



Diálogos Revista Electrónica de Historia
E-ISSN: 1409-469X
historia@fcs.ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Barrantes Sáenz, Ginnette
ABRIR UNA VENUS: HABLAR CON ELLA
Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 14, núm. 2, septiembre-febrero, 2013, pp. 233-251
Universidad de Costa Rica
San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43928825010>

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

ABRIR UNA VENUS: HABLAR CON ELLA

OPEN VENUS: TALK TO HER

Ginnette Barrantes Sáenz

Palabras claves

Psicoanálisis, figura del amar a un(a) dormido(a), desnudez y crueldad en Hable con Ella de Almodóvar.

Keywords

Psychoanalysis, figure of loving a sleeper, nudity and cruelty in Hable con Ella of Almodóvar.

Fecha de recepción: 17 de mayo, 2013 - **Fecha de aceptación:** 8 de agosto, 2013

Resumen

A partir de la cita cinematográfica “El amante menguante” del filme de Pedro Almodóvar *Hable con ella* (2002), articularé una relación entre Alicia (la protagonista del film) y Diótima, de *El Banquete* de Platón, como figuras femeninas.

Para ello, parto de que, en el cine de Almódovar, se convoca la potencia estética de la figura de la Venus Rajada (Didi Huberman, 2005), en la invocación del amante (erastés) a la amada (erómenos), para “hablar por ella”. En ese pasaje, en el que se produce el deslumbramiento del amante, la amada está en la posición de que hablen por ella, un borde donde el amor convoca a la muerte y, por lo tanto, a la propia desaparición.

Se propone a Alicia como la Venus abierta que incita, mediante la cita cinematográfica del cine mudo en el cine de Almodóvar, la no tan conocida figura de amar a una dormida (Allouch, 2005).

Abstract

Base on the cinematographic quote “El amante menguante” from Pedro Almodovar’s film *Hable con ella* (Talk to Her, 2002), this paper establishes a relationship between Alicia (the main character) and Diótima from Plato’s *El Banquete* as female characters. I argue that the aesthetic power of Venus Rajada (Didi Huberman, 2005) appears in Almódovar’s films by presenting the lover (erastés) and the loved one (erómenos) to talk by her. On that scene of the film, the loved one is in the position for somebody to talk for her—a borderland wherein love calls for death and for disappearance. This essay proposes Alicia as Venus abierta that recalls the not so well known image of loving a sleeping girl (Allouch, 2005).

ABRIR UNA VENUS: HABLAR CON ELLA

Ginnette Barrantes Sáenz

INTRODUCCIÓN

Le debo a Clément Rosset (2010), en su libro *Las reflexiones sobre el cine*, la conjetura que aquí expongo sobre la posible relación del cine con el espectáculo lúbrico del final de *El Banquete*, de Jenofonte. Ese espectáculo realiza, no solo el goce vicario del espectador de lo que se le da a ver en la pantalla, sino también la prolongación del placer de la buena mesa que, muchas veces, su final suscita. Ahí, la realidad cinematográfica pasa de lo imaginario a la realidad, creando ese *no-lugar (au-topos)* que no es simplemente una ausencia de lugar sino más bien, la existencia de un vacío.

En este vacío, para Rosset (2010), “ver una película” no es lo mismo que leer un libro, porque la proximidad del cine con lo real es lo que le provee su capacidad de convocar al inconsciente. Si bien este autor no establece una relación directa entre el cine y el psicoanálisis, postula que es más bien el carácter impenetrable de la “imagen vista”, donde la luz sobre la oscuridad, como en el sueño, establece la instantaneidad de la ejecución de la imagen percibida. El cine, con ese instante, nos coloca ante una relación autor-guion muy difícil de discernir.

La diferencia entre el sueño y el cine como relato onírico reside en la proximidad del cine con lo real que, la mayoría de las veces, para el *espectador-voyeur*, no es angustiosa y éste puede permanecer en su butaca, mientras que el movimiento de las imágenes, la *Kinesis* del cine imita la vida. Esta condición de un afuera paradójico no es privilegio del soñante; es un afuera que no es afuera del mundo sino, más bien, “en pleno mundo”.

Un punto de proximidad con el psicoanálisis es la intensa experiencia de realidad (lo vívido) que, tanto el espectador como el soñante, experimentan. Este es el punto de interés en el artículo, ya que, en el elogio del amor de *El Banquete* de Platón, el lector es convocado, por la lectura lacaniana de *El Banquete*¹, a la animación de la imagen de Sócrates y a pasar de ser lector de un testimonio a devenir el lector de una escena. Lacan lee dicha escena como lo haría un director teatral y, posiblemente, uno de cine². Diótima, como voz femenina, constituye un punto de giro entre estas dos escenas: la testimonial y la actuada por Alcibíades. Este, en su posición de amante (*erastés*), cambia el tono del amor de un elogio a una demanda activa a Sócrates (*erómenos*), quien se niega devenir su objeto amado.

En este pasaje del relato, el pedido de amor es un signo (lo amado). En ese punto, el lector mismo pasa de lo discursivo- historiográfico a una escena en la que

Sócrates se ve imposibilitado a responder a la demanda de Alcibíades de manera directa y clara. En este borde ambiguo del pasaje entre una posición y otra, Sócrates permanece en un afuera, si bien se encuentra dentro de la escena, muy propio de su mayéutica: “Solo sé que no sé nada”.

