

213



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

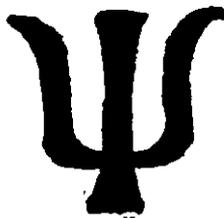
FACULTAD DE PSICOLOGIA

6292958

LA MIRADA EN EL CAMPO PICTORICO:  
UNA APROXIMACION PSICOANALITICA

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN PSICOLOGIA  
P R E S E N T A

CAROLINA ANNA ROBINSON YOUNG



DIRECTOR: LIC. JOSAFAT CUEVAS SALAZAR

MEXICO, D. F.

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO.



2001

EXAMENES PROFESIONALES  
FAC. PSICOLOGIA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mis padres**

**Sergio Robinson Romero y**

**Carole Young Sohl**

**Padres admirables que siempre me han brindado y expresado su amor, cariño, amistad y comprensión.**

**Por siempre haber estado presente a lo largo de toda mi vida y apoyarme en aquellos momentos de triunfo y fracaso, confirmando así su amor por mi.**

**Gracias por darme el espacio y la libertad necesaria para ser.**

**y a mi hermano**

**Adam Robinson Young.**

**Con cariño.**

**A mi maestro**

**Lic. Josafat Cuevas Salazar,**

**Director de este trabajo, con admiración y agradecimiento.**

**A mis revisores**

**Lic. Patricia de Buen Rodríguez, Mtra. Inda Sáenz Romero,**

**Lic. Manuel González Oscoy, Lic. Omar Torreblanca, y**

**Lic. Yolanda Bernal Álvarez.**

**Gracias por sus correcciones y observaciones**

**A la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.**

# ÍNDICE GENERAL

# **LA MIRADA EN EL CAMPO PICTÓRICO: UNA APROXIMACIÓN PSICOANALÍTICA**

## **ÍNDICE GENERAL.**

**INTRODUCCIÓN.....5**

### **CAPÍTULO PRIMERO. EL YO, EL INCONSCIENTE Y LA PULSIÓN.**

El yo, el inconsciente y la pulsión.....	21
Proyecto de Psicología.....	26
La interpretación de los sueños.....	34
Tres ensayos de la teoría sexual.....	40
Trabajos metapsicológicos.....	44
Pulsiones y destinos de pulsión.....	45
La represión y lo inconsciente.....	51
El aparato psíquico (segunda teorización). El ello, el yo y el superyó.....	53

### **CAPÍTULO SEGUNDO. EL DISCURSO LACANIANO.**

El discurso lacaniano.....	60
Real, Simbólico e Imaginario.....	62
Registro Simbólico.....	63
Registro Imaginario.....	64
Registro Real.....	65

El lenguaje y el significante.....	65
De la necesidad (demanda) al deseo.....	69
La mirada como objeto <i>a</i> minúscula.....	73
La esquiza del ojo y la mirada.....	74
La anamorfosis.....	76
La línea y la luz.....	81
¿Que es un cuadro?.....	86

### **CAPÍTULO TERCERO. LA MIRADA; UN CONCEPTO PSICOANALÍTICO.**

El ver.....	95
El ver bajo el corte psicoanalítico.....	98
La imagen.....	98
Imagen pregnante.....	99
Falo imaginario o imagen fálica.....	100
La fascinación.....	103
La mirada.....	106
El acto y el sujeto de la mirada.....	110
Objeto del deseo y objeto de la pulsión.....	114
La mirada en el campo pictórico.....	116
Salvador Dalí. Una mirada.....	125

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>137</b>
--------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>143</b>
--------------------------	------------

# INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN.

... cada “puesta en una pintura” del mundo “enmarca” su amorfismo pero también se prueba en él. Tan grande es el “pintor” verdadero, que se aferra a esta potencialidad del Ser en su salvajismo para reinventarlo. Su mirada, por lo tanto, “enmarca” este salvajismo para hacer que salte a la mirada del espectador.

P. Assoun

El propósito inicial de ésta tesis es la de hacer un estudio de la mirada dentro del psicoanálisis para posteriormente insertarla a la obra de arte, en especial al de la pintura. La mirada es un concepto psicoanalítico, y se pretende explicar la mirada como un elemento que se pone en juego en la obra de arte, tanto desde la perspectiva del artista como del espectador, esto con el fin de comprender más a fondo los procesos psíquicos y creativos que se dan en el momento de la contemplación y creación. Esta aproximación psicoanalítica a la pintura, abre una nueva perspectiva, no sólo para el análisis crítico de la misma, sino fundamentalmente para una comprensión más profunda de ella y del ser humano.

Uno de los objetivos principales de esta tesis es:

El desarrollo de un análisis a fondo del concepto psicoanalítico de la mirada para posteriormente insertarla en el campo pictórico, creando así una aproximación psicoanalítica a la pintura.

El eje rector de nuestra investigación se centra en la cuestión de la mirada. Al desarrollar este concepto nos basaremos en dos líneas para posteriormente dar una tercera. Estas líneas son: por un lado la lectura de Freud, por otro, las elaboraciones desarrolladas por Lacan, y como tercer línea el desarrollo de la mirada y la aproximación de ésta a la pintura.

En esta tesis se retomarán incesantemente conceptos de dos ámbitos, tanto del científico como del artístico. En el ámbito científico se tomará como base el psicoanálisis cuyo fundador fue Sigmund Freud. Y en el ámbito artístico se retomará principalmente el movimiento surrealista, en especial el registro pictórico de Salvador Dalí.

Desde el punto del vista psicoanalítico el estudio del arte ha sido abordado por diferentes autores, según sus puntos de vista, dentro de estos autores destacan dos en particular Sigmund Freud y Ernest Kris.

El primer enfoque fue el de Freud proponiéndose hacer, en sus escritos, fundamentos demostrativos de que las teorías de la interpretación de los sueños y de los síntomas pueden iluminar el estudio del proceso creativo. Algunos estudios fundamentales de Freud sobre la estética, que enriquecen la comprensión del fenómeno de la creatividad son: **Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci** (Freud, [1910] 1979) y **El Moisés de Miguel Angel** (Freud [1914] 1979). En estas obras Freud propone lo siguiente:

Que la creatividad es la fantasía y el deseo alrededor del cual el artista despliega su obra, y es capaz

de despertar sentimientos, deseos y fantasías reprimidas en quienes contemplan su producto. El arte como los sueños diurnos sustituyen o permiten que continúe el juego infantil. Freud equipara al artista con un niño, pues ambos crean un mundo fantástico al que están ligados.

A lo largo de la obra de Freud se destaca la similitud entre los juegos, los sueños, los síntomas y la actividad creadora, pues tienen en común el empleo de la represión y la satisfacción parcial de deseos. En la actividad creativa el artista posee una energía sexual la cual no es reprimida sino que es sublimada.

Otro exponente que se adentro en lo que sería una aproximación psicoanalítica al arte fue Ernest Kris en su trabajo **Psicoanálisis y Arte** (Kris, 1964), en donde dice que el psicoanálisis ofrece en la actualidad una de las mejores posibilidades de comprender y predecir la conducta humana. La contribución del psicoanálisis al estudio del arte puede ser valorada sólo si se aprovechan las herramientas que ofrece la teoría psicoanalítica.

Prosigue diciendo que el estudio del arte es parte del estudio de la comunicación. Hay un emisor, hay un receptor y existe un mensaje. Y todos estos tienen un carácter sumamente especial y enigmático, y éstos, considerados bajo un marco similar (el psicoanálisis) puede el estudio del arte convertirse en parte de una integración de nuestro conocimiento del hombre.

El psicoanálisis nos podrá ofrecer una clara explicación de los procesos que se llevan a cabo en la obra de arte, es decir los procesos que se estimulan en el artista y en el espectador.

Otro aspecto que es importante definir es el concepto de arte y por consiguiente la obra de arte.

El arte no siempre ha sido lo que hoy en día pensamos que es. Un objeto considerado como arte en la actualidad pudo no haber sido percibido como tal en el momento en que fue hecho, al igual que la persona que lo hizo pudo no haber sido considerada un artista. La noción de arte y la de artista son términos relativamente modernos.

Muchos de los objetos que actualmente consideramos como arte como – las vasijas pintadas de Grecia, las ilustraciones de manuscritos medievales, etc. – fueron hechos en tiempos y lugares en donde las personas no tenían el concepto de arte como lo entendemos hoy en día. Estos objetos pudieron haber sido apreciados y admirados de muchas maneras, pero no como arte en el sentido actual.

El arte está lejos de tener una definición satisfactoria. La manera más fácil de definirlo es por medio de la acción o producción, es decir, la manera en que algo fue hecho en vez de lo que realmente es.

La idea de que un objeto es una obra de arte emerge en los siglos XV y XVI en Italia.

Durante el Renacimiento, la palabra arte emerge como un término colectivo que comprende la pintura, la escultura y la arquitectura posteriormente se incluyó la música y la poesía. A mediados del siglo XVI fueron fundadas las primeras academias de arte, en Italia y en Francia. Estas academias instruían al artista en diversas materias como geometría y anatomía. Fuera de las academias se empezó a utilizar el término de “Bellas Artes”, el cual constituía en una definición muy pobre de lo que se consideraba como arte.

La institucionalización del arte en las academias eventualmente provocó, en el siglo XIX, una reacción en contra de sus estructuras y definiciones de lo que era arte, produciendo así nuevos modelos sobre la naturaleza de la pintura y escultura. Así surgió el Modernismo cuyas aproximaciones al arte contrastarían con aquellos principios impuestos por la tradición renacentista, adoptando nuevas formas y valores en la pintura. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX los artistas empezaron a formular cuestiones sobre: el tipo de representaciones (temas), el reconocimiento de la verdadera naturaleza de los materiales, es decir, ver la pintura como un pigmento y el lienzo como una superficie bi-dimensional. Posteriormente el movimiento Dadaísta propone una nueva perspectiva con respecto al arte y el artista, Duchamp fue uno de los principales exponentes del movimiento afirmando que “el artista hace el arte”. Esta afirmación devela la importancia de la estética del objeto encontrado. Basta con que el artista pose la mirada sobre cualquier objeto para que éste, a su vez, sea centro de las miradas interpretativas del espectador.

