



Universidad  
Nacional  
de Rosario

**Facultad de Psicología**

**Trabajo Integrador Final**

**Título: “Decir con imágenes. Escrituras que escapan a la palabra”**

**Modalidad de presentación:** Ensayo

**Autor:** Cabrera, Agustina Belén

**Legajo:** C-5646/4

**DNI:** 40.117.091

**Docente responsable:** Palavecino, Andrés

**Año 2023**

***Agradecimientos***

*A mi familia, a mis amistades, a mi pareja, por el sostén, la confianza ciega y el cariño cotidiano. A Andrés por sus generosas lecturas y su mirada puntillosa. A todo aquel que, con sus palabras y su transmisión, han hecho que este trabajo sea posible, implícita o explícitamente.*

*Y al cine, por su continua entrega infinita.*

<b>Índice</b>	1
Resumen.....	3
Introducción.....	4
No hay unión más que en el desencuentro.....	6
Imágenes cinematográficas. Escrituras desde la figuración.....	

9	Cada	quien	inventa	su	propia	
	escritura.....					12
	acontecimiento.	El	amor	como	suplencia.....	15
	Conclusión.....					18
	Referencias	bibliográficas.....				
20						

**Resumen**

El presente ensayo propone pensar aquello que refiere a la relación sexual como

una imposibilidad en términos de escritura, de inscripción significante. Para ello, tomamos algunos caminos presentados por el psicoanálisis, particularmente por Lacan, en relación al modo en que la relación sexual resiste a una escritura formal y precipita escrituras singulares de cada quien, en aquello que no es universalizable, medible y escapa a toda complementariedad. Dichos puntos nos interesan especialmente, ante lo cual nos servimos de uno de los artificios por excelencia como es la imagen, en este caso la imagen cinematográfica, para poner de relieve esta problemática. Como ejemplo, tomamos el cine realizado por los directores David Cronenberg y Marguerite Duras. Sus rasgos distintivos permiten ubicar algunas conjeturas prescindiendo de la palabra hablada, ubicando allí un decir que se sirve de la figuración.

***Palabras clave:***

Relación sexual - imposibilidad - escritura - imagen cinematográfica

distintas aproximaciones. Entre todas ellas, en el presente trabajo se tomará como punto de partida la concepción de la sexualidad como un imposible. Resulta preciso preguntarse qué referimos con lo imposible, si acaso podemos vincularlo con aquello de lo que no podemos saber nada, inagotable e inabarcable, y si ello, en última instancia, se encuentra ligado a un punto que resiste a la escritura -inscripción, representación- pero que, sin embargo, insiste.

En segundo lugar, resulta preciso profundizar -no sin dificultades-, aquello que refiere a la sexualidad como imposible y que, desde la elaboración psicoanalítica, podríamos encontrarlo ligado a un terreno complejo, pantanoso, enlazado a la no-escritura de la relación sexual. Cabe simplemente mencionar que Freud en su *Psicopatología de la vida cotidiana* (1992) a partir de distintos relatos que refieren a formaciones del inconsciente, ubica a la sexualidad y a la muerte como esos puntos que escapan a la representación pero que, sin embargo, algo de ello se deja oír en los tropiezos, en las equivocaciones, incluso en el olvido. Ello constituye, en todo caso, la estofa del inconsciente.

En tanto que sólo podemos bordear el asunto, es pertinente circunscribirnos a ciertos aspectos que Lacan trabaja particularmente en su Seminario 20, *Aun* (1972-1973), articulando aquello que del orden de la sexualidad se presenta como imposible, en este caso, de escribir. A partir de esta propuesta, proponemos preguntarnos qué lugar tiene allí la sexualidad y en qué punto la misma está situada como algo imposible. En dicho seminario Lacan nos introduce en el campo de la imposibilidad de escritura de la relación sexual, en tanto esta última no puede ser formalizada. En tanto no se puede escribir, ¿podríamos pensar que no hay un decir último que pueda dar cuenta de dicha relación? Siguiendo este argumento, en la clase del 13 de marzo de 1973 titulada *una carta de amor*, ubica las fórmulas de la sexuación y sus cuantores como modo de abordar la diferencia sexual desde una escritura lógica, comenzando a ubicar la diferencia de posiciones ligada a la satisfacción de los seres hablantes.

Dado que dichas fórmulas nos exceden, lo que allí nos interesa es interrogarnos por ese desencuentro entre los sexos que comienza a ser ubicado teóricamente a partir de la diferencia sexual. En tal caso, resulta imprescindible preguntarse por lo que deriva de esta elaboración, si acaso con ello se pone sobre el tapete la existencia de algo inadecuado, que no encaja, que falla, postulando que los modos de relacionarse con el otro escapan al registro de lo medible, de la cifra, de la escritura en tanto formalización. Nos interesa particularmente el posicionamiento subjetivo que de ese *exillio* se desprende. Partimos de este punto para ubicar si acaso esta imposibilidad de inscribir la relación sexual en términos inconscientes no se encontraría ligada a otras escrituras, propias de cada quien, particulares, en ese encuentro con el otro, el otro cuerpo, el otro sexo. Quizás, al decir de Lacan (1972-1973 / 2016): “todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribir como tal la relación sexual” (p. 46).

Estos interrogantes que el psicoanálisis como práctica de discurso ha situado nos permiten aproximarnos a nuestra hipótesis de trabajo. ¿De qué manera podemos hacer menos opacos estos vínculos entre la sexualidad como algo imposible de escribir y las potenciales escrituras que de ello se desprenden? ¿Cómo podríamos ponerlos de relieve sin perder su especificidad? Creemos que hay muchas vías posibles, pero en este caso nos serviremos de la potencia de las imágenes cinematográficas, aseverando que ellas se definen como un artificio que permite ficcionar, con sus particularidades -principalmente con su carácter figurable- aquello que de otro modo no podría escribirse. Entre todas las imágenes existentes, tomaremos la imagen cinematográfica, entendiendo que la misma no es mera representación de la cosa, sino posibilidad de creación, situando un acontecimiento cifrado que instaura una inscripción otra.

Particularmente, tomaremos dos referentes del cine contemporáneo, los cuales habilitan dos caminos a seguir. Por un lado, el director David Cronenberg (1943-) y sus

imágenes excéntricas, nos introducen en un campo estético donde prima lo que no encaja, lo que está de más y lo que falta en los encuentros y vínculos que se montan entre los seres ficcionales de sus historias. Estos rasgos volcados en las imágenes posibilitan hacer menos opacos -mediante el artificio de la imagen- aquellos desvíos necesarios para que ese acercamiento con el otro sea posible, si alguna vez lo es.

Y, por otro lado, como esa escritura fallida exige tomar otros caminos acaso extraviados, se propone ubicar el lugar del amor como acto, como punto contingente que escape al cálculo y que nos permitirá poner en tensión la forma en que Lacan lo ubica como *suplencia* de la no relación sexual. Para ello, nos serviremos de las imágenes propuestas por la cineasta francesa Marguerite Duras (1914-1996), imágenes cargadas de una potencia poética que despliega una escritura sobre el amor situandolo como acontecimiento posible, como inscripción que no suspende la imposibilidad de relación sexual, pero que abre a otra posición frente al “fatal destino” (Lacan, 2016, p. 174).