ALICIA, UN CUERPO Y DIÓTIMA, UNA VOZ

El gran logro del cine es hacernos, como a Sócrates, rehenes en un banquete, prisioneros de un espacio multidimensional y multicrónico donde el elogio amoroso pasa del silencio de Sócrates a la voz de Diótima hablada por Sócrates y crea una nueva dupla filosófica, muy poco señalada. Aquí la nombraremos como un *Sócrates “diotimizado”* (la voz femenina de Diótima habla por él). En el caso de Alicia, la protagonista en coma del filme almodovariano, es una voz masculina (la de Benigno) la que habla por ella y trata de hablar con ella.

Hay que destacar la proximidad paradójica que se da entre el cine y la vida. Este vacío topológico evoca lo real pero no es la vida sino que juega con la osmosis entre la realidad cinematográfica y lo vivido por el personaje o por el espectador. En este espacio virtual, Rosset destaca el color y la sonorización como los elementos más relevantes.

Sin embargo, en el cine mudo el color negro y la luz, trajeron también el silencio del sueño y la bella metáfora del espectador como un durmiente que sueña sin despertarse, así como también la pesadilla como un no despertar. Aprovecho esta analogía del espectador-durmiente para afirmar que Almodóvar con su film, convoca esta figura establecida por Jean Allouch (2005), con una Alicia que encarnará para Benigno la figura de “*Amar a una dormida*”³.

La voz del cine mudo es proferida, es decir, es la voz de un personaje y no de una persona. En este sentido, podríamos pensar que en la segunda escena de *El Banquete*, la escena actuada, el amor pasa a la acción dentro de la escena. Por ello, esta puesta en escena estaría más próxima al cine que a la narración literaria y así *El Banquete* estaría precedido, para el lector, por una película de cine mudo. El punto de giro entre una escena y otra, una escena dentro de la otra, lo constituye el enigmático momento donde Sócrates es hablado por Diótima y recurre al mito de una mujer primigenia en el origen de su saber sobre el amor, creando una mujer que a la vez es hablada y habla por Sócrates ¿No pasamos aquí de un cine mudo al cine con color y palabra?

En el cine mudo, C. Rosset (2010), acentúa el instante, pues basta con ver para creer. Al contrario de esta instantaneidad de la mirada, el tiempo almodovariano se apoya en la cita del cine mudo, como sostén cinematográfico de la puesta escena⁴. Pero en el amor, a Benigno le ha bastado con ver por la ventana para amar a una bailarina desconocida. Allí, en este amor que golpea con la vista, como en la

escena onírica, tiene preeminencia la imagen sobre la voz (incluso de la letra como imagen). Benigno es capturado en la escena ante un cuerpo mudo.

Mi conjetura es que esta cita cinematográfica de *El amante menguante*⁵ coloca al espectador dentro de una escena en la escena y no sólo como un testigo y, por lo tanto, es presa de una violencia estética muy distinta a la del lector-spectador-simposiasta de la primera escena de *El Banquete*. En la segunda escena, ya no es un cómodo testigo, sino que al igual que Alcibíades, junto con Benigno sueña él mismo que sueña la escena, creándose una cercanía con el acto de creación del cineasta que lo implica en el acto mismo de lo acontecido. Es parte de la puesta en escena. Este efecto de violencia estética lo hace pasar más que de testigo a cómplice inconsciente de la escena.

Esta escena dentro la escena, es un vientre roto, lleno de los deslumbrantes *algalmata*, que también Lacan destaca como el vientre abierto de Sócrates. Con el brillo de esta divinidad en él, el espectador-lector está del lado de un Alcibíades borracho que desea abrir a Sócrates y penetrar el enigma de su Belleza. Su posición es activa como la de aquel Benigno flechado y arrebatado por la imagen de la amada desconocida, capturado por la danza de Alicia hasta llegar, como enfermero, a su lecho comatoso, donde más que cuidarla, la acaricia y la esculpe como a una Venus dormida.

Benigno conoce previamente el interés por el cine mudo de Alicia y un día, mientras le da su masaje diario, actúa el personaje como amante menguado y fagocitado por la vagina en la película muda. Entre el film que pasa en la pantalla y la narración de Benigno se abre el vientre que insufla a ese cuerpo un erotismo inesperado que terminará con la polémica violación, la que aún como acto estético remite a la violencia del no consentimiento de un cuerpo comatoso, cuya animación con un embarazo resulta paradójica.

No obstante, la cita cinematográfica hace la función una venda para los ojos el espectador inmerso en la tragedia de Benigno, con su madre muerta y hechizado por la Belleza divinizada que lo cegó y ahora lo convoca a rasgar el velo de su desnudez, la de una bella durmiente. Esta cita cinematográfica del cine dentro del cine hace de un borde entre la realidad cinematográfica y la realidad del espectador quien vela el pasaje de Benigno hacia la metáfora fusional del amor y la conjunción perfecta entre dos cuerpos, cuya perfección la signará la muerte de Benigno y la reanimación de Alicia.

En el film de Almodóvar, este real será develado como un secreto a voces y que en el campo jurídico pierde toda referencia erótica, para convertirse en dato de la realidad empírica. Pero el espectador no ha visto más que una escena amorosa y en esta disyunción, en esta puesta en escena, el proceso legal posterior alude a una violencia erótica de un cuerpo comatoso que, pese a que revive con la maternidad, no ha consentido en su acto.