Este breve recorrido a través de la historia del arte pretende ejemplificar lo siguiente: cualquier definición de lo que es el arte simplificaría la cuestión. La noción de arte es muy compleja y en cada época se ha definido de diferentes maneras de acuerdo a las ideas y creencias de cada sociedad. La etimología de la palabra arte se encuentra relacionado con artificial, producido por seres humanos. Esta definición abarca muchos tipos de producción que convencionalmente no se aprecian como arte, pero desde nuestro punto de vista no existen reglas que expliquen cuando un objeto es una obra de arte o no. Por tanto, el arte es indefinible. El arte no sólo es la búsqueda de lo bello o lo expresivo, sino de lo feo o inexpressivo, no hay límites, esto es lo que nos han enseñado los artistas modernos o los muy arcaicos. Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte.

El contenido fundamental de esta tesis versa sobre la mirada como una de las manifestaciones inconscientes que se ponen en juego ante la obra de arte, tanto desde la perspectiva del artista como la del espectador; esto con el fin de comprender más a fondo los procesos psíquicos y creativos que se dan en los momentos de contemplación y de creación.

Para hacer un estudio y un desarrollo de la mirada como concepto psicoanalítico es necesario hacer una revisión sistemática de dos teóricos, que en algún sentido o en muchos abarcan el tema de la mirada y los nexos con ésta, de ahí que se haya decidido revisar en primer instancia a Sigmund Freud y a Jaques Lacan. Tanto Freud como Lacan han desarrollado postulados que de manera directa o indirecta se relacionan con el tema de la mirada.

Entonces, siendo la mirada el objeto de nuestro estudio, fue necesario retomar algunos de los postulados centrales de la teoría psicoanalítica que se encuentran relacionados con la mirada, como lo son: las pulsiones (principalmente la pulsión escópica), la cuestión sobre el sujeto, el campo escópico, el inconsciente y el *objeto a* entre muchos otros.

Bajo la perspectiva freudiana se desarrollan y se explican algunos de los conceptos centrales de la teoría psicoanalítica, siendo estos las nociones del yo, del inconsciente y de la pulsión. Al abordar estas nociones, se pretende presentar una base psicoanalítica sustentada para que posteriormente se efectúe de manera más clara y precisa el análisis del concepto de la mirada.

El yo es una de las cuestiones que ocupó a Freud desde sus primeras formulaciones. Freud encontró una tradición académica que relacionaba la cuestión del yo con el problema de la percepción del mundo exterior a través de los sentidos. Sus primeros esfuerzos se dirigieron a delimitar lo que, desde su posición, habría de retomar de esa tradición académica y lo que tendría que dejar de lado en sus sucesivas estructuras de su teoría. Es evidente que conforme avanzó en sus desarrollos, su concepción del yo fue adquiriendo características específicas que en la medida de sus delimitaciones, lo fueron alejando cada vez más de la conceptualización imperante hasta entonces.

La teoría psicoanalítica intenta explicar la génesis del yo dentro de los registros relativamente heterogéneos, ya sea considerándolo como un aparato adaptativo y diferenciado a partir del ello, en virtud del contacto con la realidad exterior, ya sea definiéndolo como el resultado de identificaciones que conducen a la formación dentro de la persona, de un objeto de amor cargado por el ello.

El descubrimiento del inconsciente constituye uno de los momentos fundamentales del psicoanálisis. Al hablar del inconsciente se hace necesario mencionar que existen ciertas ambigüedades inherentes al término. Freud hace explícito esto al lo largo de su teoría, mencionando tres usos con respecto a la palabra inconsciente:

- 1) El descriptivo; el inconsciente es aquello que se halla fuera del campo de la consciencia.
- 2) El sistemático o tópico: esta conceptualización del inconsciente fue designada por Freud dentro del marco de la primera teoría del aparato psíquico, en donde se establece una distinción fundamental de tres instancias dentro del psiquismo, siendo éstas: el inconsciente, el

preconsciente y el consciente. Por tanto, el inconsciente bajo este rubro es un sistema, el cual posee una función, un proceso y una catexia, éstos especificándose bajo contenidos representativos.

- 3) El dinámico; el inconsciente no es un estado que implique inmovilidad, sino que implica un devenir de acción. El inconsciente se califica como dinámico puesto que éste ejerce una acción permanente, que obliga a que una fuerza contraria y permanente le impida el acceso a la consciencia. Las ideas latentes que se encuentran en el inconsciente poseen cierto carácter dinámico y, a pesar de su intensidad y actividad, permanecen apartadas de la conciencia.

Los textos en los que podemos darnos cuenta sobre las diferencias que plantea Freud en relación al inconsciente son principalmente: **La interpretación de los sueños** (Freud, [1900] 1979), **El inconsciente** (Freud, [1915] 1979) y **El yo y el ello** (Freud, [1923] 1979).

Freud en su trabajo metapsicológico **Pulsiones y destinos de Pulsión** (Freud, [1915] 1979) define lo que es la pulsión y los elementos que la componen, siendo éste un proceso dinámico consistente en un empuje que hace tender al organismo a un fin, un fin que es el de suprimir el estado de tensión por medio de un objeto. También en este trabajo hace mención de lo que sería la pulsión de ver y el de mostrar, haciendo su principal objetivo distinguir las etapas de la pulsión y la dinámica de ésta. La pulsión de ver esbozada en este artículo es una de las bases de la mirada, ya que la mirada es una pulsión.

Desde la perspectiva lacaniana, la cual versa sobre el “retorno a Freud” se revisó parte de su aporte al psicoanálisis y lo referente al campo escópico y la mirada. Uno de los textos que se revisaron fue el **Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis** (Lacan, 1987).

Seminario en que Lacan trata de introducir cierta coherencia dentro de algunos de los conceptos fundamentales en los cuales se basa el psicoanálisis, siendo estos el inconsciente, la repetición, la transferencia, y la pulsión. Dentro de estos temas, los que más nos interesan para la elaboración de esta tesis son: el inconsciente, la pulsión y el concepto de la mirada. Lacan en ese seminario toca precisamente la cuestión de la mirada, la mirada como objeto *a minúscula*, y en efecto dedica varios días a esta cuestión. Aborda la mirada desde diferentes ángulos y perspectivas, permitiéndole así desarrollar un análisis más exhaustivo sobre este concepto.

El principal objetivo que tiene esta tesis, como ya se había dicho, es la de desarrollar un análisis a fondo del concepto de la mirada para posteriormente insertarla en el campo pictórico, creando así una aproximación psicoanalítica a la pintura. Esta aproximación se ejemplificará, en el último capítulo, por medio de una obra de arte surrealista de Salvador Dalí llamada **Suburbios de un pueblo Paranoico – Crítico: Una tarde en las afueras de la historia europea** (1936). En esta obra se tratará de interpretar los aspectos y/o significados de la obra desde una perspectiva psicoanalítica; tomando en cuenta los conceptos estudiados y desarrollados en la tesis, principalmente la mirada.

El arte siempre se ha encontrado vinculado al hombre. Evocar la humanidad de Cro-Magnon es evocar frescos con representaciones zoomorfas de las cavernas de Europa Occidental, hasta evolucionar al arte de nuestro tiempo, al arte contemporáneo.

La obra de arte constituye parte esencial del ser humano ya que a lo largo de la historia se ha visto una producción extensa de obras de arte: dibujos, esculturas, pinturas, fotografías, música, literatura, etc. Y todas estas producciones evocan diversos aspectos del ser humano y su entorno. El arte es como un espejo de la sociedad que lo creó. Refleja y refuerza los aspectos culturales, económicos, políticos y religiosos del periodo en el que son filtrados a través de los artistas que vivieron en ese tiempo.

Un aspecto esencial de la obra de arte es su aspecto gráfico-visual, la pintura forma parte de ese arte visual. A partir de la creación sobre un espacio plano, de un juego con la línea, forma y color, el pintor es capaz de manifestar sus vivencias, conocimientos y cultura. El artista libera toda su capacidad para comunicarse mediante el lenguaje plástico, mostrado en el soporte utilizado para su producción (ya sea en el lienzo, en el papel, en el bronce, etc.).

¿Por qué la pintura?

Lacan en sus seminarios impartidos en los años 1963/1964 introduce la idea de que la mirada es un *objeto a minúscula*<sup>\*</sup>, en particular destacando que el cuadro es lo que, al dar algo como alimento para el ojo, al ser objeto de mirada, satisface particularmente la pulsión escópica.

El campo pictórico puede ofrecernos un medio para poder ejemplificar lo que es la mirada, ya que la mirada es un objeto, y una pintura puede llegar a evocar ese *objeto a minúscula*. Al lugar de

---

\* Dar cuenta de qué es el objeto *a minúscula* queda articulado en el marco teórico.

conjunción que liga a un espectador y a un artista siempre viene una obra de arte, un objeto, una pintura.

### Obra artística de Salvador Dalí

Quien haya leído o quien conozca, aún someramente, la biografía de Salvador Dalí, se dará cuenta de que ésta se encuentra relacionada con dos eventos de gran trascendencia; uno que tiene que ver con el arte, y el otro que tiene que ver con el psicoanálisis. Con respecto al primero, nos encontramos con el hecho de que Salvador Dalí está indisolublemente ligado con el del surrealismo, movimiento artístico del que el artista catalán constituye su manifestación más heterodoxa, radical y extremista. En relación al segundo, Dalí tiene que ver, de forma lateral y significativa, con el campo descubierto por el psicoanálisis, campo capitalizado en principio por los surrealistas, pero que más allá de esta circunstancia, representó una disciplina por la que Dalí sintió especial veneración durante el curso de toda su vida. Esto fue la principal razón por lo que se escogió una obra de Dalí para esta tesis.

Una pintura del artista Salvador Dalí revela poco a poco su poder de fascinación, su inquietante extrañeza y su intensidad. Mirar es repensar la cuestión visual, la relación del espectador con la pintura, del mirar y del ser mirado. Es comprender mejor el concepto de mirada como una pulsión escópica, en donde se puede aclarar que lo que vemos delante de nosotros mira siempre.

El análisis de la mirada en el campo pictórico se hará por medio de la descripción del contenido de la pintura, es decir, nombrar aquellos elementos de la pintura que pueden de

cierta manera ejemplificar lo que es la mirada y también hacer mención de por qué estos elementos funcionan como *objetos a minúscula*.