**No hay unión más que en el desencuentro**

*“Su lengua -además de voraz- era difícilmente traducible  
Y yo en vano buscaba equivalentes para la frase  
‘te amo. Tengo nostalgia de tus manos’.  
Como ciegos tuvimos que amarnos en códigos diferentes  
y no siempre estaba seguro de que ella me entendiera”  
Cristina Peri Rossi*

Constantemente nos topamos con un muro que hace de límite al cifrado, que impide que algo de la inscripción significativa tenga lugar. Siguiendo con esto, podríamos pensar que dicho muro viene a ubicarse como metáfora de lo imposible, de algo que, en

el discurso inconsciente, resiste a toda simbolización escapando a la escritura. En su Seminario sobre *Los Cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1964) Lacan retoma algunas nociones de la lógica aristotélica para ubicar la repetición, uno de los conceptos que estructuran la práctica psicoanalítica. Allí, liga el término *tyche* con *automaton*: mientras que este último refiere a aquello que retorna, la *tyche* implicaría algo del encuentro fallido con lo real, que está más allá, ligado a un acontecimiento, al surgimiento de algo que indica acaso un tropiezo con lo inesperado. Acaso allí, ese encuentro fallido refiera a un encuentro con lo imposible.

Tal como mencionamos anteriormente, sostenemos que el terreno de lo imposible se topa con otro campo, el de la sexualidad. Aunque ambos se nos presentan inabarcables, el psicoanálisis se ha propuesto -por diferentes vías- ubicar algunas conjeturas. Nos interesa particularmente la ligazón entre ambos campos, entendiendo que algo de la sexualidad permanece en el orden de lo imposible; imposible de escribir como tal, de inscribirse a nivel significante.

En este caso, seguiremos la vía que Lacan ha trazado en sus seminarios *De un discurso que no fuera del semblante* (1971 / 2019) y *Aun* (1972-1973 / 2016). Allí, ubica un tratamiento de la sexualidad que resulta cuanto menos novedoso, entendiendo como un efecto de discurso. Concebir la sexualidad de esta forma implica en algún punto pensar que lo que decimos cuando decimos “hombre”/“mujer” resulta cuanto menos complejo, ya que se encuentra ligado tanto a un hecho orgánico como a un hecho significante. Cabe resaltar que, en tanto hecho significante, hay algo de ese decir, de ese decirse hombre/mujer, que se enlaza a lo que nos viene del Otro, como lugar de despliegue de la palabra, como “despliegue de la Otra Escena” (Lacan, 1987). Esa escena deja una marca, una huella, donde algo resuena en el sujeto, haciendo cuerpo. Podemos pensar que dicho tratamiento de la sexualidad se encuentra articulado a las posiciones que los sujetos puedan asumir en su devenir. En este punto, nos manifiesta que, aunque determinados por el significante, siempre hay algo que escapa al discurso (1972-1973/ 2016, p. 44). Por consiguiente, Lacan ubica que hay algo “esquivo” que lleva directamente a sostener que “la relación sexual es algo que jamás podrán escribir, escribir como un verdadero escrito” (p. 47). Cabe pensar en este punto que algo de esa sexualidad se inventa, tomando otra vía que la del hecho orgánico, como así también a la de una inscripción significante.

Desde las primeras clases de su Seminario *Aun*, se detiene en los términos que se ponen en juego prestando suma importancia a las palabras, a los equívocos de las mismas y a sus caminos frondosos. Diferencia *sexualidad* de *relación sexual*, como así también de *relación sexuada*, tomando como guía este último término. Asimismo, pone en tensión al significante *relación* -cuestión que será núcleo de este seminario-, para llevarnos al término en francés *Rapport*, que acaso conlleve algo más atinado, aunque ambiguo en su uso, para referir tanto a la relación como a la proporción. Si ya el hecho de intentar definir los modos de enunciar la problemática requiere sus rodeos, sus confusiones y precisiones, algo de ello puede advertirnos sobre lo complejo de una relación sexuada en sí misma. En estas escrituras, en estas inscripciones, algo resiste, y a partir de allí se ubican otras posibilidades.

Para arribar al camino que hemos decidido seguir, es preciso mencionar la formalización a la que llega Lacan tomando elementos de la lógica matemática, lo cual le permite desarrollar los matemas de la sexuación. A partir de lo que llama una “operación de inscripción completa” (1971 / 2019, p. 128), se sirve de cuantores y lugares que definen funciones para trabajar la diferencia sexual. Reiteradas veces utiliza un término curioso, el de lo *mesurable*, acaso también prestado de las ciencias exactas, para referir a algo irreductible que escapa a aquella noción. Como hemos mencionado, lo que allí nos

interesa es la conjetura que de ello deriva, es decir, la ausencia de relación sexual. Sostenemos que dicha inexistencia refiere a la imposibilidad de escribir la relación sexual como tal, de inscribir a nivel significativo un decir último que dé cuenta de dicha relación entre los sexos. Si retomamos la noción de lo no mensurable, ella nos sugiere la existencia de algo que no encaja, que resulta incompatible entre uno y otro sexo, algo que escapa a lo medible en los atolladeros de lo sexuado. No hay posibilidad de universalizar allí un modo de relación entre sexos, entre posiciones, entre seres, cuestión que expresa de manera gráfica con sus matemáticas. En la clase titulada *El hombre y la mujer y la lógica* plantea que “si se lo une a uno de los dos términos, el término del hombre por ejemplo, se puede estar seguro de que no comunicará con el otro (mujer), e inversamente” (p. 131), abriendo el campo a la noción de no correspondencia. Acaso sea una respuesta al pensamiento heredado del relato de Aristófanes<sup>1</sup>, aquel que ha inundado los sentidos con la ilusión de una unión posible entre dos seres. La unión como *espejismo* (Lacan, 1972-1973 / 2016) lleva fácilmente a deslizar la idea de complementariedad y correspondencia, desmentida una y otra vez apenas osamos mirar de refilón a nuestro alrededor, a la experiencia mundana que anuncia la eficaz falla del encuentro ideal. Lo imposible que Lacan adjudica a la inscripción de esta escritura quizás se ligue a una ausencia de conjunción, una ausencia de común medida que pueda universalizar lo que escapa a ser catalogado como tal en un encuentro con el otro sexo.

Los fragmentos poéticos de Antoine Tunal que Lacan ha citado en diversas ocasiones nos permiten tener un acercamiento de aquello que se refiere a la imposibilidad insondable desde un plano estético:

*Entre el hombre y la mujer  
Hay el amor  
Entre el hombre y el amor  
Hay el mundo  
Entre el hombre y el mundo  
Hay un muro<sup>2</sup>*

Si hay falla, si hay un muro, el asunto no omite que no haya insistencia. En este sentido, nos recuerda que a pesar de que los encuentros devengan fallidos, permiten que otra cosa se componga. Lacan postula que “esta falla es la única forma de realización de esta relación” (p. 73), punto que resulta vital para conjeturar que se pueda traducir, en otro lado, eso que falla y escapa a una inscripción. A veces, en lo contingente, en lo indiscifrable del azar, se puede encontrar un punto en el que algo puede escribirse.

### **Suplencias**

Teniendo en cuenta estas consideraciones -y a partir de ellas-, se desliza el otro punto que nos interesa y que se desprende de la imposibilidad de escribir la relación

<sup>1</sup> El relato de Aristófanes puede ser encontrado en *El Banquete* de Platón, donde se cuenta que en un tiempo mítico, los hombres poseían formas redondas, teniendo 2 pares de cada extremidad, mas una sola cabeza. Ante un intento de estos seres por enfrentar a los dioses, aquellos fueron castigados y separados sus cuerpos en dos partes. A partir de allí, cada parte hacía el esfuerzo por encontrar su *otra mitad*, con el fin de volver a unirse.