ALICIA, UNA VENUS RAJADA

Propongo que Almodóvar presenta a Alicia como una *Venus Rajada*⁶. Ella se presenta con una desnudez ideal, escultural y mineral como esa Venus, tal como la describe Didi-Huberman (2005). Su figura tiene una nitidez que arrebata. Esta commoción ante la Venus-Alicia es el crimen de Benigno, quien sucumbe ante este el espejismo de revivir la estatua.

Aby Warburg consideró a S. Boticelli como un “pintor-orfebre”. Su *El nacimiento de Venus* (1484-1486) la presenta como poseedora de un cuerpo de mármol, liso y frío; la analogía con la Alicia en coma no se hace esperar. Almódovar ofrece con Alicia una nueva desnudez ante nuestros ojos, quizá la más completa porque es al mismo tiempo impenetrable a lo humano. Para Didi-Huberman, la Venus tiene una especie de soledad en su desdoblamiento celestial y humana, cuya pantalla la aleja de su propia existencia sexuada. Esta Venus, a pesar de ostentar la divinidad de *Eros*, no es accesible a los humanos.

Al pasar a otro tipo de desnudez, más impura quizás en *El Banquete*, Sócrates es divinizado y a la vez “abierto” por la demanda incisiva de una amante activo que pone en jaque a la pasividad de la pederastia como institución cultural griega y por su manera de abordar el amor por medio del mito que relata Diótima⁷. Este desdoblamiento de Sócrates en Diótima nos acerca a la *Venus celestis* y a la *Venus naturalis*⁸, una divina y la otra humana.

El cuerpo inerte, pero no muerto, nos lleva hasta este aspecto liminal entre la diosa y la mujer no sexuada. Almodóvar presenta la consumación del acto sexual, no como una violación, sino como una mancha erótica, un pubis sangrante, una herida abierta cuya rojez se desliza desde la sábana blanca hasta la lámpara. Un acto que la hace humana. Es un extraño signo que remite a la vida, al deseo y a la violencia, al mismo tiempo, sin que la podamos separar.

Benigno, tomado por este arrebato, se ve compelido a traspasar la desnudez total, sin velo, de Alicia. Esa diosa es lejana y fría, carece del pecado y culpa humana. Benigno con su acto la ha transformado en una mujer confrontada con su impotencia y, al mismo tiempo, con su soledad humana y creadora.

Ante la pantalla el espectador es convocado al deseo táctil y visual de Benigno quien, como propone Didi- Huberman acerca de la Venus de Boticelli, convierte este desnudo marmóreo el en el ropaje de una belleza no humana. La locura del amante enamorado de una Venus abierta es verla como humana. Él la esculpe hasta que aparece en su verdadera extensión carnal y, por lo tanto, descorre el velo que recubre su mirada, para que emerja lo vivo del deseo.

ABRIR UNA VENUS ¿HABLAR POR O CON ELLA?

Desde hace algunos años, me viene preocupando en la escucha clínica la relación entre el amor y la violencia y la manera cómo el cuerpo medicalizado se toma solo como un dato biológico o, en el campo jurídico, como un cuerpo sin sexualidad ni erotismo.

La jueza Marcela Iacub (2007), en su libro *¿Qué habéis hecho de la liberación sexual?*⁹, me permitió una reflexión desde un ángulo muy distinto, con su viñeta de un caso jurídico sobre “La bella durmiente violada”. Esta fabricación de un caso jurídico presenta a una mujer que convierte su vida en una persecución del hombre que supuestamente la violó, ya que ella, por estar dormida, no lo recuerda; ella se siente compelida a denunciar un hecho del que ni siquiera es consciente. El mismo tipo de escándalo moral es presentado de una manera estética por Almodóvar, en su película. Lo erótico, muy próximo a la transgresión y la locura, desborda los modos convencionales y legales. Almódoval invita al espectador a participar, de una manera inconsciente y negada, de esa violencia estética.

El capítulo denominado “El *affaire Alcibíades*” de Jean Allouch, en su libro *El amor Lacan*¹⁰, me permitió una posible articulación entre el desnudo y la crueldad en relación con la figura de *amar a una dormida*. Diótima es una voz que habla por Sócrates, mientras que Alicia está muda y es hablada por Benigno en el filme. Alcibíades desea abrir a Sócrates para apoderarse de su brillo divino, pero no lo logra. Por el contrario, Benigno toma posesión de Alicia como diosa dormida, al embarazarla. Absorbido por su imagen de amante, Benigno avanza hacia su desaparición.

Por el contrario, Diótima dice que el amor implica carencia. Lacan remarca al sujeto amante como en falta. Pierre Hadot (2006)¹¹ destaca que, en la escena final de *El Banquete*, al amanecer, Sócrates deja a sus interlocutores borrachos y dormidos, mientras que él se dispone a realizar sus ejercicios espirituales. Él advierte que a cada uno le corresponde atravesar una zona de incertidumbre (escena dentro de la escena), en la que cada quien escribe una tragedia o una comedia, con su vida. Este despertar en *El Banquete* es más bien un pasaje hacia una inquietud, al igual que, en la escena final de *Hable con ella*, los sobrevivientes-amados Alicia y Marcos, recuerdan, con sus silencios y miradas, su paso por esa zona de extrañeza, que Lacan denomina “la segunda muerte”¹².