Otros objetivos que quedan inscritos dentro de la tesis es la explicación y desarrollo de algunas nociones psicoanalíticas, como se mencionó con anterioridad, ya que se hace necesario abordar estas nociones para sustentar y desarrollar de manera más eficaz la noción de mirada tanto en el ámbito psicoanalítico como el pictórico.

En resumen, el eje rector de nuestra investigación se centra en la cuestión de la mirada. Al desarrollar este concepto de la mirada, nos basaremos en dos líneas para posteriormente dar una tercera. Estas líneas son: La lectura de Freud por un lado, por otro, las elaboraciones desarrolladas por Jacques Lacan, y como tercer línea, el desarrollo de la mirada y la aproximación de esta a la pintura.

¿Porqué es importante trabajar el concepto de la mirada?

La mirada es un elemento determinante e inherente en el desarrollo del ser humano, ya que es una pulsión. Toda pulsión es un proceso dinámico consistente en un empuje que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su *fin* es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional: gracias al *objeto*, la pulsión puede alcanzar su fin (Freud, [1915] 1979). La mirada es una pulsión cuya localización se encuentra en el ojo y desde el punto de vista psicodinámico puede ser pasiva o activa (en cuanto al movimiento de la pulsión). Y también, siguiendo la línea del psicoanálisis, se podría deducir, que la mirada es tanto un acto pulsional como un objeto de la pulsión u objeto *a* (desde el punto de vista económico

del aparato psíquico). Estas dos acepciones de mirada: como acto pulsional y como objeto de la pulsión se llevan a cabo en dos diferentes momentos. Es decir, la mirada como acto pulsional es el movimiento de ese acto que tiene un principio y un fin. Y la mirada como objeto es la satisfacción producida y productora de ese acto.

También, desde nuestra perspectiva, el concepto psicoanalítico de la mirada es de extrema importancia, no sólo en el ámbito analítico sino históricamente hablando. Esto es:

Lacan al introducir su concepto de la mirada, marca de manera fundamental el estudio de la visión, es decir, el postulado lacaniano de la mirada permitió un cambio en la perspectiva que se tenía de la visión. Hasta ese entonces la cuestión de la mirada había sido poco estudiada y casi siempre se había considerado como un sinónimo de ver.

El estudio de la mirada bajo el corte psicoanalítico nos permite hacer la distinción necesaria entre el ver y el mirar. Esta distinción tiene su base en los postulados psicoanalíticos freudianos más fundamentales como lo son: el inconsciente, el yo y la pulsión.

Otro punto importante de recalcar es que Lacan al teorizar el concepto de la mirada borra la distinción entre sujeto y objeto, entre el percipiente y lo percibido, es decir, el pensar en la inclusión del sujeto de la percepción en lo percibido (cuestión que se retomará más adelante). De esta manera critica la teoría clásica de la percepción, es decir, critica la posición de exterioridad del sujeto.

Por otro lado, la justificación de aplicar a la pintura un método desarrollado para otros fines que los del conocimiento del ser humano y encontrar herramientas para “sanarlo”, viene de la tentativa perseguida por el psicoanálisis de la explicación cabal del hombre y es, en ese sentido, que sería perfectamente aplicable al arte pictórico. Freud en **La interpretación de los sueños** (Freud [1900] 1979) pensaba que la obra de arte tenía un origen similar al de los sueños, existiendo así una homología funcional entre el trabajo del sueño y la obra de arte, dando a entender que la extensión del discurso psicoanalítico a la interpretación de la pintura es una de las tantas variaciones posibles de la interpretación psicoanalítica.

Esta tesis no pretende hacer una aproximación de la obra de arte bajo el enfoque de la estética, ya que este campo de estudio se ha preocupado por la apreciación de la obra de arte aplicado a la distinción de lo bello y lo feo, estudiando los juicios de valor frente a la obra. Mientras que el psicoanálisis permite una comprensión más profunda de ella. Al hablar de una comprensión más profunda de la pintura nos referimos a que nos permite hacer un estudio de todos los aspectos que surgen en el sujeto en el momento de la contemplación y de la creación, uno de estos aspectos es el de la mirada.

El enfoque teórico prevalente en esta tesis es el psicoanálisis, puesto que es el medio que nos permite desarrollar una nueva aproximación al arte, esto es, nos permite aplicar a la creación artística la noción de la mirada, dándole al estudio del arte una nueva dimensión que nos permitirá un entendimiento más cabal de éste.

Este trabajo de tesis permitirá tener un conocimiento adicional sobre el ser humano y la obra de arte en especial el de la pintura, ya que al desarrollar un análisis de la mirada nos adentraremos a la

revisión de aspectos de la teoría psicoanalítica que involucran tanto al hombre como su producción. La mirada, aún cuando forma parte del desarrollo del ser humano, es un concepto relativamente nuevo que ha sido poco estudiado y desarrollado, siendo esto otro de los motivos que impulsaron este trabajo.

## **CAPÍTULO PRIMERO**

### **EL YO, EL INCONSCIENTE Y LA PULSIÓN**

## CAPÍTULO 1

### EL YO, EL INCONSCIENTE Y LA PULSIÓN.

A lo largo de este capítulo se intentará abordar los distintos momentos de los conceptos del yo, el inconsciente y la pulsión en la teoría Freudiana. Con fines expositivos se ha preferido un orden cronológico; sin embargo en los capítulos posteriores se utilizará una aproximación en forma lógica para efectuar el análisis del concepto de mirada en lo referente a su génesis, su energía y su tónica.

El abordaje de las nociones del yo, el inconsciente y la pulsión acarrea cierto tipo de dificultades; no es posible aislarlos y presentarlos de manera apartada, ya que siempre se relacionan con otros conceptos que permiten su definición y su inclusión dentro de un sistema teórico dentro del cual se articulan. Para esta elaboración del yo, del inconsciente y de la pulsión, se consideró prudente los momentos esbozados por Laplanche y Pontalis en su **Diccionario de Psicoanálisis** (Laplanche, 1994).

Los textos precursores del cuadro general de la psique son, en orden cronológico, los siguientes:

- **Proyecto de Psicología** (Freud, [1885] 1979).
- **La interpretación de los sueños** (Freud, [1900] 1979).
- **Tres ensayos de teoría sexual** (Freud, [1905] 1979).
- **Introducción al narcisismo** (Freud, [1914] 1979).
- **Trabajos metapsicológicos** (Freud, [1915] 1979).
- **Más allá del principio del placer** (Freud, [1920] 1979).
- **El yo y el ello** (Freud, [1923] 1979).

En estos textos se consideran los problemas concomitantes del funcionamiento y la estructura de la psique, haciendo hincapié en uno u otro aspecto.

A continuación se hará un cierto tipo de esbozo de los tres elementos que se pretende abordar en este capítulo, para identificar con mayor facilidad estos conceptos en los artículos ya mencionados.

*El yo.*

La cuestión del yo ocupó a Freud desde sus primeras formulaciones. Freud encontró una tradición académica que relacionaba la cuestión del yo, entre otras cosas, con el problema de la percepción del mundo exterior a través de los sentidos. Sus primeros esfuerzos se dirigieron a delimitar lo que, desde su posición, habría de retomar de esa tradición académica y lo que tendría que dejar de lado en sus sucesivas estructuras de su teoría.

Es evidente que conforme avanzó en sus desarrollos, su concepción del yo fue adquiriendo características específicas que en la medida de su delimitación, lo fueron alejando cada vez más de la conceptualización imperante hasta entonces.

El yo es una instancia que Freud distingue del ello y del superyó en su segunda teoría del aparato psíquico.

La teoría psicoanalítica intenta explicar la génesis del yo dentro de dos registros relativamente heterogéneos, ya sea considerándolo como un aparato adaptativo y diferenciado a partir del ello, en virtud del contacto con la realidad exterior, ya sea definiéndolo como el resultado de identificaciones que conducen a la formación dentro de la persona, de un objeto de amor cargado por el ello.

### *El inconsciente.*

El descubrimiento del *Inconsciente* constituye uno de los momentos fundamentales, sino el momento inaugural, del Psicoanálisis.

Ya se había hablado con anterioridad del Inconsciente, pero nunca con el sentido que el psicoanálisis freudiano le daría a este concepto (en tanto, la construcción del sistema que plantea para descubrirlo y dar cuenta de él). Durante su estancia en La Salpêtrière, Freud fue testigo de las manipulaciones hipnóticas de Charcot sobre pacientes histéricos. Por su parte J. Breuer había trabajado con el método hipnótico en el caso Anna O. (Bertha Pappenheim). En esta época, como puede verse en algunos escritos como el artículo **Hipnosis** (Freud, [1891] 1979), Freud creía en el tratamiento hipnótico para posibilitar la cura de las afecciones de carácter psicossomático. Posteriormente el método de la hipnosis habría de ser abandonado y sería sustituido por el método de la imposición de las manos; método que se abandonaría al descubrirse la asociación libre, el cual establecería desde entonces su supremacía como el método para acercarse al inconsciente.

De acuerdo con Freud, el inconsciente se conoce después de que se ha experimentado una transformación o traducción a lo consciente. El psicoanálisis afirma que los procesos psíquicos son inconscientes, oponiéndose así a la concepción predominante de ese momento, que decía que todos los procesos psíquicos eran conscientes (en diversos grados).

Al hablar del inconsciente se hace necesario mencionar que existen ciertas ambigüedades inherentes al término. Freud hace explícito esto a lo largo de su teoría, mencionando tres usos con respecto a la palabra inconsciente.

1) El descriptivo.

- 2) El sistemático (tópico). Y
- 3) El dinámico.

El concepto inconsciente, bajo el sentido descriptivo, designa lo que se halla fuera del campo de la consciencia. Es decir, la palabra inconsciente se utiliza en ocasiones para connotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la consciencia, y esto en un sentido <<descriptivo>> y no <<tópico>>, es decir, sin efectuar una discriminación entre los contenidos de los sistemas preconscious e inconsciente (Freud, [1915] 1979).

Por tanto, la existencia de un estado psíquico inconsciente, implica el hecho de que la consciencia sólo integra en un momento dado un limitado contenido, de manera que la mayor parte de aquello que se denomina conocimiento consciente tiene que hallarse de todos modos, durante largos periodos de tiempo, en un estado de latencia, esto es, en un estado de inconsciencia psíquica.

