laFuga

El amor, asíntota de la sensibilidad

En torno a Nymphomaniac (2013), de Lars von Trier

Por Cristóbal Durán

Tags | **Cine de ficción | Afecto | Estética - Filosofía | Dinamarca**

Cristóbal Durán. Doctor en Filosofía. Académico Doctorado en Psicoanálisis, UAB. Académico e investigador residente, Escuela de Postgrado, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Investigador asociado del Departamento de Filosofía de la Universidad Paris X-Nanterre. Ha publicado varios artículos sobre estética, fenomenología, psicoanálisis y filosofía política contemporánea en diversas revistas y libros nacionales y extranjeros. Su publicación más reciente es el libro Temblores -del cuerpo sonoro de Hegel (2014). Nota de agradecimiento: Agradezco especialmente a Marcela Pereda; sin la discusión con ella no habría sido posible decantar muchas de las ideas que intento exponer en este escrito. Agradezco también a Iván Pinto, quien me instó a escribir estas líneas.

> *"En muchas lenguas, sexo es etimológicamente* el corte*. ¿Pero es el corte por la mitad (como en la teoría legendaria de Platón)? ¿Es el corte en dos? ¿Cuántos sexos hay? Si el sexo es sección, más que vivisección, ¿se ha de cortar solo en dos?"*
>
> Mladen Dolar, *One Divides into Two.*

"No puedo sentir nada". Se repite tres veces, en los últimos minutos de la primera parte de **Nymphomaniac** [1] . Como queriendo tender un hilo invisible entre la primera y la segunda parte, esta frase se repite dejando una pregunta en su estela. ¿Sería posible algo así como 'sentir nada'? Quizá de eso se trate el film. La joven Joe (Stacy Martin), singular heroína de esta suerte de cuento moral, repite la frase entre lágrimas y una evidente desesperación, en el momento en que interrumpe el acto sexual con Jerôme (Shya LaBoeuf). La frase se repite precisamente cuando pareciera que Joe ha encontrado cierta calma, cuando ha parecido aquietarse la ninfomanía que en apariencia moviliza toda la trama que expone su vida. En ese sentido, la frase nos pone ante un atolladero. La frase no solo constata cierta sensación, sino que produce –actúa, incluso– el régimen de sensibilidad en donde ella encuentra refugio. Pero no nos precipitemos. La frase toma distancia, y en ello se hace acompañar de la distancia misma que la corta y escande. El acto sexual, coronado por una falta de sensación, parece consumarse justo en el momento en que se vuelve necesario, incluso imperativo, constatar dicha desafección. Justo en el momento en que pareciera preciso sentir, ella "no pued(e) sentir nada". A primera vista podría parecer exagerado reducir la sensación a su grado cero, no solo completamente inverosímil sino radicalmente absurdo. ¿Qué se siente cuando no *se siente nada*? Evidentemente no se trata de una experiencia mística, según la cual se pudiera uno sumir en el sentimiento de la completa apertura o de cierta fusión con el todo. Siempre puede ser que se trate de un engaño, de una mentira: *sentir* que no se siente, como inverso perfecto de *no sentir* que se siente.

Desde el principio mismo de la cinta, se trata de la instalación de una escena transferencial (es decir, y es preciso nunca perderlo de vista, de una escena amorosa) en la cual se juega una historia moral. Una Joe muy a mal traer (Charlotte Gainsbourg) es encontrada en un callejón por Seligman (Stellan Skarsgård), quien la lleva a su casa para encontrar reposo [2] . Desde los primeros momentos ella se introduce a sí misma como un mal ser humano. Aquí la moral, como siempre, actúa como contraparte de un juicio relativo a la búsqueda del placer. Un placer que es primero el de la energía cinética, la experimentación de una activación proporcionada por el cuerpo en movimiento. Así lo recuerda Joe, quien reconoce muy temprana su exploración de varios modos infantiles para encontrar estimulación. A fin de cuentas, el pecado reside en la fuerza del movimiento, donde toda una física o una fisiología ponen en aprietos a la moral.

Ciertamente, este placer (esperado u obtenido) deja la marca de una supervivencia del pecado más allá de la religión, y favorecería la operación de un esquema en el que el pecado es posible incluso en ausencia de creencia o presuposición de un sistema de sanción para aquello que definiría la falta. Ese pecado *Deo Absente* podría no ser más que el modo de afirmar un placer desmesurado, incluso cuando se considera que el placer es la cifra misma del hedonismo. ¿No es el placer la pretensión del Uno, de su cierre autosuficiente y de la fuerza de su egoísmo? Pero aquí el placer tiene el sentido de abrir la brecha para el reconocimiento de un poder inaceptable, que solo podría ser objetado moralmente: "Es completamente inaceptable descubrir mi poder como mujer y hacer daño a los demás", dice Joe.