<sup>2</sup> La cita puede hallarse, por ejemplo, en el Escrito *Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis* (1953) a propósito de la importancia de las operaciones simbólicas.

sexual. Lacan sitúa modos de suplencia de la misma, es decir, caminos desviados, singulares, que cada quien toma en su devenir para que algo de ese encuentro imposible con el otro sexo, con el otro cuerpo, tenga lugar. Nos importa el modo en que debido a

esta ausencia de inscripción se construyen otros modos de escribir, de articular, para poder suplir ese vacío infinitud de veces bordeado cuyas marcas quedan expuestas. Para escribir aquello que no admite inscripción, algo de otro orden se pone en función en otro lado del que se espera. Sostenemos que estas escrituras se encuentran al margen, pero que aún así, posibilitan un *saber hacer* del sujeto con aquello que de otro modo no podría inscribirse, como escritura que deja su marca. Entendemos, por consiguiente, que algo de la experiencia erótica del sujeto, algo que se juega en el encuentro con el otro, se halla ligado a lo imposible de escribir, pero que aún así, insiste y deja sus marcas a partir de ranuras, de pequeñas huellas en esos encuentros. Dichas marcas, en algún punto se ligan a otros modos de decir que atañen al cuerpo, que lo bordean y producen efectos. Por tanto, si algo de ello toca el cuerpo, es posible pensar que también se encuentra inmiscuido en el afecto, en el campo de lo erótico, en eso que va “mucho más allá de eso que el ser hablante sostiene de saber enunciado” (Braunstein, 1982, p. 220).

Si tomamos el decir de Lacan a la letra, podemos ligar este saber-hacer con la falla como el modo “en que cada quien marca la huella de su exilio” (p. 175). Qué son estas sino escrituras, o reescrituras singulares, artificios que se hacen con aquello que no posee lugar; incluso también sean montajes, operaciones logradas desde la errancia, desde los restos y los deshechos sin nombre. Quizás podamos atrevernos a pensar que, sin garantía última, el sujeto se ve arrojado a devenir inventor de escrituras mínimas en eso que no se sabe, en eso que no posee registro. Es posible situar que, tal como mencionamos más arriba, es el inconsciente con sus operaciones de traducción el que se encarga de trazar estas escrituras singulares. Las mismas se abren a una “multiplicidad estructural” (Lacan, 1971 / 2009, p. 99) entre esos desvaríos a partir de eso que no puede escribirse y que, además, se sitúa como algo que no tiene nada que ver con ese núcleo opaco que resiste a ser dicho. Utilizando algunas metáforas, Lacan manifiesta que el lenguaje puede usarse a modo de *escafandra* y con ello, darle lugar a algo que no existe: “La escritura da sostén a todos los goces que, por el discurso, parecen abrirse al ser hablante” (p. 139) y en esa apertura, nos dice, algo aparece de aquello que se encontraba enmascarado pero que sin embargo le sigue siendo ajeno al sujeto.

Entonces, podríamos atrevernos a sostener que en estos atolladeros en los que el sujeto se ve marcado en tanto que habla, y en tanto que está sexuado, hay algo siempre esquivo, siempre a la espera de una inscripción y que no puede sino ser escrito desde un pequeño arreglo. Ante estos atolladeros que se desprenden de la ausencia de relación sexual, algunos asuntos merecen un interés particular. Por un lado, aquello de las posiciones singulares que tocan al cuerpo en ese encuentro con el otro, encuentro de carácter fallido y que moviliza escrituras que toman otros caminos, como artificios que cada quien inventa para sostener. Y, por otro lado, algo que siguiendo a Lacan podría considerarse del orden de la *suplencia* (1972-1973 / 2016, p. 59) y que se encuentra articulado al amor. Entre eso que falla, en el desencuentro que se ubica entre una posición y otra, posiciones que parten de la diferencia sexual pero que no admiten unión complementaria posible, el amor se ubica como acontecimiento contingente que podría dar lugar a una escritura a partir de un encuentro que, sin embargo, no anula la ausencia de relación sexual. Acaso el amor sea un punto privilegiado que sostiene una escritura, una inscripción que alberga la imposibilidad de relación sexual.

### ***Imágenes cinematográficas. Escrituras desde la figuración***

*“Lo que una imagen puede o podría decir sobre el mundo  
debe buscarse más allá de sus orillas,  
en lo que ha sido desplazado  
hacia los márgenes de la luz y el lenguaje”*

Gustavo Galuppo

Teniendo en cuenta que nuestra vía de trabajo intenta poner en diálogo los atolladeros presentados con la potencia de la imagen cinematográfica -en tanto modo de escritura ante aquello que no puede escribirse-, resulta preciso realizar una breve introducción respecto a lo que entendemos por imagen. Dado que las lecturas e interpretaciones sobre la misma pueden ser interminables, tomaremos algunas aristas que nos permitirán pensar con las imágenes, a saber: su figurabilidad y la construcción del montaje, en tanto unión y separación entre lo que se ve y lo que se oye, que siempre deja algo sin ser mostrado. Entre estos componentes, algo distinto se construye, abriéndose a la potencia de un decir, un decir que acaso sólo pueda decirse en imágenes.

En este punto, la imagen cinematográfica nos permitiría instaurar algunos interrogantes, teniendo en cuenta que aquella “nunca termina de coincidir con su propia pretensión de representarlo todo” (Grüner, 2001, p. 41). Es exactamente esto que, para algunos puede ser una falla, o una virtud, lo que la caracteriza: que en esa ficción, que en ese constructo hecho en los circuitos de lo visible, queda algo que no coincide, que no cierra, acaso algo forzado que da cuenta de su artificialidad y de su potencialidad.

Estas imágenes poseen un lenguaje particular que acaso se asemeje a la elaboración de los sueños (Grüner, 2001; Morin, 2001), más precisamente, a lo que se desprende como relato. Conviene tener en cuenta algunas puntualizaciones en relación a lo que Freud formuló respecto a aquellos. En *La interpretación de los sueños* (1900 / 1991) advierte que los mismos se acercan a un “sistema de escritura” (p. 320), y resulta curioso que retome el término *escenario*<sup>3</sup> para referir al espacio en que los sueños se despliegan, como si se tratase de una producción que se elabora sin saber a dónde va, que se abre a ser vista y leída por los espectadores de la vigilia. Freud tiene en cuenta ciertos mecanismos para la constitución de un sueño, y al instaurar esta lógica permite pensar que acaso se trate de un trabajo que no va de suyo, que no está dado, sino que aquellos materiales que resultan fuente de los sueños deben pasar por distintas transposiciones, modificaciones, sustituciones (aquí nos habla de la condensación y el desplazamiento, los dos maestros artesanos del sueño); es un proceso de traducción<sup>4</sup> que pone sobre la escena una escritura diferente a la que dio su origen. Allí, introduce también el mecanismo del miramiento por la figurabilidad, que nos resulta imprescindible, en tanto las imágenes, en este caso imágenes del sueño, pueden permitir una lectura de ese pensamiento hecho en palabras; lectura que es propuesta entonces a partir de este proceso figurativo donde se “convoca a la mirada y la funde en escritura” (Koop, 1996, p. 91). Esta escritura no necesariamente responde a una lógica causal: en el sueño, no toda imagen se corresponde a la que la sucede, incluso tampoco a la que la antecede. Allí, vemos entonces una ruptura de la continuidad del sentido a partir de la operación de

figurabilidad.