La conceptualización sistemática o tónica del inconsciente, fue designada por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico, y también fue trabajado el inconsciente como sistemático en la metapsicología (Freud, [1915] 1979). En donde se establece una distinción fundamental de tres instancias dentro del psiquismo, siendo estas: el inconsciente (Ics), el preconscious (Pcs) y el consciente (Cs). Por tanto, el inconsciente bajo este rubro es un sistema, el cual posee una función, un proceso y una catexia (energía), estos especificándose bajo contenidos representativos.

Los caracteres esenciales del inconsciente como sistema (o Ics) pueden resumirse del siguiente modo:

- a) sus <<contenidos>> son <<representantes>> de las pulsiones;

- b) estos contenidos están regidos por los mecanismos específicos del proceso primario, especialmente la condensación y el desplazamiento;
- c) fuertemente catexizados por energía pulsional, buscan retornar a la consciencia y a la acción (retorno de lo reprimido); pero sólo pueden encontrar acceso al sistema *Pcs-Cs* en la forma de compromiso, después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura;
- d) son especialmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación en el inconsciente.

El sentido dinámico del inconsciente es el que pone de relieve el inconsciente freudiano sobre todas las demás acepciones anteriores del inconsciente, principalmente las que se encuentran bajo la perspectiva filosófica. El inconsciente freudiano no es un estado que implique inmovilidad, sino que implica un devenir de acción.

#### *La Pulsión.*

La noción de pulsión es esencial para el psicoanálisis freudiano, en la que aparece como una especie de remodelación de la vieja noción de instinto. La noción clásica del instinto es el esquema de comportamiento heredado propio de la especie animal, que varía poco de sujeto a otro, se desarrolla según una secuencia temporal poco susceptible de perturbarse, y que parece responder a una finalidad.

Como indica la palabra (cuya etimología latina significa “impulsar”), Freud pone el acento, con este concepto, en la fuerza de la pulsión. Pero aparte de este impulso que es el primer elemento de la pulsión, ésta se define por su finalidad (que es siempre la satisfacción de la pulsión), por su objeto (que es el medio por el cual la pulsión puede alcanzar su finalidad), y finalmente, por su fuente (que es el punto de anclaje de pulsión en el cuerpo). Lo anterior se puede resumir en un esquema general de pulsión:

La pulsión es un proceso dinámico consistente en un *empuje* (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su *fuerza* en una excitación corporal (estado de tensión); su *fin* es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al *objeto*, la pulsión puede alcanzar su fin (Freud, [1915] 1979).

## PROYECTO DE PSICOLOGÍA

El primer paso lo constituye el artículo **Proyecto de Psicología** (Freud [1895]1979), obra que permaneció inédita hasta 1950. Se encuentran en este escrito bosquejos de los postulados psicoanalíticos fundamentales y cuestiones problemáticas que ocuparían a Freud durante toda su trayectoria como precursor del psicoanálisis. Proyecto en donde se centra una problemática sobre la cuestión del yo.

Freud trata de postular dos cuestiones, con respecto a los fenómenos psíquicos:

Presentar un esquema neuronal (modelo neurológico) que dé cuenta de los fenómenos psíquicos, es decir, darles a estos una base orgánica (fundamento desde el punto de vista estructural o tópico), y dar un lugar a la noción energética (fundamento desde el punto de vista económico) dentro de la noción de psique que intenta construir.

En primer lugar, las neuronas se las concibe como unidades discretas, absolutamente distintas unas de otras y sin embargo idénticas. Lo que permite avanzar hacia un postulado estructural.

Desde el punto de vista del funcionamiento, el carácter esencial de éstas neuronas es su capacidad de conducir energía. Además de la capacidad de conducir energía, las neuronas son capaces de

retenerla, de acumularla, ya que en la frontera con la neurona siguiente existe un cierto tipo de represa llamada barrera-contacto. Estos dos tipos de funcionamiento se explicarán a continuación.

Al inicio de este escrito se plantea la cuestión de arco reflejo; hay un estímulo externo que transmite cierta energía  $Q$  a una neurona y, con base al principio de inercia, tal neurona (sensible) tiende a la descarga de la energía hacia la siguiente neurona, energía  $Q'n$ . Esta segunda neurona (motora), provocará el arco reflejo. En este esquema de arco reflejo se diferencian dos tipos de neuronas, las sensibles y las motoras.

Este esquema se va complejizando en la medida en que se toman en cuenta los estímulos endógenos. Bajo los estímulos exógenos o externos, el organismo puede huir de éstos, pero bajo los estímulos endógenos o internos, se requiere del organismo una actividad específica para que ésta cese. Bajo esta situación (estimulación endógena), la energía  $Q'n$  del arco reflejo no basta, es necesario que se permita el acumulamiento de  $Q'n$ , es decir, el organismo tiende a resignar el principio de inercia necesario para llevar a cabo la acción específica. Para poderse llevar a cabo este segundo esquema, existen ciertas resistencias llamadas barreras-contacto, que se oponen a la liberación inmediata de la energía  $Q'n$  y permiten la acción específica. Freud denomina al primer esquema (arco reflejo) *función primaria* y al segundo esquema *función secundaria*. Y concluyendo que “todas las operaciones del sistema de neuronas se deben situar bajo el punto de vista de la función primaria o bien de la función secundaria, que es impuesta por el apremio de la vida” (Freud, [1895] 1979, p. 341).

Freud distingue dos sistemas de neuronas:

- Neuronas del sistema  $\phi$  (fi). Neuronas que permiten el paso de energía  $Q'n$ , es decir, son las neuronas que Freud denomina como pasaderas. Estas neuronas pasaderas actúan como si no hubiera barreras-contacto.

- Neuronas del sistema  $\psi$  (psi). Son las neuronas *impasaderas*, donde sí existen las barreras-contacto, permitiendo así que se acopie la energía Q'n.

“Por consiguiente, existen neuronas *pasaderas* (*durchlässig*) (que no operan ninguna resistencia y no retienen nada), que sirven a la percepción, y neuronas *no pasaderas* (aquejadas de resistencia y retenedoras de Q'n), que son portadoras de la memoria y probablemente también de los procesos psíquicos en general” (Freud, [1895] 1979, p.344).

Es posible hacer una analogía de representación y afecto con las dos nociones expuestas con anterioridad que son la neurona y la energía (cantidad): la neurona equivaldría a la representación y la cantidad o energía equivaldría al elemento del afecto.

En este modelo, nos encontramos pues con sistemas neuronales que Freud llama también sistemas <<mnémicos>>, ya que existe una equivalencia neurona = representación, que constituye la base de su hipótesis. Un sistema mnemónico es un sistema de memoria o de recuerdos, pero con una característica singular: nada cualitativo se inscribe en él directamente. Se trata, claro está, de un montaje susceptible de registrar *engramas*, pero el engrama freudiano no es en sentido alguno asimilable a una <<imagen>>, a un <<analogon>> del objeto percibido. Toda la originalidad de una inscripción engramática dada radica únicamente en la especificidad de las vías seguidas por la cantidad circulante.

El sistema  $\psi$  se puede relacionar con la noción de memoria, ya que la energía Q'n en las neuronas  $\psi$  crea en ellas un decurso excitatorio que provoca una alteración en las barreras-contacto, haciendo que estas neuronas se vuelvan menos *impasaderas*, Freud denomina a esto *facilitación*. “*La memoria está constituida por las facilitaciones existentes entre las neuronas  $\psi$* ” (Freud, [1895] 1979, p.344).

La facilitación implica que, para las neuronas  $\psi$  debe existir más de una barrera-contacto, lo cual permite una capacidad de divergencia para el decurso excitatorio, y cada barrera-contacto de la misma neurona deberá ser independiente una de otra.

El sistema  $\psi$  no se encuentra en contacto con el exterior y sólo recibe energía  $Q'n$  por medio de las neuronas  $\phi$  (que se encuentran en contacto con los órganos perceptivos) o de los elementos internos del cuerpo.

Posteriormente, Freud se encuentra frente al problema de la noción de consciencia y la cualidad. Y plantea los siguientes cuestionamientos que le permiten resolver la cuestión al introducir un nuevo sistema. “¿Dónde se generan las cualidades? En el mundo exterior no, pues según la intuición que nos ofrece nuestra ciencia natural, a la que en este punto ciertamente la psicología debe estar sometida, afuera sólo existen masas en movimiento, y nada más. ¿Quizás en el sistema  $\phi$ ? Armoniza con esto que las cualidades se anudan a la percepción, pero lo contradice todo lo que se puede argüir con derecho a favor de que la sede de la consciencia está en pisos superiores del sistema de neuronas. Entonces en el sistema  $\psi$ . Pero contra esto hay una importante objeción. En la percepción actúan juntos el sistema  $\phi$  y el sistema  $\psi$ ; ahora bien, existe un proceso psíquico que sin duda se consume exclusivamente en  $\psi$ , el reproducir o recordar, y que (formulando esto en general) *carece de cualidad*. El recuerdo no produce, *de norma*, nada que posea la naturaleza particular de la cualidad-percepción. Así, uno cobra valor para suponer que existiría un tercer sistema de neuronas, neuronas  $\omega$  podríamos decir, que es excitado juntamente a raíz de la percepción, pero no a raíz de la reproducción, y cuyos estados de excitación darían por resultado las diferentes cualidades; vale decir, serían *sensaciones conscientes*” (Freud, [1895] 1979, p.353).

Consciencia se refiere aquí a un aspecto cualitativo, sensación consciente. Y se debe suponer, de este modo, que el sistema  $\omega$  no resulta investido por  $Q'n$ , sino por otra dimensión del fenómeno físico que es la cualidad temporal, que es el periodo de movimiento neuronal.

La energía  $Q$  del proceso perceptivo pasa al sistema  $\phi$  y de ahí al sistema  $\psi$ . Pero lo que produce la sensación consciente es otra dimensión. En el recuerdo no existe tal periodo, puesto que no interviene el sistema  $\phi$  y únicamente se encuentra la energía  $Q'n$ . El proceso se continúa del sistema  $\phi$  al sistema  $\psi$  y de ahí al sistema  $\omega$ ; en donde la propagación de la cualidad no deja huella y por tanto no es reproducible (huellas mnemónicas).