El segundo capítulo del film –recordemos que se trata de dos partes, que suman un total de ocho capítulos– se titula *Jerôme*, dando una impronta decisiva al acontecimiento de la pérdida de la virginidad a manos de Jerôme, que ya había ocurrido en el primer capítulo. Esta relación, que la misma Joe advierte que podría ostentar el título de "Observaciones sobre el tema del amor", inaugura cierta genealogía en la línea que sigue el mismo relato de la protagonista. Desde entonces, todo un destino parece marcado por esa primera escena. Ocho acometidas, 3 + 5, tres vaginales y cinco anales, se aproximan para recordarnos que ellas (3, 5, 8) dibujan el final de la serie o sucesión de Fibonacci que el mismo Seligman advierte en otra de sus acotaciones. 1, 1, 2, 3, 5, 8, los primeros números de la serie infinita que ha servido como modelo para pensar la recurrencia tanto en las matemáticas como en las ciencias de la naturaleza. Esta serie marca algo del orden del origen, la causa o la condición. O al menos podría parecer que lo hace. Su mención abre ya, en esa incisión, el problema de la pareja o de la paridad. Precisamente, cada nuevo término en la sucesión no es otra cosa que la suma de los dos términos previos. 1, 1, 2. Uno y dos: quizá todo se trate de un nudo, como cuando tengamos ocasión de referirnos al nudo Prusik mencionado en la segunda parte, ese "nudo que se tensa cuando se quiere escapar de él".

Entre el placer del Uno y el eventual Dos de la relación –de lo que todavía no llamaremos amor– toda una serie infinita recorre sus posiciones. Ni el Uno del placer ni el Dos de la relación, podemos imaginar a una Joe que descubre que quizá no se trate de otra cosa que de la relación. De una inquietud respecto a la relación. Joe sabe jugar muy bien con esa distancia, con la distancia que anuda el placer con la relación, el sexo con el amor. Lo hace saber, cuando le dice a tres parejas distintas que es la primera vez que tiene un orgasmo. ¿Ha habido entonces un orgasmo? Esa descarga imperecedera, a veces sorpresiva, hace que el placer se complazca en sí mismo, se cierre en la abertura misma que ha propiciado. Pero ocurre como si Joe supiera que lo está en juego no es el mero placer. Tres veces un orgasmo por primera vez, es decir, una desmentida de la primacía y del origen del orgasmo. Una primera vez tiene lugar, *al menos*, en tres ocasiones. Desde entonces, más que una complicidad entre placer y orgasmo, se trata primero de su discordia, de su distancia. Un eterno retorno de lo mismo que así contradice el principio de placer, y que hace que toda la sensación –que se consuma en la espera del orgasmo– dependa de una repetición de las acometidas primordiales y de sus elementos primeros: 1, 1, 2. Es precisamente en este sitio –en la distancia de este sitio– donde se empezará a bosquejar el problema.

Si de recurrencias se trata, estructura que ya se nos ha anticipado, es preciso pensar en la primera aparición del tritono, la quinta disminuida que se nombró posteriormente como *Diabolus in musica*. Ella da el tono, precisamente, de una escena resguardada donde Joe, B (Sophie Kennedy Clark) crean un club llamado "*El pequeño rebaño*", para liberarse de las promesas impuestas por el amor, y para revelarse a fin de cuentas "contra una sociedad obsesionada con el amor". Rebaño supuestamente sin lazo – sin religión –, o al menos con un lazo acéfalo y descabezado. Si el pecado no es religioso sino moral, de una moral que ya empezamos a notar como extremadamente singular, aquí la distancia inscrita en el mismo sexo se encarga de velar por la distancia que se tendría que tomar frente al amor. Desde muy pronto, en despliegue del film, se tiene la impresión de que todo se sostiene en una oposición férreamente mantenida entre el sexo y el amor. El sueño vinculante sin religión de "*El pequeño rebaño*" se desploma cuando B dice al oído de Joe que "el ingrediente secreto del sexo es el amor". Ese amor, *secretado* en el sexo, pero nunca sometido al imperialismo del placer, es el descubrimiento que produce una primera gran toma de distancia. Si el erotismo solo querría 'decir sí', el amor es una caída en lo más bajo, el hogar de las mentiras. Según la fórmula tajante de Joe, "el amor no es otra cosa que lujuria más celos añadidos".