P. Hadot (2006) ha señalado que es, en este pasaje, donde los comentarios filosóficos no han podido separar al Sócrates irónico de Platón del comentario lacaniano de *El Banquete*. Lacan destaca la “irrecuperabilidad del gesto socrático” y, con la “segunda muerte”, señala la zona de ambigüedad entre una norma planteada como un ideal y otra que permite la búsqueda activa de la verdad. En este despertar, como un horizonte incierto, Sócrates deviene un *rostro (prosopon)*. Una máscara que da cuenta de la distancia entre el sujeto y su verdad.

En la tragedia griega, el agente no tiene una posición reflexiva de sujeto, sino que es llevado hacia un destino. Lacan señala, con ese concepto de la “segunda muerte”, una extraña alteridad. Diótima feminiza a Sócrates y él se desdobra en sí mismo; esa alteridad lo hace sujeto de su propio desconocimiento. Llega a su límite de su no saber. Ella le da a Sócrates una nueva dimensión, no trágica sino más moderna de la “inquietud de sí”. Diótima divide a Sócrates y le muestra un límite respecto de su propia ignorancia.

Para Lacan, esta división subjetiva es un Sócrates abierto, cuyo objeto agalmático nos conduce a un nuevo orden: un saber supuesto que ya no puede ignorar la división entre el logos y la búsqueda de la verdad. En esa abertura, Sócrates está contra un muro, con su vientre desnudo, feminizado, pues la mujer que lo habita habla por él.

Benigno, sin Alicia, tiene una vida inhabitable, al punto de que se suicida cuando va a salir de la cárcel y su amigo Marcos, con la excusa de hacerle un bien, le miente diciéndole que ella está muerta. Según Lacan, esta sería una perfecta realización de la metáfora del amor, pues el amante sigue a la amada hasta en su muerte¹³.

LA VOZ DE UNA DIOSA

El Sócrates platónico, para David Halperin, pretende enseñar la reciprocidad erótica y la amistad, donde la tensión amante-amado deviene en una imagen del amado, en los ojos del amante. Este espejo es denominado *Anteros* (*Counter Love*): una imagen del amor en la que el amado está contenido y atrapado en la pasión del amante. El amante y el amado, para los griegos, no son personas sino posiciones asimétricas y jerárquicas (amo y esclavo). Las flechas del amor los capturan de manera distinta. Para ellos, solamente la mujer podía manifestar ese *rendre retour* (anteran) del deseo sexual por su amante. En el caso de Alicia, ella no puede manifestar su deseo pues está en coma. Suponemos que manifestar ese deseo sería su feminización, la cual está acentuada en el Sócrates lacaniano.

Alcibíades le propone a Sócrates una pasividad sexual: ser amado, pero éste la evita hábilmente y pone a hablar por él a Diótima. La trampa del platonismo es que torna pasivos tanto al amante como al amado y coloca entre ellos los velos del Bien y la Belleza; solo esta última es objeto del deseo, en su combate con la sabiduría.

Claude Calame (2002)¹⁴ dice que no se debe olvidar que la figura de Eros es una fuerza que parte de un principio teológico y es encarnada por una divinidad con una potencia liberadora. Su estructura es circular y ambivalente, Eros tiraña y, pese a su poder, no constituye por sí mismo las relaciones entre los sexos¹⁵. El agente trágico no contempla el deseo sexual, sino que, simplemente, es empujado por esa fuerza tormentosa y enigmática a la acción. En este sentido, podemos plantear que Benigno es un agente, mientras que Sócrates se *diecisa*¹⁶, como diría Lacan.

Esta es otra manera de plantear cómo el erastés-amante es atrapado y golpeado por el erómenos-amado, aprehendido por medio de la vista y solicitado por la mirada. Lacan plantea que existe una asimetría y un desfase entre ellos; no se trata de un eros especular que “puede tomar el nombre de anteros” (Calame, C. 2002, pág. 106), sino más bien de un desconocimiento de sí. Una posibilidad para el saber inconsciente.

Según el mito de Diótima, se desea lo que no se posee, porque Eros es carente y no puede confundirse con su objeto. Eros es, por lo tanto, un *daimon*, un intermediario entre lo divino y lo humano. Sócrates ya no es divino, sino que su *atopía* consiste en que a él se lo ama por su propia perfección y “algo que está más allá de él” (Hadot, D. 2006, pág. 69), supuestamente dentro de su vientre. Lacan acentúa este “más allá”, para deslocalizar la figura de Eros que construye Platón por medio Sócrates, y hacer de ella un “acceso”, un “paso” y no solamente un rostro. Lacan con esta figura de Sócrates logra colocar los dilemas del analista como amado y el analizante como amante, en la transferencia.

En este “más allá” Lacan coloca la “emergencia del deseo como tal” y no solo como la búsqueda de un Bien. Lacan se pregunta ¿Por qué Sócrates rehusa este juego de amar y no entra en el *juego del amor*? Sócrates *sabe que no ama* y este saber previo le permite a Lacan inaugurar una relación novedosa entre amor y saber. No se puede rehusar el no-saber, pues el amor irrumpen en la escena al mismo tiempo que el objeto *agalmático* y su luz captura al amado como objeto en su pupila, lo tiraiza y lo hace un espectador invitado al banquete, o en su caso, a devenir analizante.