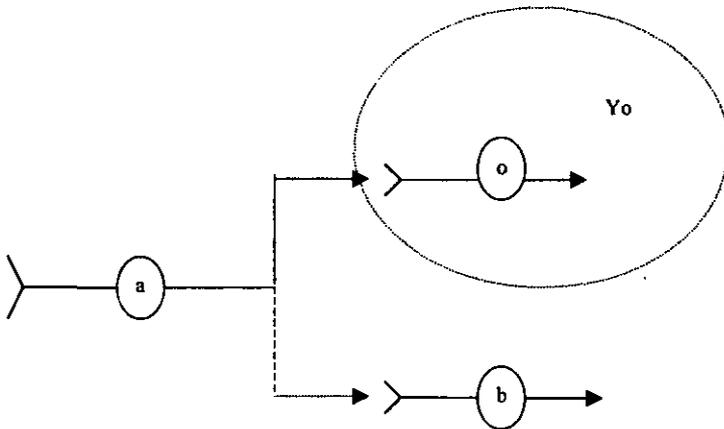
La consciencia se relaciona con otras sensaciones aparte de las cualidades sensibles, como lo son: el placer y el displacer. El placer-displacer nos remite al principio, anteriormente mencionado, de la inercia. El displacer sería entonces, la sensación en  $\omega$  ante un acrecentamiento de energía  $Q'n$  en el sistema  $\psi$ , y por tanto, el placer sería la sensación de  $\omega$  ante la descarga del sistema  $\psi$ .

Bajo este marco de una temprana teorización acerca de las investiduras y desinvestaduras de energía  $Q'n$  en determinadas partículas materiales denominadas neuronas, que conforman el sistema nervioso, y que posteriormente dará lugar al concepto de aparato psíquico, Freud introducirá el concepto del "yo" y para hacerlo nos refiere a las sensaciones de satisfacción y de dolor. La vivencia de la satisfacción debe conducir al aparato psíquico, por medio de facilitaciones, por un camino similar al que produjo la satisfacción, al que Freud llamará atracción de deseo. Y con respecto a las sensaciones de dolor, cada vez que una se produce se colocan barreras a ciertas huellas de memoria almacenadas en el sistema  $\psi$ , para evitar que estas sean estimuladas nuevamente, ya que estas producirían displacer. Estas barreras son llamadas defensa primaria o represión.

Estos dos supuestos: la atracción de deseo y la represión conforman la organización llamada por Freud como Yo. La meta de esta organización es la de desviar los decursos energéticos, ya sea para lograr la satisfacción o para evitar el dolor.

Freud explica en el siguiente párrafo como el yo del sistema  $\psi$  logra su principal meta que es la de evitar el dolor.

“Representamos al yo como una red de neuronas investidas, bien facilitadas entre sí, de la siguiente manera: Una Q'n que desde fuera ( $\phi$ ) penetra en [la neurona]  $a$ , y que en ausencia de influjo habría ido hacia la neurona  $b$ , es influida de tal modo por la investidura colateral en  $a$ ,  $\alpha$ , que sólo libra hacia  $b$  un cociente, y eventualmente no llega nada a  $b$ . Por tanto, si existe un yo, por fuerza *inhibirá* procesos psíquicos primarios” (Freud, [1895] 1979, p.369).

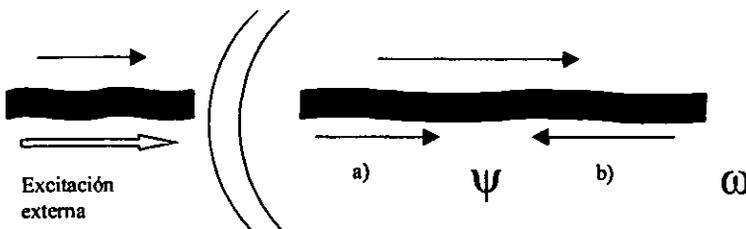


Con el anterior esquema se explica como por medio de la inhibición el yo logra evitar el displacer.

La otra meta principal del yo es la de obtener satisfacción. Para explicar esta meta Freud propone un caso, en donde un recuerdo objeto resulta investido. Aquí resulta una descarga que no proporciona satisfacción, ya que no existe en realidad el objeto satisfactor, sino que sólo se encuentra una representación-fantasía. El sistema  $\psi$  no puede distinguir por sí solo entre la percepción (realidad) y la representación, necesita del sistema  $\phi$ , el cual proporciona el criterio necesario para hacer esta distinción, la cual se denomina como el signo de realidad objetiva. A continuación se explicara el proceso de la percepción. Cuando ocurre la percepción, llega al sistema  $\omega$  una excitación de cualidad (carente de significatividad para el sistema  $\psi$ ), lo cual produce una descarga que es el signo de realidad objetiva, y ésta se vierte en el sistema  $\psi$ .

Es decir, cuando lo que se percibe es la realidad, se produce una descarga automática y repetida, una serie de descargas que informan a  $\psi$  acerca del valor de realidad de las excitaciones a las que se encuentra sometido. El sistema  $\psi$  cuando está en contacto con las excitaciones exógenas, recibe dos tipos de mensajes:

- a) Uno de ellos proviene directamente desde la periferia.
- b) Mientras que el otro es el retransmitido por  $\omega$  sobre el mensaje que afecta al primero con el indicio de realidad.



Si el objeto de deseo es investido extensamente, se produce una descarga en el sistema  $\omega$  y fracasa la inhibición (la cantidad de energía exógena es mucho mayor que la energía endógena). La

inhibición por parte del yo es la que permite la distinción entre percepción y representación. Cuando surge en el exterior un objeto de deseo y el organismo está en tensión ante el deseo, surgirá la acción específica.

En resumen se podrá observar que, en esta teorización, Freud adscribe a este yo una función primordialmente inhibitoria. Esta función inhibitoria consistiría, entre otras cosas, en regular los incrementos de energía en el aparato psíquico, que de producirse conllevaría a una experiencia de displacer; la tendencia general del aparato sería mantener lo más bajo posible el nivel de energía circulante, en una orientación hacia un estado de reposo relacionado a una sensación placentera. Los elementos que le permiten hacer esta formulación son la neurona y la energía ya que la articulación de estos dos términos conduce a enunciar el principio que rige la circulación de la energía a lo largo de las neuronas, el cual es: el principio de la inercia. Las neuronas tienden a liberarse de la energía. Esta tendencia a una descarga completa, tendencia a la inercia, tendencia a un nivel cero, será afirmada durante toda la teorización freudiana; en este periodo inicial bajo el concepto de la inercia, posteriormente con el principio del placer y finalmente con el principio de Nirvana o principio de pulsión de muerte.

Esta tendencia de descarga completa es el proceso primario y se puede llevar, como ya se ha dicho anteriormente, hacia el concepto de afectos y representaciones. El afecto quiere evacuarse totalmente, tiende a abandonar totalmente las representaciones cuya cadena recorre: este es el proceso primario, modo de funcionamiento que se ha definido como el propio del inconsciente.

\*Es necesario hacer mención de que en la actualidad la versión psicofisiológica de Freud ha sido rebasada por la fisiología. Pero esto no demerita el trabajo hecho por Freud, puesto que sus teorizaciones tempranas dan una base fundamental para toda su teoría psicoanalítica.

## LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS.

En el capítulo VII de **La interpretación de los sueños** (Freud, [1900] 1979) Freud propone, por primera vez, un esquema del aparato psíquico como tal. Este aparato estará conformado por elementos denominados instancias o sistemas, los cuales, sin poseer una localización especial específica, poseerán una orientación espacial; además, entre éstas instancias o sistemas habrá una secuencia establecida, de manera que un proceso psíquico corresponda a una excitación (energética) que las recorra de acuerdo a una determinada serie temporal.

Este aparato posee un extremo sensorial y un extremo motor. En este extremo sensorial, Freud sitúa un sistema que recibe las percepciones, es decir, un extremo perceptivo (P) y, en el otro extremo, un sistema motor que regula la motilidad (M). Cualquier elemento que penetre en este aparato psíquico deja una huella mnémica, la cual consiste en una modificación permanente del sistema. El sistema perceptual (P) carece de capacidad para fijar los estímulos perceptivos, es decir, no tiene la capacidad de ser modificado ya que no puede conservar una huella mnémica. Estas huellas deben mantenerse en otros elementos, por lo que Freud sitúa detrás del sistema perceptivo otro sistema que traspone la excitación momentánea de la percepción en huellas permanentes (MN).

En este sistema mnémico existe una “n” cantidad de reinscripciones de los contenidos de las huellas -mnémicas Hn, Hn', Hn'', etc. Las reinscripciones de la huella sigue el camino de la mayor facilitación, es decir, de Hn a Hn' y ésta a Hn'', y así sucesivamente. Estas diferentes reinscripciones deben contener asociaciones de distinto orden ya sea por: simultaneidad (contigüidad temporal), por analogías, por causalidad, etc.

Freud incluye otro sistema (el inconsciente) en el aparato psíquico anteriormente esbozado, y toma como base el proceso de formación del sueño, cuya condición para la formación del proceso onírico

es la existencia de dos instancias psíquicas, una de las cuales critica a la otra, es decir, una somete la actividad de la otra a una crítica (censura), cuya consecuencia es la exclusión de su devenir-consciente, es decir, se le deniega a la representación la transcripción a la consciencia. Esta instancia que censura se debe encontrar entre la consciencia y la instancia criticada. “La instancia criticadora, según inferimos, mantiene con la consciencia relaciones más estrechas que la criticada. Se sitúa entre ésta última y la consciencia como una pantalla” (Freud, [1900] 1979, p.534).

Esta instancia, la sitúa Freud en el extremo motor y la denomina el sistema preconscious (Prcc), en el cual los procesos de excitación pueden acceder a la consciencia siempre que se cumplan ciertas condiciones en lo referente a la intensidad del estímulo, como un incremento de la atención que se centre sobre ellos. El preconscious también tiene el dominio sobre la actividad voluntaria y consciente. Detrás del sistema preconscious se encuentra el sistema inconsciente. El inconsciente sólo se puede poner en contacto con la consciencia a través del preconscious, es decir, las representaciones inconscientes no tienen acceso a la consciencia “... *si no es por vía del preconscious*, al pasar por el cual su proceso de excitación tiene que sufrir modificaciones” (Freud, [1900] 1979, p. 535). Y en una nota agregada en 1919 dice: “La ulterior aplicación de este esquema de desenvolvimiento lineal deberá incluir el supuesto de que el sistema que sigue al Prcc es aquel al que tenemos que adscribir la consciencia, vale decir,  $P=Cc$ ” (Freud, [1900] 1979, p.535). Esto permite situar a la consciencia de los dos lados del esquema, tanto del perceptivo, como del motor (uniendo así los dos extremos del esquema, sacándolo del plano y haciéndolo un cilindro).