La disonancia del tritono parece funcionar a contrapelo con el tono sostenido de observación en el discurso, con su distancia e incluso su desafección. Todo es dicho como si el discurso sobre el placer

no dibujara otra cosa que una moral intestina. La geología de la moral de Joe (por tomar el término que forjan Deleuze y Guattari a partir de la conocida genealogía nietzscheana), dibuja un territorio lleno de preceptos, donde la disonancia abre paso a una abierta defensa del sexo. En las propias palabras de Joe, habría una "superioridad moral del sexo sobre el amor", ejemplificada por la diferencia numérica entre los crímenes cometidos en nombre del amor y aquellos en nombre del sexo. De hecho, el sexo es estratégico para prevenir toda relación: él permite que desaparezcan todas las preocupaciones que se puede tener ante cada uno de los amantes que se tiene con regularidad, afirma Joe. No hay otra regla que desmentir la regularidad que pone uno junto a otro, o más a 1 junto a 1. Ello hace posible entonces cierta dispersión, cierta comprensión de la falta de unidad o de unicidad. Constatación de que no hay Uno, que en realidad para Joe implica un apego evidente en el amor, que no solo pasa por dejar de tener sexo casual sino que desata la búsqueda de elementos dispersos de la persona amada, en cada una de los posibles encuentros. Joe solo deja subsistir, aparentemente, el ideal de una caída del amor, la contraprueba misma de que no hay amor como algo trascendente.

Podría decirse que ante el designio prescrito por la serie o la sucesión, destino que impide toda adición, toda fusión o confusión entre el uno y el uno, y entre el uno y el dos, hay que reconocer el problema situado entre el uno del egoísmo interior y el dos de la distancia que no se toca. Dicho de otro modo: entre la soledad –constante compañera, también en el decir de Joe–, soledad del placer y del sexo, y su tensión al otro –todo el problema de la relación, la haya o no, supone al otro, aun cuando se trate del otro en mí– la cuestión del amor empieza a escandir o ritmar paulatinamente el terreno de la geología a la que aludíamos. Este amor supone la aparición del tercero. Éste no es 'uno más', sino más bien la pretensión de colmar la distancia del uno (1 – 1, donde 2 sería una mera adición de Uno), es decir, la posibilidad de aparición del dos. Joe lo dice cuando dice que lo que más quería era ser un objeto de Jerôme. Lo que abre la economía del objeto es la objetivación, la exteriorización, la salida de sí que hace constar que ya no se trata de uno, que no se alcanza a ser uno, que no se consigue estar entero. Que siempre la cuestión reside en el menos que uno y el más que uno. Pero ello no quiere decir que todavía alcancemos, por acto de gracia, el dos. Tres son las declaraciones de un primer orgasmo, pero también son tres los amantes con los que Joe compone cierta perfección del sexo. Ese es el recurso polifónico que Seligman recuerda: cada voz tiene su propia melodía, pero juntas logran la armonía. ¿No será, como se inquieta Seligman, la tercera voz, el *cantus firmus*, el ingrediente secreto del sexo?

Y nos acercamos al amor. Secretado por el sexo, pero sin acotarse o contenerse en él, el amor podría ser una base. El amor, idea e incluso sentimiento moral, como la misma Joe podría conceder, se bifurca aquí en discordia con la ninfomanía. El amor –Jerôme– sostiene el concierto o el acuerdo concertado de las voces. Pero todo pareciera indicar que en el descubrimiento de dicha fórmula se emplaza también la toma de distancia. Volvamos entonces a la *cesura* marcada por el "no puedo sentir nada". Esta cesura separa dos tiempos asimétricos, uno definido por su proximidad con el momento en el cual Joe, en medio del acto sexual, dice a Jerôme: "Fóllame todos mis agujeros" y otro borde unido a la afirmación de insensibilidad. Dos tiempos asimétricos, entonces. Uno marcado por la esperanza de triunfo del amor (por la aproximación del sexo a su heterogéneo tensor 'moral'), otro marcado para su posteridad por la insensibilidad. La insensibilidad tuerce el amor, o al menos desvía su promesa y su pretensión de unidad. De ahí, la importancia de la ninfomanía: "Para mí, confiesa Joe, la ninfomanía era insensibilidad".