UN AMOR QUE ALOJA LA MUERTE

Con la figura de amar a una dormida, Jean Allouch plantea que la amada muerta ya es inmortal; el amante queda cosificado mientras la amada deviene un objeto distante. Halperin orienta esta erótica hacia el alejamiento del objeto amado por quien lo ama. “Se busca su absorción dentro de un mundo que le sería propio, devolviéndole a lo amado su alteridad, su distancia, su extrañeza” (Halperin, D. 2005, pág. 38). Cuando se borra la alteridad, el otro está hecho a la medida en que aparece en su propia imagen y por lo tanto, es absorbido por el fantasma.

Allouch, en el artículo ya citado *Del mejor amado...* señala que Lacan toma a Sócrates como modelo de la posición del analista y escribe, en forma de matema, el amor como metáfora¹⁷: la sustitución del erastés por el erómenos. Esta sustitución es aquello a lo cual Sócrates no puede más que rehusarse. No hay nada en él que sea amable; su esencia es un ouden, un vacío. Al igual que Sócrates, el analista es un rostro del amado y como objeto amado aloja la muerte en el amor. Allouch indica que amar a *un muerto o a un dormido es una figura del amor donde el cuerpo hace obstáculo al amor*.

Las imágenes de la *bella durmiente* y de la *Venus rajada* que presentamos permiten otra vía estética para la aprehensión metonímica del objeto a de Lacan, en el arte, tal como podemos observar en el grabado de Doré, de 1867.



Figura 1. *La Bella Durmiente*. Gustave Doré's , 1867, *Les Contes de Perrault*, Charles Perrault.

La segunda y la tercera imágenes tratan de la polémica estética que M. Foucault aborda en su comentario de *La pintura de Manet*¹⁸: el escándalo estético sobre la violencia que suscita la imagen de Olimpia, cuando el espectador está dentro de la pintura. Con esta posición del espectador-interior, Manet supera la idea tradicional del observador del cuadro. La violencia hacia la pintura se produce con esta inclusión del espectador.

Sobre Olimpia Michel Foucault (2005) dirá: “Hay una mujer desnuda que está ahí, ajena, que no mira nada; hay una luz que la ilumina, o que la acaricia, indiscretamente; y por otra parte estamos nosotros, el espectador que descubre el juego de la luz y la desnudez” (pág. 46). Es el espectador, como el analizante, el que descubre el velo de la mirada: la desnudez del cuadro y a sí mismo como aquel que la observa en detalle.



Figura 2. *Venus de Urbino*, Tiziano, 1538 óleo sobre lienzo, 165 x 119, Galería de los Uffizi, Florencia.

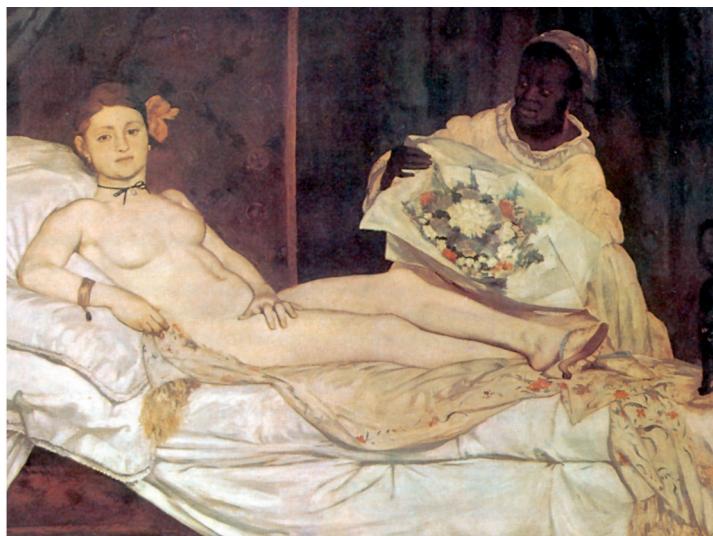


Figura 3. *Olimpia*, 1863, óleo sobre lienzo, 130,5 x 190 cm, París. Museo de Orsay.

Las imágenes trabajadas por Didi-Huberman sobre la *Venus rajada* y la desnudez humana son puestas en relación con la abertura del vientre socrático. Sócrates es divinizado por Alcibíades, y lo coloca en el lugar de una Venus. Didi-Huberman aborda la frialdad del cuerpo como dato biológico y lo distingue de la erótica del cuerpo amoroso. Jean Allouch pone en relación la figura de la bella durmiente y la de amar a una dormida, como una forma en que el amante se aleja y distancia a la amada. Este señala que esa figura no fue tomada por Lacan.



Figura 4. *Venus rajada*, Didi Huberman, Ouvrir Vénus.

J. Allouch (2011), “Nos recuerda el apasionante *Ouvrir Vénus* de Didi – Huberman aún cuando en *El Banquete* no se diga que Alcibíades haya abierto a Sócrates (el gesto es sugerido por Lacan cuando aloja esos *agalmata* en el vientre de Sócrates”) (pág. 170). Sin embargo, es D Halperin quien va más allá de esta comodidad Socrática y de este teatro a través de la imagen del espejo, porque es en el ojo del otro donde reside el poder de la vista. Un ojo que contempla y se dirige a esa nada en la pupila, donde se mira él mismo. Esta es precisamente, la imagen estática y loca de nosotros mismos y el desafío de toda alteridad. El amante deviene únicamente un otro {soi} y un alter ego.