Para ejemplificar el aparato psíquico anteriormente mencionado se reproducirá el esquema que se encuentra en el capítulo VII de *La interpretación de los sueños* (Freud, [1900] 1979, p. 534).



tenía en esa época sobre el consciente que era el que regía al ser humano, e insertando el inconsciente como uno de los regentes de los procesos psíquicos.

Expresa posteriormente dos modos del inconsciente. Los dos son inconscientes en el sentido descriptivo, es decir, que se encuentran fuera del campo la consciencia. Uno de los cuales denomina como Icc que es "*insusceptible de consciencia*" (Freud, [1900] 1979, p.600) y el otro lo denomina como Prcc que tiene la capacidad de alcanzar la consciencia. El sistema Prcc (preconsciente) le permite a Freud establecer relaciones entre los otros dos sistemas (inconsciente y consciente), puesto que, para que las excitaciones inconscientes puedan llegar a la consciencia (Cc), éstas tienen que pasar por el preconsciente que actúa como una pantalla entre el Icc y la consciencia.

En resumen, el esquema del aparato psíquico que nos presenta Freud en este capítulo, tiene como principales características las de temporalidad y energía; puesto que se habla de transcripciones de material mnémico y de investiduras energéticas de las representaciones. Es necesario pensar este esquema en el modo de la existencia de una corriente continua que va desde la percepción a la motilidad atravesando los distintos sistemas, al igual que en la existencia de un proceso regresivo que se dirigirá desde la consciencia (Prcc) hacia el extremo de la percepción provocando así el fenómeno alucinatorio del sueño.

Como se puede observar, el Yo no aparece explícito como una entidad, aunque se podría ubicar bajo ciertos elementos como el preconsciente, "la que guía nuestra vida de vigilia y decide sobre nuestro obrar consciente, voluntario" (Freud, [1900] 1979, p. 534). Permitiendo de este modo ubicar al Yo en el sistema Preconsciente – Consciente, haciendo la diferenciación en torno a la consciencia como capacidad de devenir consciente y la consciencia como una de las cualidades de la representación.

Prosiguiendo con los otros dos sistemas se podría sintetizar en lo siguiente: el inconsciente, al igual que la consciencia, es un proceso de decurso de las excitaciones. El inconsciente es un ordenamiento determinado de productos psíquicos. Estos productos psíquicos no tienen un movimiento tópico, sino, un movimiento dinámico en forma de investidura energética, que pasa por las diferentes instancias (Icc, Pccc y Cc).

Cuando una representación se hace consciente (como efecto), ha habido un “encadenamiento” de investiduras energéticas, las cuales surgen de los procesos psíquicos del inconsciente, pasando por el preconscious e irrumpiendo en el consciente.

En esta etapa del discurso freudiano, lo consciente es la representación que se halla presente en la consciencia y es objeto de la percepción. Y lo inconsciente son aquellas representaciones de las que se tiene algún fundamento para sospechar de que se hallan contenidas en la vida anímica.

Por tanto, una representación inconsciente es entonces una representación que no se percibe, pero que se sabe que está (por medio de las formaciones del inconsciente: sueños, lapsus, síntomas, etc.).

La noción de inconsciente no designa tan solo ideas latentes, sino que también, designa a aquellas que presentan un carácter dinámico, esto es, aquellas que a pesar de su intensidad se mantienen lejos de la consciencia. El inconsciente es ante todo un término meramente descriptivo, abarcando lo que es latente. La concepción dinámica del proceso represivo obliga a conferir al inconsciente un sentido sistemático, de modo que equivale entonces a lo reprimido.

En general, una representación psíquica pasa por dos fases con relación a su estado, entre las cuales se halla intercalada la censura (función que actúa como una especie de examen). En la primera fase la representación psíquica es inconsciente. Si al ser examinado por la censura es rechazado, le será

negado el paso a la segunda fase; se califica de “reprimido” y tendrá que permanecer inconsciente. Si pasa por la censura, la representación psíquica se encontrará ya en la segunda fase y pertenecerá al sistema consciente. No es todavía consciente, pero sí es capaz de consciencia y se le dará el nombre preconsciente.

Ahora retomaremos la noción de la pulsión presente en **La interpretación de los sueños** (Freud, [1900] 1979). Freud trabaja el concepto de pulsión a través de sus manifestaciones: la representación y el afecto, en especial el aspecto de energía psíquica, como el motor del aparato psíquico (éste se pone en marcha a partir de una acumulación de excitación, displacer, y cuyo fin es el placer). Con esto anuncia uno de los principios teóricos, “el económico”, de la teoría de las pulsiones.

El primer paso consiste en investir alucinatoriamente el recuerdo de la satisfacción (vivencia de satisfacción). La alucinación resulta insuficiente para hacer cesar la necesidad y el displacer. La imagen alucinatoria se instaura bajo el principio de placer, pero como este principio no es suficiente para sostener las pulsiones de autoconservación, el principio de placer va cediendo su lugar al principio de realidad.

El cumplimiento de este deseo –alucinado- se inviste con energía psíquica, cuyo origen se encuentra en las pulsiones.

Esta primera consideración de pulsión, dentro del aparato psíquico, tiene como base el modelo biológico, el del arco reflejo, en donde: el estímulo aportado desde afuera por la percepción, es descargado hacia afuera por medio de la acción. Pero existen estímulos que no pueden ser cancelados por una acción externa (fuga o retracción), sino que, sólo se puede sustraer de éste mediante una acción específica por un agente externo.

## TRES ENSAYOS DE LA TEORÍA SEXUAL.

Esta obra nos interesa especialmente porque define conceptos teóricos de un gran nivel de abstracción, tales como pulsión, zonas erógenas, desarrollo libidinal, que se completarán en el inciso referente a las *Pulsiones y destinos de pulsión*.

En estos tres ensayos, Freud presenta una descripción extensa de lo que es la pulsión sexual, utilizando la sexualidad como aquella que representa el modelo de toda pulsión. Pero retomemos las cuestiones principales que se encuentran en esta obra: A primera vista se puede observar que ésta se encuentra dividida en tres partes:

- 1) **Las aberraciones sexuales** (Freud, [1905] 1979, pp.123-156).
- 2) **La sexualidad infantil** (Freud, [1905] 1979, pp.157-188).
- 3) **La metamorfosis de la pubertad** (Freud, [1905] 1979, pp.189-210).

Este tipo de ordenamiento en el pensamiento de Freud se debe, desde nuestra perspectiva, a la concepción que se tenía de instinto (*instinkt*) y de pulsión (*trieb*). Estos dos términos, ambos empleados por Freud tienen diferentes significados. El instinto, en la obra de Freud, es un comportamiento preformado, cuyo esquema es hereditario y que se repite de acuerdo con modalidades relativamente adaptadas a un determinado tipo de objeto. Y “por <<pulsión>>, podemos entender al comienzo nada más que la agencia representante {*Repräsentanz*} psíquica de una fuente de estímulos intrasomática en continuo fluir; ello a diferencia del <<estímulo>>, que es producido por excitaciones singulares provenientes de fuera. Así, <<pulsión>> es uno de los conceptos del deslinde de lo anímico respecto de lo corporal. La hipótesis más simple y obvia acerca de la naturaleza de las pulsiones sería esta: en sí no poseen cualidad alguna, sino que han de

considerarse sólo como una medida de exigencia de trabajo para la vida anímica. Lo que distingue a las pulsiones unas de otras y las dota de propiedades específicas es su relación con sus *fuentes* somáticas y con sus *metas*. La fuente de la pulsión es un proceso excitador en el interior de un órgano, y su meta inmediata consiste en cancelar ese estímulo de órgano” (Freud, [1915] 1979, p.153). Aún cuando en esta primera aproximación de la pulsión como tal, Freud recurre a una derivación del instinto, es decir, se referiría a la derivación de la pulsión en el hombre a partir del instinto (pero siempre teniendo claro que la pulsión implica la representación, por tanto, otra cosa u otra escena).

Freud inicia el primer ensayo diciendo: “El hecho de la existencia de necesidades sexuales en el hombre y el animal es expresado en la biología mediante el supuesto de una <<pulsión sexual>>. En eso se procede por analogía con la pulsión de nutrición: el hambre. El lenguaje popular carece de una designación equivalente a la palabra <<hambre>>; la ciencia usa para ello <<libido>>.

La opinión popular tiene representaciones bien precisas acerca de la naturaleza y las propiedades de esta pulsión sexual. Faltaría en la infancia, advendría en la época de la pubertad y en conexión con el proceso de maduración que sobreviene en ella, se exteriorizaría en las manifestaciones de atracción irrefrenable que un sexo ejerce sobre el otro, y su meta sería la unión sexual o, al menos, las acciones que apuntan a esa dirección” (Freud, [1905] 1979, p. 123).

Esta concepción popular sobre la sexualidad es biologizante en donde la pulsión sexual se concibe mediante el modelo del instinto, es decir, la sexualidad es una respuesta a una necesidad natural. Esta necesidad aparece sobre la base de una maduración, dentro del cual el momento fisiológico de la pubertad adquiere un carácter decisivo; esta concepción da lugar a una fuente y un objeto predeterminado y bien definido. Freud hará un crítica a ésta concepción popular a través de sus ensayos.

En el primer ensayo se nos presenta una variedad de aberraciones sexuales. Esto con el fin de liquidar el concepto generalizado de la sexualidad como instinto, puesto que con la descripción de las perversiones, Freud destruye las nociones comunes de fin y objetos específicos dentro de la sexualidad humana. La conclusión fundamental de este primer ensayo se podría resumir de la siguiente manera: la sexualidad tiene en el adulto (considerado normal) la apariencia de un instinto, pero esto no es más que un resultado de una evolución, que en cada nueva etapa puede ramificarse hacia otros caminos para así dar lugar a las aberraciones.