El cuarto capítulo del film, una meditación sobre la muerte del padre titulada "*Delirium*", nos hace saber no solo del apego al padre, sino del *Delirium tremens* sufrido por Poe. Provocado por la abstinencia de alcohol etílico, su principal reacción serían episodios donde la sensibilidad se exacerba. Esa hipersensibilidad viene a resonar precisamente en el "no puedo sentir nada". Se intuye una fórmula: si la ninfomanía es insensibilidad, la abstinencia es hipersensibilidad. Una defensa quizá conjura la ninfomanía: dejar de sentir. Esta sería una conjetura sencilla, demasiado sencilla, si no se advierte el rastro de otro problema. "No puedo sentir nada" cierra la primera parte. En el momento en que Joe se abre completamente, en su completa exposición –"fóllame todos mis agujeros"– ya no se siente nada. La segunda parte despunta entonces con una confesión de infancia. Joe reconstruye una escena de iluminación, una iluminación producida a partir de un orgasmo espontáneo, luego del cual nunca más tuvo orgasmos. Lo persigue pero no lo consigue. De ahí en adelante todo el resto del film se abocará al intento desesperado por conseguir alguna respuesta del sexo. Desde la aparición de terceros de todo tipo hasta su relación con P (Mia Goth), toda la pregunta por el sexo pareciera no esconder más que una inquietud ante la cuestión del amor. Toda la protesta explícita contra el amor

que moviliza a Joe desde los primeros minutos del film pareciera una gran defensa contra un amor entendido en un sentido restringido. Tal defensa contra el amor –contra la unidad prometida que él tendría que portar, en calidad de ideal inalcanzable– solo encontraría su reverso en el hecho de que la separación impuesta en el sexo (el imperio del uno sobre el dos) no sería completamente acotable y la separación no es tampoco la unidad de un uno anterior a la fusión amorosa. El sexo no guarda relación con la fusión común más que para desmentir esta última. Si en el amor se intenta abordar el ser del otro (como advierte Badiou leyendo a Lacan), no por ello eso desemboca en una con-fusión unitaria. Precisamente cuando Lacan define el amor, de un modo bien enigmático como aquello que suple la relación sexual, no lo hace suponiendo que el amor es el mero recubrimiento imaginario del sexo. El amor suple el hecho mismo de que "no hay relación sexual". El sexo no define ninguna relación, pero tampoco lo hace el amor. No se trata de sentimentalismo –Joe dice odiar ese sentimentalismo, precisamente porque es una mentira– pero ello no impide, tendido sobre el sexo, que el amor todavía afecte o dé nombre a lo que dicho sentimentalismo persigue.

Si Joe pareciera terminar en la búsqueda de la abstinencia, que la llevan incluso a tres semanas de sobriedad sexual y a conseguir ayuda terapéutica (que no hacen más que desembocar en el reconocimiento de su ninfomanía, luego de verse a sí misma como niña en un espejo durante las sesiones), un momento importante lo supone su relación con K (Jamie Bell). Este último es un sujeto a quienes sus clientes visitan en busca de placeres vinculados a la tortura sexual y al sadomasoquismo. Joe se entrega a él, quien incluso le da un nombre, Fido. K descubre que el mejor procedimiento con Joe tiene lugar cuando es sometida con una atadura que consiste en un nudo que se tensa cuando se intenta escapar de él. El nudo Prusik, como recuerda Seligman, podría funcionar como clave para la lectura del lugar donde se cruzan los rasgos hasta aquí dispuestos: sexo, amor, insensibilidad, hipersensibilidad. No es casual que cuando Seligman haga mención de él, de la naturaleza del nudo, Joe pueda decir: "creo que esa fue la más débil de tus acotaciones". La relación –un nudo– solo es lo que mantiene atados términos que nunca se terminan de tocar, que nunca se confunden uno en otro, pero que tampoco entran en concordancia perfecta ni armonía. Un nudo mantiene la distancia, y sobre todo un nudo como éste, donde cuando se trata de escapar más atado se está. Para Lacan, que puede venir en auxilio en este sentido, el sexo no define ninguna relación, pero más allá de eso, o a través de eso, todo nudo se constituye por la no-relación sexual como un agujero, no de dos (o entre dos) sino al menos de tres. Fórmula fundamental del psicoanálisis, ella resiste a la idea de proporción o de armonía, pero marca su distancia para mostrar que esa ausencia de relación es más bien lo que da sus condiciones a toda ligazón.