Importa también tener en cuenta que las imágenes, lejos de poder decirlo todo, mantienen un carácter ambiguo aceptando sus límites y reconociendo puntos de

<sup>3</sup> Freud trae a colación la lectura de un escrito de Gustav Fechner, inventor de la psicofísica, para elaborar la idea de que la localización de lo que se produce en un sueño poco refiere a una cuestión anatómica.

<sup>4</sup> Ritvo (2018) realiza una observación a tener en cuenta, planteando que esta operación se compone de varias instancias, resaltando su carácter ternario: *“la palabra abstracta, en primer lugar, giro poético del trabajo de condensación y desplazamiento, para en tercer término dar paso a la imagen”* (p. 50).

9

vacilación en aquello que no logra transponerse en el lenguaje visual; se trata de algo que es “por esencia indeterminado” (Morin, 2001, p. 187). En este punto, el recurso del *fuera de campo*<sup>5</sup> puede darnos algunas indicaciones sobre ese límite que constantemente se bordea, se estira, se desfigura. Lo que queda capturado dentro del cuadro, lo hace por un instante. dejando un resto por fuera. Luego, se produce una borradura: allí donde posamos la mirada, algo se pierde; la imagen se diluye ante el desvanecimiento que es precipitado por la siguiente. Precisamente, podemos pensar que las imágenes poseen cierto carácter fugaz y que “estas se nos escapan como fuegos de artificio aunque intentemos hacer malabarismos con ellas, manejarlas. Pero siempre se nos escapan, luego vuelven, se dejan dominar un instante y se van de nuevo; después, siempre, vuelven a caer” (Didi-Huberman, 2010, p. 55).

El cine, más que pensarse como una copia de la realidad, y por ende, como una mera representación de la cosa, se presenta como la posibilidad de inscribir un discurso a partir de lo que constituye la base del lenguaje cinematográfico, es decir, la “analogía figurativa” (Aumont, 2015, p. 193). El cine, con sus imágenes, no se presenta como un lenguaje que pueda decirlo todo; no hay univocidad de sentido debido a que no hay enlace analógico entre lo que se ve y lo que se oye. Sin embargo, allí reside su amplitud de sentido permitiendo un “despliegue sin limitaciones” (p. 201), despliegue de una escritura cuya textura es diferente. Quizás dicho acto sea posible a partir de la ruptura entre órdenes, entre el orden de lo visible y lo decible que, lejos de estar preformado, se abre a un espacio de indeterminación en la escritura de algo todavía inédito, de algo que insiste en no ser delimitado. Históricamente<sup>6</sup> lo visible ha debido anudarse al lenguaje para poder ser dicho, para poder existir. Pero en tanto algo escape a ser atrapado por la representación del signo, persistirá latente y se abrirá al deslizamiento de sentidos, sin cristalizarse, posibilitando un desfasaje y produciendo nuevos artificios posibles.

De salto en salto, entre esas desuniones, cortes y continuidades, se construye una narrativa que en ocasiones puede no estar presente. Allí podemos ubicar otras formas de hacer con las imágenes. Sin dudas resulta indispensable considerar qué mecanismos hacen que una imagen cinematográfica sea entendida como tal. Podemos pensar que una imagen se corta, se une a otras, se fragmenta y puede encuadrarse intentando mostrar dentro de sus límites algo que decir. Podríamos conferir que se trata entonces, siguiendo a Morin (2001), de un *trucaje* (p. 180). Una imagen es susceptible de pasar por un proceso de montaje, siendo este el surgimiento de algo nuevo desde los fragmentos, desde lo que no necesariamente debe unirse por estructura. Es una elaboración que atraviesa un juego de “composición y descomposición” (Aumont, 2015, p. 176) de imágenes, que se constituyen como “la materia significativa del cine” (p. 175). Aquí, es importante reconocer el carácter ambiguo de la significación, que queda ligada al ojo que mira del otro lado de la pantalla. Con el montaje, se intenta transmitir un modo de percepción, lo cual no necesariamente refiere a inducir sentido, sino que podemos pensar, tal como teoriza Benjamin (2005) respecto al uso del montaje como instrumento metodológico<sup>7</sup>, que se trata plenamente del acto de mostrar. Donde incluso también, entre

esa construcción desde los fragmentos, haya espacio para ver deslizarse esa operación de unión y desunión, descubrir que efectivamente posee un carácter artificial. Entre esas operaciones, algo queda como excedente, algo no logra ingresar al cuadro.

Con las imágenes, se abre la pregunta sobre lo que puede mostrarse en ese acto fugaz de aparición y desaparición. Quizás en estas invenciones se pueda capturar algo

<sup>5</sup> El *fuera de campo* refiere a un recurso técnico e incluso narrativo utilizado en las películas que confiere una posición particular al espectador. Hace que se prolongue el espacio visible ampliando las posibilidades de lectura sobre lo que acontece en la pantalla.

<sup>6</sup> Los aportes de Michel Foucault sobre la fragmentación de ambos órdenes resultan de vital interés. Sin embargo, debido a que trasciende la temática aquí presente, remitimos a la lectura de *Las palabras y las cosas* (1968).

<sup>7</sup> Aquí es importante considerar que Walter Benjamin no sólo teorizó sobre la noción de *montaje* junto con la de *alegoría*, sino que también la propuso como un modo de escritura, caracterizándose a partir del registro fragmentario y la recuperación de lo inevitablemente perdido.

10

de un enigma sin descifrarlo y hacer deslizar una pequeña verdad, teniendo la potencia de evocar algo que no puede ser captado de otro modo, al menos directamente. Seguimos en este punto a Ranciere, que plantea la noción de *escritura lumínica* (2001) para referir a algo que persiste a lo largo del cine, tratándose del recurso de la fabulación para dejar traslucir alguna verdad en el arte cinematográfico. De este modo, con su carácter figurativo y su capacidad de fabulación que le otorga una arista acaso artificial, virtual, ficcional, podemos evocar con la imagen alguna inscripción de algo que en otra parte no tiene lugar. De esta forma, podría abordarse como un intento de acortar distancias irresolubles, de ficcionar efectos posibles ante aquello que no se puede ver ni decir con los malentendidos del lenguaje<sup>8</sup>. En algún punto, algo podemos buscar en las amplitudes y límites de la imagen, entre el movimiento, la luz y la oscuridad, algunos modos de decir y de callar; entendiendo que, en esos límites, en esa imposibilidad en sí misma, reside el movimiento que impulsa a narrar, a buscar maneras de relanzar decires, elaborando artificios desde algún lugar opaco, y ponerlos a jugar.

<sup>8</sup>En este caso, distinguimos el lenguaje hablado o escrito del lenguaje que puede derivarse de las imágenes; uno que muchas veces prescinde de la palabra y escapa a la sistematización de la misma.

11

***Cada quien inventa su propia escritura***

*“Todos sabemos porque todos inventamos un truco para llenar el agujero en lo real (...) Uno inventa. Uno inventa lo que puede, por supuesto.”*

Jacques Lacan

Hemos esbozado la dificultad que se presenta en relación al campo del sujeto en ese encuentro con el otro y el abismo que se instaura, abismo que nos reafirma la imposibilidad de escribir algo en relación a una unión pretendida que se encuentre ligada a la relación sexual. Ante esta imposibilidad de inscribir a nivel signifiante esta formalización, se presenta un punto indescifrable, acaso un muro, que opera de límite y que impulsa a cada quien a escribir, a conjeturar, modos de inscribir algo que escapa a

medidas comunes. Si retomamos nuestro eje, podríamos pesquisar en qué residen estos modos de escritura que se escenifican, a través de registros que vuelven este asunto acaso más corpóreo y un tanto menos opaco.