De ahí que esta violencia que la imagen captura es este polémico pasaje hacia esa nueva alteridad, que tanto Foucault, como Didi –Huberman con la estética, como Halperín y Jean Allouch nos permiten ver este paso del amante-espectador hacia esa reciprocidad imposible, que no hace Uno, (el amante menguado que deviene objeto en Almodóvar). El deseo sexual está recubierto de esa belleza del Eros trascendente, encarnado en un bello cuerpo y por lo tanto, en esta figura del amor dormido, en ese cuerpo se plantea el deseo sin límite, sin carne, como un deseo metafísico, un devenir inmortal.

Esta inmortalidad por la procreación y la creatividad del amante es convocados, por el movimiento de falta, carencia y privación. La carencia que señala

Diótima con el mito El deseo dejar caer las alas en pos de la pasión y posesión erótica. Es decir, el pasaje de una Venus Celeste a la humana, una mujer que no se plantea ya como una diosa. He ahí círculo encantado de la mirada.



Figura 5. *El nacimiento de Venus*, Sandro Botticelli, 1484, Temple sobre lienzo, 278.48 cm × 172.48 cm, Galería Uffizi, Florencia.

En el plano social, esta nueva alteridad, es planteada por Lacan como el pasaje de la mujer Toda hacia su feminización y esta es también la radicalidad destacada por Jean Allouch en su encuentro con la figura de “El amor Lacan” Su pregunta atraviesa el lugar trascendente de este Otro que aquí llevamos hasta la feminización de Sócrates y de Alicia como una diosa. Allouch (2011) nos deja planteadas ciertas preguntas que apenas están sobre la mesa: “¿Podría la demanda de amor esperar la presencia de un ser que fuera pura y simplemente el gran Otro? ¿Sería el objeto de esta demanda de alteridad como tal, una alteridad que no fuera para nada de un orden semejante? ¿No hay allí, al menos en el horizonte de sus palabras, algo de excesivo y que Lacan sin embargo no dice?” (pág. 171).

Este silencio en Lacan, el gran Otro del amor, conlleva esa posición que fue abordada por Michel Foucault (2005) con respecto lugar del espectador dentro o fuera del cuadro: “Es decir, no hay tres elementos, la desnudez, la iluminación y nosotros mismos, que descubrimos el juego de la desnudez y la iluminación; en realidad hay una desnudez y un espectador que se haya en el mismo lugar de la iluminación; hay una desnudez y una iluminación que está en el mismo lugar donde está el espectador. Es decir, la propia mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a Olimpia” (pág. 46).

Para Halperin (1999), tanto el amante como el amado se ven enfrentados en a posibilidad de devenir, uno u otro, divinos. Esa fuerza trascendente proviene de la reciprocidad erótica y Platón resuelve el problema por la vía ética y no estética. Integra esas dos mitades competitivas de la autonomía heroica (tan destacada hoy día en los discursos políticos e históricos), en los rituales de la obligación cívica.

Esta pregunta es la que el filme de Almódovar magistralmente hace pasar desde ese plano subjetivo al plano social e histórico, por esta deriva de la estética en una ética: una excesiva integración del amor erótico en las reglas cívicas de la ciudad, que al igual que en Platón, nos lleva hacia una comunidad existencial (entre el hombre y la imagen de sí, entre su narcisismo y el Bien), forjando un diálogo falsificado, donde el eco del eros Socrático está purificado de toda crueldad, mediante la belleza y la trascendencia, el deseo mutuo y al amor. El objeto del deseo es el bello cuerpo, y la dialéctica de la ironía socrática, es un juego discursivo del amante.

La ironía del eros platónico es que lo solicita un pacto, una identificación positiva y comunitaria. Su demanda es despertar un eros, un *counter-love*, como deseo del lector. Un *contramor* en espejo. Así, este lector en diálogo interior del texto o el espectador cinematográfico, estaría de acuerdo con el deseo mutuo de “algo” trascendente que le permitiría franquear las barreras de la soledad. Benigno ante su nada en la pupila, la diosa que lo habita.

Esa voz hermenéutica que convoca al lector-pectador a una mutualidad erótica (una identificación fusional), es decir, como un amante menguante, desaparece en los placeres del cine. Es un mediador y un intermediario de una cierta exégesis de la creación, convocado a una cierta salvación de sí mismo, en esta conversión metafórica y no metonímica.

En estas “Performances de la Desnudez” nos dice G. Agamben, encontramos la relación entre la tortura y la signatura teológica, como la caída de un hábito glorioso. Una caída entre ese instante que va desde la percepción de la propia desnudez, hasta la construcción del vestido. La desnudez plena es esa privación del ‘vestido de gracia’. La desnudez no es la ausencia de vestido sino la ‘apertura de los ojos’ que tiene que ver, no con una desnudez metafísica, sino con la caída del hombre en la pura corporalidad. La puesta al desnudo, la corporalidad desnuda, con los signos de una sexualidad visible a los ‘ojos abiertos’ ¿No es esta la desnudez de Alicia?

Con la desnudez, el hombre descubre lo que está velado y, en este sentido, la desnudez es un “dispositivo teológico” que implica una transformación metafísica cuya privación del vestido remite al cuerpo a su ‘pura funcionalidad biológica’ respecto de su desnudez paradisíaca, donde está vestido de gracia. El desnudo aparece aquí en relación con ese arrebato de lo que se ha perdido entre la gracia y la naturaleza. Eva deviene la guardiana de esa ‘desnudez paradisíaca’. Lo que está

a punto de hacerse visible es también el pecado, la corrupción o la putrefacción: una caída que aparece como *desnudamiento*.