Quizá todo estribe en advertir que Joe de algún modo sabe del amor, se resiste al desiderátum inalcanzable escondido en la convención social construida alrededor de su nombre. Frente a K, y como Seligman no tarda en acotar, todo ocurre como si ella se preparara para un encuentro sexual que sabía que no iba a existir (en principio, no habría por definición ningún tipo de penetración, felación, ni cualquier forma de contacto que fuese directo), lo que la exponía a un dolor desconocido. Y ese dolor no es más que la contrapartida del placer, es decir, lo que no puede evitar ser sentido. Es en ese punto, muy posiblemente, que el amor se toca con el sexo. No porque el amor sea una sensación, como sí lo es el continuo placer-displacer. No es tan simple como que Joe escape del amor y que eso la mantenga en el círculo de la insaciabilidad. Es una denegación del amor precisamente en el punto en que se ha creído estar más cerca de él, y quizá donde se ha creído concederle demasiado. Joe busca interminablemente el orgasmo sin resultados, como ella misma relata, pero todo nos hace suponer que en el amor *ya no se siente*. Como si se tocara directamente con el rasgo esencial de la ninfomanía.

Así, Joe pareciera saber bien que las convenciones y las promesas solo han sido sus enemigas. Pero que renegar del amor no consigue hacer del sexo una moral. La ninfomanía puede ser la mayor toma de distancia, y no solo en el sentido de lo que podríamos llamar una contra-moral, sino porque ella pareciera, como búsqueda perpetua de un orgasmo inalcanzable, aplazar todo encuentro que no sea reducible al esquema de apropiación que la ninfomanía prescribe. Joe sabe que solo es posible luchar contra las líneas paralelas que se extienden indefinidamente y que siempre tienden al punto cero. Pero esas líneas nunca se terminan de encontrar, nunca cae una en la otra, o una cede completamente bajo la otra. Ciertamente hay una promesa de que ambas líneas se puedan tocar en el infinito, pero también la promesa entraña que nunca terminen de tocarse completamente. Y ocurre que Joe intenta huir de la sensación, cuando en el sexo todo pareciera cerrarse en una relación, remitirse absolutamente el uno al otro, y uno con otro. Quizá Joe sepa bien que el *no hay* de la relación sexual es también el no hay del amor que suple dicha falta. Y esta no-relación no es más que la posibilidad de

una heterogeneidad del Uno, no la adición que daría como resultado la reunión unitaria en *un* dígito: 2. La relación (o la no-relación) es la heterogeneidad del uno, no la adición de uno a uno. El dos está de otro modo, una diferencia infinitesimal, no entera. Nunca ha sucedido que dos sean o hagan uno, dice Lacan, precisamente para constatar que de allí parte la idea del amor. Pareciera que el amor da a la relación sexual su significado, pero no termina de hacerlo.

Del amor al sexo, una distancia incalculable. Curvas asintóticas que persisten y se obstinan sin tocarse. Quizá se tocan, pero eso se produce en un universo definido por contactos infinitesimales. *Nymph()maniac* [3] lleva por subtítulo *Forget about Love*, olvidarse del amor. ¿Eso no implica también constatar que el sexo no se puede transformar en el reducto que haría posible la completitud que el amor no puede dar inmediatamente? Olvidar el amor sería recordar que el sexo complica la idea misma de relación. Y así la asíntota es otro modo de pensar el apego, incluso cuando puede que "no se sienta nada". Es posible, sin duda, que Joe nos deje ver, nos haga ver, sin nunca terminar de contárnoslo, que el amor es una fuerza anónima, que no se tiene, no se posee, que no tiene propiedad. Que quizá no sea de nadie. Puede que sea Joe quien finalmente sabe la dificultad que está escrita en el corazón de esa extraña fórmula: "*Hacer el amor*".

Notas

1

Film en dos partes escrito y dirigido por Lars von Trier. Fue estrenado entre febrero y abril de 2014

2

No deja de llamar la atención que Seligman –que en hebreo, y hoy todavía en el alemán, quiere decir 'hombre feliz' e incluso 'bendito'– sea el apellido del conocido psicólogo estadounidense que acuñó el concepto de *learned helplessness* (desesperanza aprendida) para referirse a los animales y humanos que aprenden a reaccionar pasivamente ante las situaciones adversas

3

Esta es la escritura estilizada con la que se presentó el film, y que abre o suspende en su interior su título mismo.

Como citar: Durán, C. (2014). El amor, asíntota de la sensibilidad , *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-amor-asintota-de-la-sensibilidad/702