Ritvo (2021) nos dice que “como siempre, se trata de comunicar lo incomunicable y solo es posible que lo hagan algunos hombres” (p. 27). Hombres -y mujeres- que han ido un paso más allá y puedan transmitir -si algo puede ser transmitido- un camino para continuar esbozando ideas. Nuestro interés reside en pensar que algo de esos trazos y cortes que componen un montaje de imágenes trucadas pueden venir a aportar un poco de luz y poner el problema en relieve -sin buscar respuesta alguna-. Tomando pequeños senderos de estos caminos, elegimos el del cineasta David Cronenberg, quien con su insistencia y sus texturas tan manifiestas nos permiten situar en un primer plano de la escena las distancias insondables entre los seres y con ello, la imposibilidad de inscribir un encuentro con el otro desde una reciprocidad, desde una complementariedad. Sus imágenes nos revelan algunas particularidades: apelando reiteradamente a lo extraño, a lo ajeno del cuerpo, esboza con imágenes un rodeo sobre lo enigmático e imposible de esa unión pretendida. En esto que de base no es inscribible, se abre un vasto campo de escrituras singulares para cada quien que, a su modo, encuentra un saber-hacer ante aquello que se torna opaco. Particularmente, tomaremos lo propuesto en su ópera prima, *Stéreo* (1969), como así también *Crash* (1996), largometraje representativo de su manifiesto sobre La Nueva Carne. En las imágenes ficcionadas por este director, exageradas en ocasiones al punto de lo inverosímil, no cesa de circular (al menos) una pregunta que se articula a los modos en que los sujetos buscan, insisten, fallan y a veces incluso se topan, con el encuentro con lo imposible de la relación sexual en tanto escapa a una escritura común, medible, mensurable y complementaria. En ese punto donde Lacan advierte que, aunque la relación sexual resista a la inscripción -que, sin embargo, existe de otros modos- se revela que hay escrituras discretas, mínimas, propias de cada ser hablante. Es como si, ante ese vacío, ante esa distancia irreductible, cada quien montara escenas para ubicar allí algo que remite a un punto de satisfacción, con el riesgo de des-cubrir el hecho de que no es con ese otro que se tiene en frente, con ese *partenaire*, que se está en relación.

Nos remitimos a la ópera prima de Cronenberg, *Stéreo* (1969)<sup>9</sup> ya que nos interesa el modo en que logra disponer los cuerpos sobre la escena montada, enunciando en la imagen una inmensa distancia física entre esos seres donde, aunque no medie palabra, algo (nos) dice. En esos silencios extensos donde ningún personaje emite sonido, cada uno se encuentra, sin siquiera tocar al otro, gozando de algún modo de un encuentro donde se ubica acaso algún tipo de satisfacción. Este punto será afinado en sus repeticiones cinematográficas hasta ser un registro fílmico y ficcional insistente sobre el amplio campo de arreglos que se inventan para poder relacionarse con el otro. En su

<sup>9</sup> Esta película propone como premisa la existencia de la telepatía como producto de una intervención estética, como si nuestro cuerpo fuera un sistema operativo que requiere de actualizaciones constantes para poder funcionar. Es, sin embargo, una crítica a este *upgrade* que posibilitaría comunicarse sin habla, tocarse sin tacto, gozar prescindiendo del otro.

premisas sobre *La nueva carne*<sup>10</sup>, este director esboza modos en que los personajes pueden “desarrollar diferentes tipos de órganos para dar placer que no se condicen en nada con el sexo” (Cronenberg, 2020, p. 122). Este punto cuanto menos artificial nos permite poner en valor el hecho de que la relación sexual no es sin el orden orgánico pero que va un paso más allá, dando cuenta que hay algo de una invención creadora que bordea esa falla que, acaso por estructura, deja una marca y nos impulsa a relacionarnos con eso que, paradójicamente, no admite relación.

Nuestra hipótesis plantea que estas imágenes acaso permiten hacer más evidente el hecho de que es imposible generalizar y determinar una común medida de los modos

de establecer un encuentro con el otro, de ubicar allí una relación para todos igual. Las imágenes proyectadas que constituyen una tesis sobre *La Nueva Carne* permite tener un registro ficticio, siempre mediante conjeturas desde lo figurado, sobre aquello que se despliega en otra escena. Adhiere, mediante elementos virtuales, mediante imágenes de objetos aparatosos y mecánicos, una modalidad de relación con el otro donde no hay lazo directo. Allí, ubica objetos que destacan por su aspecto fálico, que vienen a dar cuenta de que las zonas de placer pueden ser absolutamente cualquiera: incluso, aquello que no es parte del cuerpo propio. Hay algo que funciona como extensión del cuerpo y hace de obstáculo al encuentro con el otro, a la vez que es -paradójicamente- posibilitante del mismo, como máscaras, como un envoltorio, algo que cubre a la vez que deja descubrir. Acaso estas imágenes vengan a decir algo referido a esos modos de gozar que se ubican desde lo no-reconocido. Lo erótico que toca y trastoca la carne genera efectos siempre enigmáticos en la arquitectura del cuerpo. De esta manera, podría tratarse de un intento de marcar trazos, de dejar una escritura a través de las distintas zonas erógenas, de esos bordes que tocan a cada quien de distinta manera, de forma indecible. Eso que no puede escribirse igualmente se escapa por otros lados, como un resto de significación en algún punto inaccesible.

En este campo de los artificios logrados mediante imágenes, podemos situar también el artificio singular de cada sujeto. Lacan (2006) nos dice que en el acto sexual el hombre (como así también la mujer) se pregunta si es verdaderamente hombre, acaso una pregunta que agujerea y atraviesa, impulsando a esbozar un artificio a modo de respuesta, sin medida de referencia, una respuesta para cada quien. Como habíamos mencionado, estas denominaciones, estas posiciones, son posibilitadas a partir de una inscripción significativa. Podemos pensarlo como una puesta en escena, como un artificio que se monta y se despliega para poder sostenerse allí. Pequeños gestos acaso, que indican algo de una escritura propia y un modo de arreglo singular ante aquello que se presenta como imposible.

En uno de sus largometrajes más significativos, *Crash* (1996), se realiza un trabajo minucioso que pone en relación un vínculo íntimo entre lo mecánico, el metal, y la carne. Sin adentrarnos en ese tema que se presenta fascinante pero que nos excede, lo que nos interesa es cómo los encuentros entre los cuerpos siempre están velados; no es sin algo que impida la desnudez que se torna insoportable, que podemos encontrarnos con un otro. Eso hace al erotismo, una puesta en tensión de las fantasías que cada uno posee y pone en juego en cada encuentro, donde siempre hay algo mediando el tacto en estas imágenes virtuales. Podría pensarse que algo de lo performático allí tiene lugar, en donde se velaría imaginariamente la fragmentación de los cuerpos. Es una particularidad que no cesa de ponerse delante de la cámara, en tanto los personajes vienen a renegar de su falta, y por eso se encuentran, aunque, paradójicamente, es por ello que ese encuentro no tiene lugar jamás. Se repiten incesantemente estos eventos fallidos. Es efectivamente la repetición hecha carne, palpable: ese hacer chocar el cuerpo contra otro objeto, contra el sonido del metal, frío, ajeno, un injerto. Estas imágenes quizás pueden dar cuenta, en algún punto, de eso que Lacan (1962-1963) manifiesta como el espesor

<sup>10</sup> *La Nueva Carne* se presenta como un tratado, como un conjunto de películas de este director que durante la década de los 80s y los 90s insta la pregunta por lo humano y la relación con el cuerpo y la sexualidad.

que se ubica entre un sujeto y otro, entre hombre y mujer; ese *campo abierto* que no se constituye sino a partir de algo que se precipita como desencajado, donde algo media ese encuentro pero no es sino velado, en un *juego ilusorio*<sup>11</sup>. Así, es posible introducir algo del orden de la palabra para que se pueda decir aquello que tiene que ver con lo que se repite compulsivamente y no logra inscribirse de otro modo. En algún punto se podría

ubicar que dicha operación de montaje, antes que ocultar, hace evidente los modos en que, como sujetos, construimos formas de estar en el mundo, de relacionarnos con un otro, de soportar lo insoportable.