En el segundo ensayo, se redefine la sexualidad a partir de sus orígenes infantiles. Freud trata de explicar aquí la génesis misma de la sexualidad. En donde la pulsión sexual incipiente se apoya sobre una función no sexual, vital, es decir, sobre una función corporal que es esencial para la vida. Quedando el instinto como la base necesaria para que surja la sexualidad infantil. El primer ejemplo que pone Freud de esta teorización es la del hambre y la función alimentaria. En la oralidad, se nos muestran dos tiempos: el de la succión del pecho y posteriormente la del <chupeteo>. En la succión del pecho nos encontramos con una función vital, la cual es un modelo instintivo. Pero casi al mismo tiempo que se produce esta satisfacción de la función vital comienza a aparecer un proceso sexual, el cual se caracteriza por el chupeteo. Freud explica este movimiento de instinto a pulsión en el siguiente párrafo:

“Es claro, además, que la acción del niño chupeteador se rige por la búsqueda de un placer – ya vivenciado, y ahora recordado -. Así, en el caso más simple, la satisfacción se obtiene mamando rítmicamente un sector de la piel o de la mucosa. Es fácil coleccionar también las ocasiones que brindaron al niño las primeras experiencias de ese placer que ahora aspira a renovar. Su primera actividad, la más importante para su vida, el mamar del pecho materno (o de sus subrogados), no pudo menos que familiarizarlo con ese placer. Diríamos que los labios del niño se comportaron

como una *zona erógena*, y la estimulación por el cálido flujo de leche fue la causa de la sensación placentera. Al comienzo, claro está, la satisfacción de la zona erógena se asoció con la satisfacción de la necesidad de alimentarse. El quehacer sexual se apuntala *{anlehen}* primero en una de las funciones que sirven a la conservación de la vida, y sólo más tarde se independiza de ella. Quien vea al niño saciado adormecerse en el pecho materno, con sus mejillas sonrosadas y una sonrisa beatífica, no podría menos que decirse que este cuadro sigue siendo decisivo también para la expresión de la satisfacción sexual en la vida posterior. La necesidad de repetir la satisfacción sexual se divorcia entonces de la necesidad de buscar alimento, un divorcio que se vuelve inevitable cuando aparecen los dientes y la alimentación ya no se cumple más exclusivamente mamando, sino también masticando. El niño no se sirve de un objeto ajeno para mamar; prefiere una parte de su propia piel porque le resulta más cómodo, porque así se independiza del mundo exterior al que no puede aun dominar, y porque de esa manera se procura, por así decir, una segunda zona erógena, si bien de menor valor. El menor valor de este segundo lugar lo llevará más tarde a buscar en otra persona la parte correspondiente, los labios” (Freud, [1905] 1979, pp.164-165).

Siguiendo con ésta línea de investigación, Freud afirma que el objeto (seno) de satisfacción de la necesidad es abandonado y la pulsión sexual oral se vuelve autónoma con respecto a la alimentación. Llevándolo a formular el siguiente paso, que es el del autoerotismo. Lo que define esta etapa (autoerótica) es el carácter de ausencia del objeto, en donde la actividad sexual no se dirige hacia otra persona.

El hablar de esta etapa “anobjetal” se refiere básicamente al objeto “parcial” (el pecho por ejemplo) y no al objeto total (la madre). En esta etapa, se pierde el objeto de la función de conservación o del instinto (leche) y el objeto de la pulsión sexual (el pecho) queda a nivel de fantasía. Llevándonos a la conclusión que el objeto del instinto y de la pulsión sexual no es el mismo, es decir, el objeto del instinto queda desplazado para formar así el objeto de la pulsión. Este carácter de desplazamiento

del objeto de la pulsión con el objeto de la función es esencialmente una relación de contigüidad. Pero regresemos al punto anterior, el de la pérdida del objeto de la función, al perderlo existe una tendencia a reencontrarlo, pero el objeto reencontrado no es el objeto perdido (función de conservación) sino que es su sustituto por desplazamiento, es el objeto desplazado de aquel primer objeto, y que es el objeto fantaseado. Esto implica la imposibilidad de recuperación del primer objeto. Posteriormente el objeto de la pulsión es interiorizado e incorporado por medio de la fantasía.

### TRABAJOS METAPSICOLÓGICOS.

En 1910, se inicia un nuevo enfoque que resultaría fructífero y posibilitaría la introducción de nuevas líneas de investigación y construcción teórica. Entre estos nuevos enfoques se pueden resaltar varios:

- La diferenciación de dos tipos de pulsiones: pulsiones de autoconservación o pulsiones del Yo y las pulsiones sexuales.
- La introducción del narcisismo y del concepto de autoerotismo.
- La postulación del principio del placer y el principio de realidad.
- Elaboraciones teóricas de conceptos como: Yo-Ideal e Ideal del Yo, así como planteamientos con respecto al proceso de identificación.
- Y la conceptualización metapsicológica del estudio de los fenómenos psíquicos teniendo en cuenta tres puntos de vista: el económico, el dinámico y el tópico.

Muchos de estos elementos los encontramos ya en algunos de los primeros trabajos freudianos, pero es en esta época donde serían ampliamente elaborados.

*PULSIONES Y DESTINOS DE PULSIÓN* (Freud, [1915] 1979).

Freud inicia este artículo estableciendo conexiones con diferentes ciencias para delucidar así el concepto de pulsión. En primer lugar, por el lado de la fisiología establece una relación “análoga” entre los conceptos utilizados por esta ciencia: el estímulo y el esquema del reflejo, y el concepto de pulsión. Haciendo una diferencia tajante entre estos dos conceptos. El estímulo, desde el punto de vista fisiológico, proviene del exterior mientras que el estímulo pulsional proviene del interior, y las diferentes acciones para eliminar el estímulo son completamente diferentes en ambos casos.

La pulsión tiene tres caracteres principales que la diferencian pero la asemejan al estímulo fisiológico, las cuales son:

ESTÍMULO FISIOLÓGICO	ESTÍMULO PULSIONAL
Proviene del exterior del organismo.	Proviene del interior del organismo.
Opera como una fuerza de choque momentánea.	Opera como una fuerza constante.
Una acción de huida permite la eliminación de la influencia del estímulo.	La eliminación del estímulo sólo se puede lograr mediante una modificación adecuada de la fuente interior del estímulo.

Posteriormente ejemplifica dos principios inherentes tanto a la ciencia biológica como a la psicológica, siendo estos los principios de constancia y el principio de placer.

El principio de constancia, es aquel en donde el aparato tanto psíquico como nervioso tiene la función de liberarse de los estímulos y de minimizarlos hasta el nivel más bajo posible; es decir, su fin principal es el de conservarse exento de todo estímulo. Este principio rige a los procesos

biológicos y a los psíquicos, pero cada uno de estos lo satisface de manera diferente. “Los estímulos pulsionales que se generan en el interior del organismo no pueden tramitarse mediante ese mecanismo (el del reflejo). Por eso plantean exigencias mucho más elevadas al sistema nervioso y lo mueven a actividades complejas, encadenadas entre sí, que modifican el mundo exterior lo suficiente para que satisfaga a la fuente interior del estímulo” (Freud, [1915] 1979, p.116).

Con respecto al principio del placer, se asevera que todo aparato psíquico se encuentra sometido bajo este principio, es decir, toda actividad es regulada bajo una serie de sensaciones de placer-displacer. Y en éste sentido: “el sentimiento de displacer tiene que ver con un incremento del estímulo, y el del placer con su disminución” (Freud, [1915] 1979, p.116).

Quedando aclaradas estas premisas Freud se permite hacer una primera definición de la pulsión:

“... desde el aspecto biológico, pasamos a la consideración de la vida anímica, la <<pulsión>> nos aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante {*Repräsentant*} psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (Freud, [1915] 1979, p.117).

Es menester hacer un examen minucioso de los vectores o dimensiones de la pulsión (puesto que nuestro objeto de estudio es finalmente una pulsión, la pulsión escópica): la meta o fin; el objeto; la fuente y el empuje.

1) El fin o la meta. Es la acción expresada por un verbo y requiere ser diferenciada del objeto que es una cosa y se le designa mediante un sustantivo. La meta inmediata de la pulsión es obviamente la satisfacción, es decir, la reducción de la tensión provocada al inicio por la excitación. Subordinadas a esta meta general, existen acciones definidas, susceptibles de aportar la

satisfacción, y más allá de ésta acción es necesario considerar la serie de acciones que implicándose unas a otras, se constituyen en aquella que desencadena la descarga.

- 2) El objeto. Es aquello por lo cual la pulsión puede alcanzar su meta o satisfacción. Se trata de un objeto considerado en la más amplia acepción del término: es tanto una persona, como un “objeto parcial”; puede ser un objeto exterior o una parte del propio cuerpo; ser puramente fantástico o localizable en la realidad.

Freud insistió en la llamada “contingencia del objeto”, refiriéndose al hecho de que comparativamente a la pulsión y a la meta, el objeto sería el más variable o intercambiable. La idea de una contingencia indica que el objeto no está determinado ni orgánica ni biológicamente por la pulsión, lo que implica que no es fijo y que no se presenta extremadamente especificado.

- 3) La fuente. “Es aquel proceso somático, interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyos estímulos son representados en la vida anímica por la pulsión” (Freud, [1915] 1979, p.118).
- 4) Empuje. Es la pulsión misma, pues se trata de aquello que empuja o impulsa una acción. Es el factor motor de la pulsión.

Otro de los aspectos importantes en esta obra es de que Freud propone tres polarizaciones sobre las cuales ha de devenir la vida psíquica:

- Sujeto (yo)- Objeto (mundo externo).
- Placer – Displacer.
- Actividad – Pasividad.

Con respecto a la primera articulación entre yo y no - yo, la polarización sujeto –objeto, ésta se va imponiendo a medida en que el organismo se va desarrollando. En origen, para el organismo no hay nada que permita la diferenciación sujeto - objeto. Aparece tempranamente gracias a la experiencia que tiene el organismo, pudiendo éste diferenciar entre aquellos estímulos (externos) ante los cuales puede sustraerse mediante una acción muscular determinada, ante los cuales puede haber una reacción de huida; y otro tipo de estímulos (internos), ante los cuales la huida fracasa.