Aquí el psicoanálisis se encuentra con el mitologema político del *homo sacer* que tiene como presupuesto lo impuro y lo sagrado y, por lo tanto, una vida posible de ser asesinada. La corporalidad desnuda de la naturaleza humana es solo el opaco presupuesto de aquel originario y luminoso suplemento que es el vestido de gracia y que, oculto por ella, resurge a la vista cuando la cisura del pecado divide la naturaleza y la gracia, la desnudez y el vestido¹⁹.

Esta herencia teológica de la caída o la pérdida de la gracia está estrechamente ligada a la concepción del rechazo de la carne y la desnudez del cuerpo. La desnudez adánica implica un paso entre una desnudez sin vergüenza a una que debe cubrirse. Hay un regresar hacia ese momento en que la desnudez era natural y la inocencia se perdió. Esa repetición o vuelta al cuerpo del origen, nos la presenta la última figura, donde el castigo del amante consiste en abrir, una y otra vez, a la amada. Rajar a la Venus.



Figura 6. *Historia de Nastagio degli Onesti*, Sandro Botticelli, 1482, óleo sobre madera, 84 cm × 142 cm, Museo del Prado.

El mitologema político de G. Agamben (2011), del Homo Sacer, permite otra mirada de la残酷和 desnudez. Él pone en relación las categorías teológicas de lo impuro y lo sagrado, con la obscenidad y el sadismo: hacer aparecer en el otro la ‘carne’, la carne enmascarada donde “El deseo es el intento de desnudar al cuerpo de sus movimientos como de sus vestidos, para hacerlo existir como pura carne; es un intento de encarnación del cuerpo del otro”(pág. 109).

En su filme “Hable con ella”, Almodóvar nos presenta de una manera paradójica esa encarnación de una trascendencia de la gracia metafórica. La aprehensión de esa ausencia de velos es una posibilidad del conocer, una apertura a la verdad: “..ver un cuerpo desnudo significa percibir su pura cognoscibilidad más allá de todo secreto, más allá, más acá de sus predicativos objetivos”(Agamben, G. 2001, pág. 118)²⁰.

En ese “más allá” se encuentra el velo como la apariencia de una *natura lapsa* que ya no remite más que a la “nada”, un vestido que ningún cuerpo podría ponerse, un delgado límite entre la belleza y la残酷. El secreto de la desnudez humana es la apariencia y la desactivación de ese dispositivo teológico de la gracia que deja ver a esa diosa llamada Venus.

La desnudez de Alicia es el misterio que captura a Benigno, como el destello de una Venus en su pupila. Ahí el cine de Almodóvar nos muestra la realización de una metáfora; Benigno ha sucumbido, en la búsqueda de su amada muerta, en la verdad de su propio espejismo o, quizás, de su arrebato.

CITAS Y NOTAS

- 1 Jacques Lacan, *Le transfert dans sa disparité, sa prétendue situation, ses excursions techniques* (1960-1961). École Lacanienne de Psychanalyse, www.ecole-lacanienne.net. En español, *El Seminario. La transferencia*, Libro 8, Trad. Eric Berenguer, Argentina, Paidós, 2003.
- 2 Jean Allouch. *El amor Lacan*, Argentina, Cuenco de Plata/ediciones literales, 2011. Este autor releva a tal punto la actividad de Alcibíades en su demanda de amor hacia Sócrates que lo convierte en un *affaire*. Al destacar la lectura teatral de Lacan de *El Banquete*, destaca a Alcibíades como “el hombre del deseo” y, por lo tanto, más próximo al analizante en transferencia y al analista como amado.
- 3 Jean Allouch. “Del mejor amado”, Litoral, *L`amour Lacan*. México, Epee, febrero del 2005, pág. 9-48. Este autor destaca que este *amar a una dormida pone en relación al amante con un cuerpo más próximo* “*a una cosa inconsciente y sin resistencia de la naturaleza muda*”.
- 4 Agradezco aquí la interlocución de Roman Gubern, quien en una comunicación personal me aportó una valiosa reflexión sobre este punto.
- 5 Almódovar, Pedro, *Hable con ella, España, El deseo*, 2003.