Incluso, en sus imágenes más actuales, reabre la pregunta que quizás ya esbozaba en sus comienzos. Pone en primer plano los modos en que las relaciones sexuales (no) existen como tales. Teoriza en planos, en cortes narrativos, la manera en que, entre juegos de seducción, siempre se sostiene el *velo de la carne*<sup>12</sup>. En ese sentido, mediante un lenguaje en exceso gráfico, mediante la figuración que lleva a esbozar algo que la palabra no logra alcanzar, nos muestra cuerpos que, lejos de ser sólo orgánicos, están marcados, agujereados, por temores, por lo incierto, por la imposibilidad. Cada sujeto se ve atravesado, agujereado y marcado de manera particular, de modos indecibles; dichos atravesamientos y las faltas no se complementan en última instancia. Aquí quizás podríamos volver al mito de Aristófanes de otro modo, entendiendo que no hay manera posible de hacer complemento y que, por tanto, no hay tal correspondencia mítica. Estas imágenes, jugando entre ellas en su estatuto ficcional, nos muestran la imposibilidad de recuperar lo perdido y lo que, a fin de cuentas, nos constituye. Aquello perdido funciona como móvil en búsqueda de algo que no se encontrará jamás, y que, al toparse con un otro, también agujereado, más que acercarnos a Aristófanes, nos topamos con el muro.

Tal como mencionamos anteriormente, quizás resulte pertinente detenerse en la vorágine de las imágenes y mirar aquellas que se sitúan en un punto acaso problemático, que nos hacen preguntas sin pretender respuestas. Aquellas imágenes que, de un modo u otro, se sitúan cercanas, disminuyen su movimiento, acercan la cámara *lúcida* a lo que se nos escapa en el devenir cotidiano pero que, sin embargo, insiste y retorna. Son aquellas imágenes las que permiten -desde sus armados- conjeturar sobre puntos inciertos de eso que resiste a la inscripción. Hablamos de aquello que no tiene medida ni lógica, por ende, impulsa a encontrar lo particular de las escrituras de cada quien, mínimas. En este caso, insistimos en aquello que, al escapar a la lógica, no puede formalizarse, no puede decirse, en relación al encuentro con el otro, a esa proporción entre uno y otro que siempre se escapa. En eso que se escapa, que desborda y huye a la inscripción, se pueden ubicar otros modos de escritura de las que sólo podemos conjeturar, por lo vasto y lo complejo del asunto que liga al ser hablante con la sexualidad, terreno tanto vasto como vertiginoso.

En estos artificios montados desde la imagen, son los trazos los que tienen lugar. Los rastros, los indicios de existencia de un cuerpo, los fragmentos del mismo, del cuerpo del otro. El encuentro es con eso, desde el corte. Son imágenes que acaso se repiten, elaborando gestos que enlazan una insistencia y en donde se ubica la potencia de la imagen proyectada.

<sup>11</sup> En este punto de su enseñanza, Lacan ubica en su Seminario sobre *La Angustia*, las diferencias y distancias en el modo de gozar de la mujer respecto al hombre, acaso esbozando algunos aspectos que serán profundizados, desde otra matriz, en sus posteriores seminarios. Aquí, la lectura parte del modo en que la castración y la relación con la falta juega un papel vital en la forma en que los sujetos se relacionan con el deseo del Otro.

<sup>12</sup> Fragmento mencionado por uno de los personajes de *La Mosca* (1986), uno de los largometrajes más destacados del director.

*“La pasión ha sido trágica  
como todas las pasiones.  
Y nació de esta no coincidencia, de esta  
irrealización de nuestro deseo.”*  
Marguerite Duras

Si continuamos un poco más en este terreno de escrituras posibles respecto a la no-escritura de la relación y cómo las imágenes podrían brindarnos algún sostén con su escritura lumínica y figurativa, uno de esos senderos se sitúa como un *acontecimiento*<sup>13</sup>, como un hecho singular y acaso potencia de inscripción, de escritura pequeña, no-toda, aunque escritura hecha carne. Aquí es donde podríamos ubicar al amor como experiencia, tal como nos plantea Colovini (2006) en tanto acto de *salvación*, de registro, ante ese vacío estructural, ante ese imposible. ¿Se trata de remediarlo, repararlo, suplirlo?

Tal como mencionamos, Lacan (1972-1973 / 2016) sitúa al amor en el orden de aquello que puede suplir la ausencia de relación sexual, acaso sin negar la existencia de dicha ausencia de escritura, de inscripción significativa. Allouch (2011) nos indica que quizás, antes que hablar de suplencia, sería pertinente ubicar al amor como un sustituto, en tanto articularía un saber que se liga a esa verdad del sujeto, esa verdad congruente, que no puede ser toda dicha. Más precisamente, utiliza el término de *fractura* (p. 307), el cual revela una apuesta a pensar el amor como otra escena que la de una unión complementaria. Dicha nominación nos permitirá avanzar un poco más en los modos de pensar y abordar lo inabordable. Una fractura, más que ligar, hace corte, lanza en evidencia el hecho que se ubica como núcleo en el terreno de la imposibilidad.

En consonancia con estas concepciones, podríamos pensar al amor como algo que se sitúa en la experiencia de lo contingente. Al menos esta es una de las figuras posibles del amor y la que quisiéramos resaltar. Si continuamos por estos senderos, Badiou (2012), quien sostiene una noción de amor más cercana a aquello que irrumpe y escapa a reducciones, nos propone que el mismo sostiene las diferencias irreductibles entre los seres, poniendo en escena una relación que no puede ser escrita. Armonioso con la propuesta de Allouch en relación a la fractura, sitúa la metáfora del amor como un relámpago ligado a un acontecimiento: “que no se ha situado ahí sino en tanto que nada subsiste de él, y que insiste en verdad a falta precisamente de repetirse como presencia” (p. 189). En este punto, acaso podamos vincular una escritura singular con algo del orden de lo contingente e incalculable, lo azaroso, que ocurre estrepitosamente y más que inducir sentido, lo pone en suspenso.

