaje del film *To the Bones*, dice: “es complicado sentirse lleno”. ¿Qué nos está diciendo con ello? Que para salvar su condición de sujeto deseante, la anoréxica se identifica al vacío pretendiendo convertirse ella misma en él. En un equívoco de la lengua, busca encarnar el vacío deshaciéndose de su propia carne. Lina lo pone en las siguientes palabras: “a veces realmente deseo ese sentimiento de vacío...lo extraño”. Es que precisamente, siempre siguiendo a Recalcati, *la nada en esta primera acepción tiene valor dialéctico y hace de objeto separador*. Separador, diremos entre Lina y ese Otro omnipotente que únicamente ofrece papilla asfixiante. Esta nada busca proteger al deseo enviándole el mensaje al Otro: no se esperan de él objetos de necesidad, sino más bien la nada encarnada en el don de amor. *Se trata de una maniobra de separación frente al Otro de la necesidad que busca interpelar al Otro del deseo, movimiento que es posible solo si a condición de que se resguarde el vacío*.

Se ha reiterado que la anoréxica rechaza el objeto-comida con el fin de interpelar al Otro del deseo. Ahora bien, la lógica que ofrece este axioma parece descuidar que si hay algo frente a lo cual no existen garantías es justamente frente al deseo. A diferencia de la necesidad, *el deseo se inscribe no en la regularidad, sino en la contingencia*. La defensa de la anoréxica ante la opacidad del deseo supone un intento por inscribirlo en un régimen de control de cantidad avalado por el saber dietario y culinario que estos sujetos suelen poseer.

La vertiente estética y la vertiente moral se entrelazan en la anoréxica al servicio de un método tiránico de rechazo al alimento con el fin de alcanzar el Ideal del cuerpo delgado, confluyendo así en una lógica que en efecto quiere excluir toda sorpresa. La dieta, el conteo incesante de calorías y los diversos rituales que rodean la alimentación no tienen otro fin más que el de *darle reglas a aquello que no las tiene*.

Volviendo al Cronenberg de *Videodrome* y al Recalcati de *La última cena*, este discurso tiránico en la estructura neurótica de Lina es paradójicamente fruto de una metáfora paterna débil, donde del Nombre del Padre a pesar de haber operado no ha logrado elidir lo suficientemente al Deseo de la Madre y su ley caprichosa. En este sentido, el sujeto se encuentra dentro de la boca

del cocodrilo, pronto a ser devorado, y responde con el artificio anoréxico para efectuar esa separación imposible. No comer es el intento desesperado para hacerse no apetecible y evitar así ser devorado.

En la esta línea, la anoréxica encarna, *por la negativa*, los derroteros de otros personajes de Cronenberg, retomados por Garrandés: la cicatriz que hace encanto en *Crash*, o el desvío que produce finalmente Sabina Spielrein en *A Dangerous Method*. Sólo se puede salir del puro vacío si el cuerpo *desvía* la curiosidad científica y la compasión hacia el avivamiento crítico del deseo, que se abre así un impensado camino entre el sometimiento físico y el hechizo sentimental.

Un epílogo que prologa, a posteriori, el método inicial Irene Cambra Badii

Sabemos que hay múltiples y variados modos de leer un film. Alberto Garrandés, autor de *El ojo absorto*, señala en varias ocasiones en el Epílogo que la suya *no es una mirada de crítico literario*, sino que observa y analiza los filmes desde otro lugar. Se vuelve entonces interesante y necesario revisar el método de lectura de filmes, que incluye tanto la sistematización como la invención por medio del ensayo como estilo propio de escritura.

Si la *literariedad ficcional* que propone Garrandés para el cine (una suerte de re-escritura que cada espectador realiza en base a lo dicho por el film) nos permite mencionar que hay algo del espectador implicado en ese acto de lectura, una posición activa, un efecto que produce el espectador sobre el film, podemos dar un paso más e introducir un proceso suplementario. Considerando que *toda verdad tiene estructura de ficción* (Lacan, 1988), las ficciones cinematográficas toman la forma de una verdad, tienen un valor de verdad para el espectador y así también son válidas todas las lecturas/verdades que allí se enuncian.

Poco importará entonces la verosimilitud de los hechos narrados, la espectacularidad con la que los cuerpos sobreviven al impacto de balas, cuchillos, bisturíes... mientras haya allí una historia que pueda ser leída por el sujeto en clave situacional. ¿Qué significa esto? Que el espectador puede proyectarse en el mundo propuesto por el film, reconocer sus experiencias vividas o temidas, ya sea a través de las situaciones o de los afectos representados, y reconocer al contenido del film como parte de su mundo, *como una proyección del mundo* (Cavell, 1971).

En estas situaciones singulares el espectador puede verse convocado a formar parte de aquello que es representado, olvidándose de criterios académicos sobre veracidad y verosimilitud, y sumergirse en la ficción del film.

La importante capacidad del cine de desplegar escenarios y conflictos ficcionales convoca al espectador en relación a la mirada, al pensamiento, a la implicación en la batalla. Alain Badiou, probablemente el más grande filósofo francés contemporáneo que vive actualmente, considera que así es nuestra participación en el cine: en el cuerpo a cuerpo, *en la batalla artística contra la impureza*, que no nos permite quedarnos en la contemplación sino que *participamos en ese combate, juzgamos las derrotas y participamos en la creación de algunos momentos de pureza* (Badiou, 2004).