- 6 Didi-Huberman, G. *Venus Rajada. Desnudez, sueño y残酷*. Trad Juana Salabert. Madrid, Editorial Losada, 2005,
- 7 Platón. *El Banquete*. Madrid, España, Alianza Aguilar, 1957.
- 8 Platón. *El Banquete*, Buenos Aires, Editorial Aguilar, 1957, pág. 50, c, d, 181
- 9 Marcela Iacub. *¿Qué habeís hecho de la liberación sexual?*, Leqtor, Barcelona, 2007, pág. 58-65.
- 10 Para Jean Allouch, se trata de una vía de identificación superior, Sócrates logra embauarlo y, de esa manera, el héroe rechaza la *feminización del amor* (*ablehnung der weiblichkeit*). Esta feminización del héroe, el vacío de saber, lo reenvía a una vía ética. Se da la superposición de la imagen del amante en tanto que amante y es en ese punto donde Agaton toma el papel de sueño. En este punto, el sujeto se anula en el fantasma, lo que abrirá dos vías para la sexualidad: una centrada en la denegación y la otra donde el sujeto ya no se anula.
- 11 Pierre Hadot, *Elogio de Sócrates*, México, Cuadernos de Me cayo el veinte, 2006.
- 12 Jean Allouch. *Contra la eternidad, Ogawa, Mallarmé, Lacan*, Argentina, Cuenca de Plata, ediciones literales, 2009. Allouch postula que la teoría de la obra exige para cualquiera el duelo de sí mismo, “El renunciamiento al control del espacio creador exige una pérdida “parcial, pero decisiva de joui-sens” (pág. 14).
- 13 Recomiendo al lector revisar el excelente trabajo de Danielle Arnoux respecto al carácter mortífero la realización de la metáfora del amor: la sustitución del amante por (en vez de, o en) el amado.
- 14 Calame, Claude. *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid, Akal, 2002.
- 15 El género depende de la creación simbólica, entendido como una construcción y una representación de las relaciones sociales del sexo y constituyen, no solamente los espacios privados, íntimos o públicos, sino también los espacios simbólicos e imaginarios. Otro lugar para el cuerpo heterotópico como diría Foucault.
- 16 En el comentario de *El Banquete*, Lacan no opone a Diótima ante Sócrates sino que hace una una voz proferida, así Sócrates deja hablar por él mismo a la parte femina que lo habita.
- 17 Jean Allouch. Del mejor amado, pág. 14. Citando a Danielle Arnoux, en su comentario del *El Banquete* de Platón. Daniel Arnouux, “Disparidad subjetva., Logro y fracaso de la metáfora., en *La transferencia, una loca pasion*, Montevideo, Bordes & desbordes, 2010, pág.169-192.
- 18 Agradezco aquí a Mayette Viltard la presentación de este libro en la Escuela Lacanniana de Psicoanálisis, en París, y por quien conocí este trabajo de Foucault.
- 19 Agamben, La Venus Rajada, pág. 93. “Si esto es verdadero, entonces la delgada y argéntea figurilla que se resiste con desesperación a ser vestida es un extraordinario símbolo de la femineidad, que hace de la mujer la tenaz guardiana de la desnudez paradisíaca”. (pág.91).
- 20 Agamben, Desnudez, pág. 118.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2001). *Desnudez*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- Allouch, J. (2005). Del mejor amado. *Litoral no. L' amour Lacan [Sin Litoral. El amor Lacan]*. México: Epeele.
- Allouch, J. (1994). *Freud y después Lacan*. Córdoba: Edelp.
- Allouch, J. (2010). *L'amour Lacan [El amor Lacan]*. Inés Trabal y Lil Sclavo. (Trad.). Paris: EPEL.
- Allouch, J. (2011). *El amor Lacan*. Buenos Aires: Cuenco de Plata/ediciones literales.
- Almodóvar, P. (Director). (2002). *Hable con ella*. [Película]. España: El Deseo S.A.
- Arnoux, D. (2007). El secreto de Sócrates. *Me cayó el veinte*. (14). México.
- Arnoux, D. (2007). El tercer hombre en El Banquete de Platón. *Me cayó el veinte*. (16). México.
- Arnoux, D. (2008). El brillo del agalma. *Nacate*. (1). Montevideo.
- Arnoux, D. (2010). Disparidad subjetiva. Logro/fracaso de la metáfora. *La transferencia, una loca pasión*. Montevideo: Bordes y Desbordes.
- Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, G. (2005). *La Venus Rajada. Desnudez, sueño y crueldad*. Madrid: Losada editorial.
- Foucault, M. (2005). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.
- Hadot, P. (2006). *El elogio de Sócrates*. Textos de MCV, México: Epeele.
- Hadot, P. (2010). *Elogio de la Filosofía Antigua*. Jorge Huerta. (Trad.). Textos de MCV, México: Epeele.
- Halperin, D. (1999). *¿Por qué Diótima es una mujer? El eros platónico y la representación de los sexos*. Marian Serrichio. (Trad.). Córdoba: Cuadernos de Litoral.
- Halperin, D. (2005). *Amour et ironie. Six remarques sur l' eros platonicien [El amor y la ironía. Seis observaciones sobre el eros platónico]*. Isabelle Chatlet. (Trad.). Paris: Cahiers de l' Unéveue.
- Halperin, D. (2000). *Platon et la reciprocité érotique [Platón y la reciprocidad erótica]*. Le Gaufey et George Henri Melenotte (Trad.). Paris: Cahiers de l'Unéveue, E.P.E.L.
- Le Gaufey, G. (2011). *El objeto a de Lacan*. Nora Pasternac. (Trad.). México: Epeele.
- Metz, C. (1977). *Psicoanálisis y Cine. El significado imaginario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Platón. (1957). *El Banquete*. Madrid: Alianza Aguilar.
- Rosset, C. (2010). *Reflexiones sobre el cine*. Argentina: Cuenco de Plata.

ACERCA DE LA AUTORA

Ginnette Barrantes Sáenz: Psicoanalista. Miembro de la École lacanienne de Pychanalyse (Francia). Profesora de Psicopatología y Clínica en la Escuela de Psicología y del Seminario de Autores en la Escuela de Artes Dramáticas. Profesora catedrática Universidad de Costa Rica. Directora del cuaderno de Psicoanálisis Claroscuro.

Ha disertado y participado en distintos foros y conferencias en Argentina, Uruguay, Panamá, México, España y París.