En tanto el interés de este escrito es pensar cómo esta ausencia de escritura de la relación sexual en términos formales puede pensarse a partir de ciertas imágenes, creemos preciso apelar a las creaciones cinematográficas de Marguerite Duras para esbozar un camino a seguir. Allí, consideraremos algunas de sus piezas dentro de una vasta obra, a saber: su primera obra cinematográfica *La Música* (1967), *India Song* (1975) y la triada de cortos que constituye *Aurelia Steiner*. Badiou (2004) nos plantea, en relación al cine, que este opera con los restos, con lo que quizás, de tan repetido, deja de tener sentido o se pierde. El cine, nos dice, “puede inventar un nuevo silencio” (p. 70), y en ese silencio, generar una distancia para que esos restos tengan lugar. Duras trabaja con los restos, opera con un montaje desplazado, acaso destruido. Constituye imágenes a destiempo, sin tiempo, sin destinatario particular. Allí, insiste en la idea de amor como acto, el cual nos permite ver, ya con el sonido, con la palabra desligada, algunas particularidades. A veces con imágenes negras, vacías, nos indica acaso una imposibilidad de acercamiento que no se liga a una razón aparente. Si pensamos en

<sup>13</sup> Tomamos como referencia la propuesta de Alain Badiou presentada en *Elogio del amor* (2012), donde ubica al amor como una experiencia ligada al acontecimiento, situado como un hecho indefinible y sin precedente.

algunas de sus obras, unas más conocidas que otras, hay puntos de repetición y de insistencia ligados a un trabajo de escritura sobre el amor que lo ubica como fenómeno, en el orden de una experiencia cuya presencia se postula incalculable. Como en *India Song*<sup>14</sup>, se bordean ideas sobre el amor que se desarrollan bajo una melodía que todavía no ha sido inventada. En esa espera, con la todavía inédita canción de la India de fondo, se inundan los sentidos mientras se desliza el silencio que explicita lo no-dicho. Voces femeninas se oyen lejanas, hablando de amores diversos, anónimos, diferentes al que se muestra en pantalla. Ese amor dicho no coincide con el que se ve, entre un joven y una mujer de mayor edad, entre esa mujer y todos los hombres. Es probable que la imagen se precipite antes que la palabra, que la imagen indique cuerpos que aguardan allí en la oscuridad cual telón que todavía no llega a abrirse; telón virtual que dispondrá a los cuerpos en un juego de espacios entré lo vacío y lo habitado, entre presencias y ausencia. Es una imagen que ubica un amor sin palabras: “*nunca me habló*” dice una voz - “*no, no se animó nunca a...*” susurra otra. Es una imagen plagada de silencio.

En ese punto, podría pensarse que el exilio que hace huella puede ser bordeado con la declaración de amor. Declaración, como mencionamos, sin destinatario particular. Aquello se evidencia, por ejemplo, en una serie de cortos titulados *Aurelia Steiner*<sup>15</sup>, donde aquel a quien se dirige es siempre anónimo, en algún punto indecible, cambiante. No se sabe a quién le habla, quién es ese otro significativo. Solamente conocemos las sensaciones que a Duras le han provocado tales encuentros. Aún así, ella habla, ella busca soporte en las imágenes del mar y de los puentes que unen las tierras. Las aguas de París, el río, su paso por debajo de los puentes representando el cambio, lo efímero, que cada momento es único y la posibilidad de repetición se vuelve indefectiblemente un horizonte a alcanzar. Ella lanza y relanza un decir que no demanda retorno, en donde su voz se torna ambigua, en donde el enigma se vuelve imborrable. Esos fragmentos que comienzan a desprenderse, esas palabras amarradas son dirigidas a alguien, ¿importa a quién? Quizás es un modo de mantener la alteridad, de sostenerla. Su obra permitiría, al decir de Colovini (2004), “representar lo irrepresentable”, como así también sus escrituras, su cine, sus arreglos, significarían “modos de simbolización de la falta” (p. 354). Modos singulares, artificios que apuntan a hacer algo con ese vacío, con lo que no encuentra lugar, con lo que no tiene inscripción. Pequeños trucajes hechos imágenes, donde se arrastra alguna verdad. Ella nos dice recuerda, de alguna forma, el valor operatorio del vacío, en tanto en la vida de lo que se trata “no es más que falta, agujeros que se abren en un encadenamiento de significaciones, vacíos de los que puede nacer algo” (Duras, 2014, p. 97).

Es como si Marguerite hubiera logrado captar algo del enigma en sus obras, algo referido a estas posiciones eróticas irresolubles. Respecto a *La Música* (1967), donde dos adultos reconstruyen en palabras su relación, nos permite ubicar que siempre algo se encuentra mediando a estos personajes. Una taza de café, un vaso de agua, la mesa de un bar. La distancia se aplica mediante objetos que hacen, en algún punto, más evidente esa complementariedad que no se logra. Los personajes desplazados en planos generales, ubicados en distintos extremos de los mismos; incluso sombras, otras personas, espejos y reflejos en las vidrieras francesas hacen las veces de interlocutores reemplazando al partenaire. Quizás en este punto estos rasgos se articulan con lo que propone Lacan en su Seminario inédito *Los no incautos yerran* (1973-1974, sesión 15 de Enero), donde advierte que “el amor se anuda allí donde dos decires a medias no se recubren”, se trata acaso de soportar la diferencia y el límite del decir. Esta conjetura se encuentra previamente esbozada en su Seminario *Aun* (1972-1973 / 2016), donde manifiesta que “todo amor encuentra su soporte en cierta relación entre dos saberes inconscientes” (p. 174). Esta insistencia nos permitiría pensar -partiendo de que la verdad

<sup>14</sup> Obra de 1975 basada en un escrito pensado para el teatro que no fue terminado por su autora. <sup>15</sup> Aurélia Steiner implica una serie de 3 cortos casi documentales que tienen como protagonistas distintas ciudades del mundo: Vancouver, Melbourne y París son sus elecciones predilectas, donde relata emociones casi como a modo de carta, firmada por una Aurélia siempre cambiante.

16

del inconsciente no puede ser toda dicha-, que hay algo que opera de límite, con aquello que el lenguaje no puede decir. Volviendo a ubicarlo como acto anudado a un acontecimiento, es algo que se articula a la “valentía ante fatal destino” (p. 174), ante eso en lo que el sujeto se ve estructuralmente afectado.

Quizás podría pensarse como un acto de entrega o arrojó, un encuentro ligado a una pausa, a un silencio, a una búsqueda en donde no se haya lo que se espera. Este encuentro implica un punto mínimo de inscripción fugaz donde algo puede ser escrito, cuyo efecto es una marca que intenta fracturar lo imposible, ese muro que mencionamos recientemente, o como nos dice Allouch, “el amor es una tentativa de fractura de ese muro; el amor intenta quebrar la inexistencia de la relación sexual; los cantos desesperados son los más hermosos” (p. 362).

Rescatamos entonces ese intento de fractura; en ese quebrantamiento, no sabemos qué hay del otro lado, ese lado ajeno, Otro. Con sus elucubraciones, Marguerite se encarga de sostener las distancias y hacer palpable lo insondable que resulta ese encuentro con el otro, “todo lo que, en la pasión queda en suspenso, en la imposibilidad de ser nombrado” (Duras, 2014, p. 96). Estamos allí, tratando de pesquisar algo del sentido que no cesa de escaparse, tratando de arrancar más palabras de las que esta escritora hace entrega. No es sin esos huecos, esos silencios cuya presencia posibilita que algo sea oído, en algún lugar, del otro lado de la pantalla. El ritmo de la cámara, la imagen lenta y oscura, casi opaca, se ubican como elementos constantes que operan en ese soporte de las distancias en ese acto de amor.

De esta manera, pensamos que son escrituras discretas, escrituras en imágenes que constituyen un decir particular sobre aquello que siempre se nos escapa, que acaso huye a ser captado por el sentido. Eso que no se deja atrapar, puede ser bordeado a partir de la artificialidad de una imagen, con sus límites y sus cortes, con sus invenciones particulares, que dan cuenta de un registro diferente, de una huella que tienta a acortar distancias insondables. Aquí, Marguerite Duras nos aporta, con sus imágenes, un punto vital para pensar cómo el amor viene a situarse en ese borde, en ese filo entre los seres que no llegan a alcanzarse jamás. El amor, al menos como puede presentarse desde su propuesta, es un intento de fracturar ese muro.