Es a través de esa implicación corporal que podemos comenzar a articular los argumentos conceptuales del film.

Así, se retoma una vez más la articulación de tres dimensiones, semejante a la realizada por la retórica (el arte de decir) de la tragedia griega: los argumentos conceptuales, analíticos y analógicos (*Logos*), con las emociones, pasiones y sentimientos (*Pathos*) para lograr una sensibilidad, confiabilidad y empatía con el interlocutor (*Ethos*).

Según Julio Cabrera (2006), el cine tiene la capacidad de generar conceptos, “conceptos-imagen”, un tipo de “concepto visual”, con una estructura radicalmente diferente a los conceptos tradicionales utilizados por la Filosofía escrita, que Cabrera denomina *conceptos-idea*. Los conceptos-imagen se instauran y funcionan dentro del contexto de una experiencia, que lleva a una *comprensión logopática*, que combina el *Logos* y el *Ethos*, es decir, que es racional y afectiva al mismo tiempo:

“La racionalidad logopática del Cine cambia la estructura habitualmente aceptada del saber, en cuando definido sólo lógica o intelectualmente. Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener «informaciones», sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado *dejarse afectar* por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida” (Cabrera, 2006, pp. 18-19).

Así, vemos cómo la experiencia de la afectación produce un nuevo film, así como también la escritura acerca del mismo. Acordamos con Granadés al situar una *recuperación de la poética del cine por medio de nuestra propia sensibilidad*.

Si el cine dialoga con el cuerpo, es a partir del cuerpo del espectador que puede fundarse un nuevo método de

lectura de filmes. A su vez, la mirada del lector produce cuerpo en los sujetos involucrados en la trama del film: produce una vivencia sobre el cuerpo hermafrodita de Alex, experimentando con ella su primera experiencia sexual y lo real en el encuentro con un otro, y produce también una experiencia al percibir lo que hace Lina con su rígida práctica de *comer nada*.

Estos cuerpos de los espectadores fundan asimismo cuerpos vivientes en los personajes del film: sufrimos y nos

alegramos como ellos, reconocemos reacciones similares y diferentes, experimentamos sensaciones que muchas veces nos permiten repensar distintos conceptos (como la elección en el hermafroditismo, o la coyuntura de la anorexia). Somos, en definitiva, los cuerpos vivientes, los cuerpos deseantes de *labiología lacaniana* de la que nos habla Jacques-Alain Miller: donde a partir del cuerpo como acontecimiento podemos pensar involucrando al deseo en cada situación.

Referencias

- Badiou, A. y Cassin, B. (2011) *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre L'Étourdit de Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Cabrera, J. (2006). *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Cavell, J. (1971) *The world viewed: Reflections on the ontology of films*. New York: The Viking Press.
- Domínguez, M. E. (2008) “Los derechos humanos: una excepción que haga lugar al no-todo”. *Anuario de Investigaciones, Facultad de Psicología, UBA*, vol. XV, 2008, pp. 227-235.
- Lacan, J. (1988) *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Miller, J.A. (2002) *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Colección Diva.
- Recalcati, M. (2007). *La última cena*. Buenos Aires: Ediciones del Cífrado.
- Zizek, S. (2015) *Mis chistes, mi filosofía*. Buenos Aires: Anagrama.

¹ Alberto Garrandés (La Habana, 1960) es narrador y ensayista. Se ha dedicado al estudio de la novela y el cuento cubanos entre el inicio de las vanguardias históricas y la actualidad. En 2007 obtuvo el Premio Alejo Carpentier de novela por *Las potestades incorpóreas* (2007), y en 2010 el Premio Italo Calvino por *Las nubes en el agua* (2011). Es el autor de la selección, el prólogo y las notas de *Cuentos raros y terroríficos* (2013). La editorial Letras Cubanas dará a conocer en breve su volumen de relatos *Body Art. Por Sexo de cine* (2012) obtuvo en 2013 el Premio de la Crítica.

² Luego del encuentro sexual entre Álvaro y Alex, ésta, angustiada se refugia en la casa de su amiga. Recostadas a punto de dormirse, la amiga le cuenta que tuvo su “primera vez” con su novio: tímidamente al principio, no quería, no le gustaba y luego destaca que la pasaron bien. ¿Qué nos dice Puenzo con esta escena? Que el encuentro sexual (hermafrodita o no) siempre es traumático. Lo real del sexo siempre es traumático. A continuación hay otra escena que nos interesa especialmente: desnudas bajo la ducha, la amiga de Alex, en inocente y a la vez provocador juego sensual se inclina hacia Alex. Juego que abruptamente culmina cuando Alex *decide* alejarla... Está claro que teniendo pene, no le interesa abordarla sexualmente como “hombre”.

³ Es Alex quien penetra a Álvaro. Efectivamente está interesado sexualmente en Álvaro, pero no a la manera “mujer”. Ilustrando esa condición “ambigua” tomemos una escena posterior: el padre –testigo del encuentro entre Álvaro y Alex–, le cuenta a su esposa lo sucedido. Y dice: “Ella estaba arriba”, develando, aún sin poder asumirlo, el mecanismo de desmentida por parte de ambos padres respecto de la condición peculiar de su hija.

⁴ María Elena Domínguez propone que en la negación de la negación se trata de “Un “saber-hacer-ahí-con” *savoir y faire avec* cada vez, en acto, que evidencia el pasaje del saber a la invención” (p. 234).