### **Conclusión**

En el trabajo esbozado aquí, hemos partido de la noción de imposible como punto inabarcable e indecible que se liga a distintos interrogantes abordados por el psicoanálisis. Entre ellos, nos preguntamos por el modo en que la imposibilidad como muro, como límite de inscripción, se anuda a la sexualidad. Para ello, seguimos los senderos allanados por Lacan en algunos de sus seminarios, principalmente su Seminario 18 titulado *De un discurso que no fuera del semblante*, y el Seminario 20, *Aun*. Allí, tomando la imposibilidad como guía, nos ceñimos a algunas conjeturas e interrogantes que Lacan elabora en torno a la sexualidad. Partiendo del hecho de que la misma bordea la imposibilidad, nos preguntamos acerca de ella, en tanto refiere a un punto de ausencia de inscripción a nivel significativo de aquello que daría cuenta de la sexualidad, de la diferencia sexual. Ausencia de inscripción, imposibilidad de escritura, de un decir último que acaso dé cuenta de las posiciones sexuales.

En un mero intento por resaltar la formalización de Lacan -aunque, por su complejidad, profundizar en ello-, tomamos los efectos que derivan de la escritura de los matemáticos de la sexuación, escritura lógica que permite ubicar los atolladeros de las posiciones sexuadas y con ello, la diferencia sexual. Rescatando entonces estos efectos, hemos podido sostener que ante la imposibilidad de escribir lo que atañe a la posición sexual y al modo en que se ubica un encuentro con el otro, el otro sexo, el otro cuerpo, resulta también imposible universalizar esos modos de estar en el mundo. En aquello que no puede ser universalizado, algo de lo singular debe aparecer. Ante esa inscripción que no encuentra lugar, acaso cada quien se encuentre movilizado a ubicar sus propias escrituras, a modo de artificio, en un intento por fracturar ese muro de imposibilidad.

Para apoyarnos y sustentar algunas de estas derivas, decidimos rastrear algo de ello en un plano artificial, ficticio, como es el plano de las imágenes. Las mismas en tanto posibilidad de invención y con su carácter figurativo, permiten conjeturar algunas nociones en relación a la imposibilidad de escribir la relación como tal y lo que de ello se

desprende. En este punto, al encontrarnos invadidos de imágenes de todo tipo, ubicamos principalmente algunos ejemplos dentro de las imágenes cinematográficas. En ellas, destacamos su potencia en la operación de montaje como lenguaje de las imágenes, y reiteramos nuevamente que su posibilidad de decir de manera figurativa prescinde de la palabra escrita. Entonces, ubicando ese punto de unión-desunión de imágenes -conocido como montaje-, y esa potencia de escritura en un lenguaje otro, nos apoyamos en dos ejemplos acaso arbitrarios, azarosos, dentro del cine contemporáneo. Sostenemos que las imágenes creadas por David Cronenberg y Marguerite Duras contienen algunos elementos que juegan con la sexualidad como un imposible, a la vez que motor para otra escritura.

En el primer caso, algo de ese montaje que sostiene las escenas ubica imaginariamente una distancia insondable entre los seres que, al ser puesta en imágenes, acaso la vuelve más explícita. Ello nos permite ubicar el hecho de que es imposible formalizar, universalizar y establecer una común medida que dé cuenta de una unión entre los seres en ese encuentro con el otro. Con su manifiesto hecho imágenes que constituye *La Nueva Carne*, con esos artificios, injertos, extensiones corporales que se asemejan a lo que conocemos como cuerpo, nos invita a pensar que hay algo más allá de lo orgánico que implica una escritura singular en un intento por franquear ese muro que hace de obstáculo a la relación. En otro punto, el cine de Marguerite Duras nos propuso otra arista dentro del campo de la sexualidad y el modo en que la imposibilidad se liga a ella. Siguiendo a Lacan, como así también a Allouch en relación a las suplencias de escritura de la no relación sexual, estas imágenes nos permitieron rastrear una noción de amor que no niega esta ausencia de escritura pero que, sin embargo, ubica otra escena en la que se despliega un encuentro más allá de la complementariedad de los sexos.

Dicho esto, y habiendo mencionado sólo algunos ejemplos dentro de un vasto campo, creemos que en algún punto resultan provechosos para pensar y seguir pensando esos terrenos opacos que resultan acaso inabordables. Quizás, en un intento

por huir de cierta oscuridad, las imágenes con su escritura lumínica permiten echar un poco de luz a cuestiones que -siendo tan próximas- se presentan en su ajenidad. Pensar con imágenes, con artificios creados por otros, con respuestas parciales, fragmentadas, ante un enigma que se revela siempre inconcluso y que precipita interrogantes todavía por escribir.

**Referencias bibliográficas**

- Allouch, J. (2011) *El amor Lacan*. El cuenco de plata.
- Aumont, J. (2015) *Estética del cine*. Paidós comunicación.

- Badiou, A. (2004) *Pensar el cine I*. Manantial Bordes.
- Badiou, A. (2012) *Elogio del amor*. Paidós comunicación.
- Benjamin, W. (2005) *Libro de los pasajes*. Akal.
- Colovini, M. (2004) *Amor, locura y femineidad. La erotomanía, el delirio de ser amadas ¿una locura femenina?* (Tesis). Universidad Nacional de Rosario.  
<https://www.aacademica.org/marite.colovini/2.pdf>
- Colovini, M. (2006) Es No-todo. *Revista Acheronta* N° 23: Cuerpo y Síntoma. 301-307.  
<https://www.acheronta.org/pdf/acheronta23.pdf>
- Cronenberg, D. (2020) *Cronenberg por Cronenberg*. El cuenco de plata. - Derrida, J. (1989) *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Editorial del hombre. - Didi-Huberman, G. (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Manantial. - Duras, M. (2014) *La pasión suspendida*. Entrevistas con Leopoldina Pallota della Torre. Paidós Comunicación.
- Freud, S. (1992). Psicopatología de la vida cotidiana. En *Obras Completas, Tomo VI*. Amorrortu.
- Freud, S. (1900 / 1991) La interpretación de los sueños. En *Obras Completas, Tomo IV*. Amorrortu.
- Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada: secretos de la imagen y silencios del arte*. Grupo editorial Norma.
- Koop, G. (1996) *Freud: la densidad figurativa*. Homo Sapiens Ediciones. - Lacan, J. (1981). *El Seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Paidós. - Lacan, J. (1987) La dirección de la cura y los principios de su poder en *Escritos II*. Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (2009 / 1955-1956) El Seminario. Libro 3: Las psicosis. Paidós. - Lacan, J. (1962-1963) *El Seminario. Libro 10: La angustia*. Traducción crítica de Ricardo Rodríguez Ponte.
- Lacan, J. (2004) *El Seminario. Libro 17: El reverso del Psicoanálisis*. Paidós. - Lacan, J. (2006) *Mi enseñanza y otras lecciones*. Paidós.
- Lacan, J. (1971 / 2009) *El Seminario. Libro 18: De un discurso que no fuera del semblante*. Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973 / 2016) *El Seminario. Libro 20: Aún*. Paidós.
- Lacan, J. (1973-1974) *Los no incautos yerran*. Inédito.
- Morin, E. (2001) *Cine o el hombre imaginario*. Paidós Comunicación. - Ranciere, J. (2001) *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós comunicación.
- Ritvo, J. (2018) Significancia, imagen, temporalidad. En *Conjetural*, N° 69, 27-52. 20