A este estadio indiferenciado en que se sitúa el hombre corresponde lo que Freud llamará autoerotismo. En ese momento, las pulsiones se satisfacen en los órganos del soma, sin recurrir a, o reconocer objetos externos. No se ha producido aún una diferenciación entre yo y no-yo. Una vez que se haya diferenciado con la introducción del narcisismo, se pasa del autoerotismo a otro estadio denominado narcisismo primario, el cual es desarrollado con mayor amplitud en el artículo **Introducción del narcisismo** (Freud, [1914] 1979). Aquí postula que el yo es un reservorio de energía psíquica (libido) y que esta energía es emitida sobre aquellos objetos encontrados en el mundo exterior. Esta investidura de energía hacia los objetos nos señala que existe ya en el organismo una fase objetal, en la cual existe una oposición entre yo y no – yo (el no-yo es todo aquellos objetos que se encuentran ajenos al yo). Pero señala que esta energía puede retrotraerse sobre el yo, creando así un narcisismo secundario, el cual se edifica sobre la base del narcisismo primario. Quedando así constituidas tres etapas en el desarrollo de un ser humano:

- 1) El estadio autoerótico.- donde no se ha conformado la división yo y no-yo, es decir, no existe ni mundo ni objeto.
- 2) El estadio de narcisismo primario.- en el cual se dio una división yo y no-yo, y en donde se encuentra toda la libido en el yo.
- 3) La fase objetal.- cuya característica esencial es la investidura de energía libidinal a objetos ajenos al yo.

4) Finalmente existe la posibilidad del estadio de narcisismo secundario.- en el cual la libido puede volver desde los objetos hacia el yo.

La segunda polaridad placer - displacer se refiere a un punto anteriormente mencionado: las sensaciones que dan lugar a nuestras acciones. En donde el placer es un principio fundamentalmente económico, el cual tiende a mantener una homeostasis energética (aliviando la tensión y cuyos aumentos constituyen la tensión). El principio de placer tiende por naturaleza a la descarga inmediata de los montos de energía excesivos (su modelo es el arco reflejo). Aun cuando a veces tal descarga no es conveniente, puesto que en ocasiones se hace necesaria una demora que asegure la evitación del displacer. El organismo subroga una descarga que no resultaría placentera, por una postergación regida por el principio de realidad, evitando así el displacer. El principio de realidad es una versión modificada del principio de placer, ya que los dos buscan el mismo fin o meta, la cual es el placer. El yo en un principio es un yo – real, el cual no distingue entre yo y no – yo. Posteriormente, con la escisión entre el yo y el no – yo, el yo se encamina hacia lo placentero, transformándose de un yo – real a un yo – placer.

Y con respecto a la tercera polarización, “la oposición activo-pasivo no ha de confundirse con la que media entre yo-sujeto y afuera-objeto. El yo se comporta pasivamente hacia el mundo exterior en la medida en que recibe estímulos de él, y activamente cuando reacciona frente a estos. Sus pulsiones lo compelen sobre manera a una *actividad* hacia el mundo exterior, de suerte que destacando lo esencial podría decirse: El yo-sujeto es pasivo hacia los estímulos exteriores, y activo por las pulsiones propias” (Freud, [1915] 1979, p.129).

Freud señala además la existencia de dos tipos de pulsiones: las pulsiones del yo o de autoconservación y las pulsiones sexuales. Estos dos tipos de pulsiones son la raíz, según afirma Freud a partir del psicoanálisis, de todo conflicto psíquico. Freud postula que, en el periodo

autoerótico existe una indiferenciación entre los dos tipos de pulsiones, pero que posteriormente estas dos pulsiones se diferencian una de otra en el estadio de narcisismo primario. En la etapa autoerótica el componente pulsional logra su satisfacción en el órgano, denominándolo pulsiones parciales; ciertas partes del cuerpo presentan este fin: boca, ano, etc., las cuales son investidas por la libido, convirtiéndose así en zonas erógenas. El acto de comer satisface a los dos tipos de pulsiones, puesto que provoca placer por sí mismo. La pulsión sexual se apunala (se apoya) en la pulsión de autoconservación. Esto perdura hasta que haya surgido la escisión entre yo y no-yo conformando así el estadio de narcisismo primario. Como ya se mencionó con anterioridad el yo queda investido por las pulsiones. Y en la fase objetal, la libido inviste los objetos. En estas dos últimas fases del desarrollo hay un desfase de las pulsiones puesto que las pulsiones de autoconservación necesitan de un objeto con base en el principio de realidad para su satisfacción, mientras que las pulsiones sexuales son susceptibles de satisfacción tanto con un objeto externo como con un objeto alucinado o fantaseado que ya han sido incorporados al yo.

Freud trabaja la cuestión placer - displacer convirtiéndolos en amor – odio propios de la fase objetal, en donde el yo ama a aquellos objetos que le provocan placer y odia a aquellos objetos que le provocan displacer. El objeto amado es resultado de una elección de carácter narcisista. Se elige al objeto de acuerdo con el modelo del yo, es decir, correspondientes a un objeto constituido en el interior del yo. Esto permite abrirse paso a lo que se denomina como identificación. Esta identificación se edifica a partir de los objetos internalizados en el yo, como por ejemplo: la madre, el padre y figuras similares. Un elemento importante lo constituye el Complejo de Edipo, ya que las catexias investidas sobre los padres, son substituidos por identificaciones, ya que el yo se forma de sucesivas identificaciones con los objetos perdidos.

*LA REPRESIÓN* (Freud, [1915] 1979) y *LO INCONSCIENTE* (Freud, [1915] 1979).

Artículo en el cual se postula que debe existir una represión primaria, que sirva de modo de ancla y que jale hacia sí las representaciones a ser reprimidas por la represión propiamente dicha o por lo que se denomina represión secundaria, señalando que, dinámicamente, se requiere de una fuerza de rechazo, una fuerza que jale hacia sí los elementos a reprimir. Esto nos lleva a aseverar que hubo un elemento reprimido primordial, momento en el cual se constituye aquello que se llamará el sistema inconsciente, el cual se separó de aquel sistema que se conforma como el consciente.

El elemento estructural que jala sobre sí a los elementos que se han de reprimir en el futuro, es el núcleo de lo reprimido.

Con respecto a lo inconsciente Freud distingue dos acepciones: la primera corresponde a un adjetivo que designa la cualidad de una representación; y la segunda corresponde a un sentido sistemático, es decir, el referente a la pertenencia de tal representación al sistema inconsciente.

El sistema consciente regula la afectividad, así como el acceso de motilidad y eleva el valor de la represión. En el sistema inconsciente no solo se encuentra aquello que se ha reprimido sino que también gran parte de los sentimientos que dominan al yo.

Dentro de esta aparato psíquico Freud distingue dos tipos de corrientes en sentido opuesto una de otra:

- Una que va desde la percepción hasta el sistema inconsciente, pasando por los sistemas consciente y preconscious. La cual se denominará vía libre.
- Y la otra vía va desde lo inconsciente hasta la motilidad pasando por lo que son los otros dos sistemas el preconscious y el consciente.

Los distintos sistemas presentan diferencias con respecto al contenido de los elementos que lo conforman. La representación consciente integra tanto una representación de objeto como una representación de palabra, mientras que la representación inconsciente integra solamente la representación de objeto. Al pasar al sistema preconscious-consciente hay una sobrecarga en la representación de objeto, al integrársele una representación de palabra, esto permite elevar los procesos psíquicos a otro nivel, es decir, se pasa de un proceso primario a un proceso secundario. La represión, desde este punto de vista, aparece como la negación que no permite que la representación de objeto del sistema inconsciente se encadene con la representación de palabra correspondiente al sistema consciente.

Freud expone en el artículo **Lo inconsciente** (Freud, [1915] 1979), que la esencia del proceso de represión no consiste en suprimir y destruir una idea que representa a la pulsión, sino impedirle hacerse consciente. Entonces dicha idea de la representación es inconsciente. Todo lo reprimido es inconsciente, pero no forma por sí sólo todo el contenido de lo que se encuentra en el sistema inconsciente. Lo inconsciente tiene un alcance más amplio y lo reprimido es una parte de lo inconsciente. El representante o la idea reprimida conserva, en el sistema inconsciente, su capacidad de acción, es decir, conserva su carga.

Existen procesos psíquicos de muy diversa categoría que, sin embargo, coinciden en el hecho de ser inconscientes. Los procesos del sistema inconsciente se hallan fuera del tiempo, es decir, éstos no sufren modificación alguna por el transcurso del tiempo y carecen de toda relación con él. En cambio sí se hallan sometidos al principio del placer y su destino depende exclusivamente de su fuerza y de la medida en que satisfacen las aspiraciones comenzadas por el placer y el displacer.

El nódulo del inconsciente está constituido por representaciones de pulsiones que aspiran a derivar su carga, o sea por impulsos de deseos.

Es menester aclarar lo que es un representante psíquico, ya que este término nos permite fijar la pulsión dentro del aparato psíquico tanto en el inconsciente como en el preconscious y en el consciente. El concepto representante psíquico o representante – representativo, es el término utilizado por Freud para designar los elementos o procesos en los que la pulsión encuentra su expresión psíquica .

### EL APARATO PSÍQUICO (SEGUNDA TEORIZACIÓN). EL ELLO, EL YO Y EL SUPERYÓ.

Esta serie de planteamientos que conforman la segunda tópica se inician a partir del año de 1920 con la publicación del artículo **Más allá del principio del placer** (Freud, [1920] 1979) y se pueden seguir a lo largo de todo el trabajo posterior. Si bien la aparición de esta teoría tópica corresponde al año de 1923, con **El yo y el ello** (Freud, [1923] 1979), es igualmente cierto que estos postulados tienen un origen más temprano y se continúan, como una línea de pensamiento, a partir de los trabajos metapsicológicos y los postulados desarrollados a mediados de la década anterior.

Esta segunda teorización plantea un abandono de la primera tópica, la cual distinguía fundamentalmente tres sistemas: el inconsciente, el preconscious y el consciente. A partir de su concepto del inconsciente dinámico, Freud va desarrollando paulatinamente una amplia teoría de la personalidad (segunda teoría del aparato psíquico). Para lo cual postula su concepción de una teoría estructural basada en tres instancias que serían: el ello, el yo y el superyó.

Este desplazamiento de una primera tópica a una segunda se entiende si se enfoca bajo los motivos de interés del psicoanálisis, ante los cuales la primera tópica no resulta lo suficientemente adecuada para

este nuevo enfoque. Cada tónica posee su propia lógica y responde a determinadas cuestiones en cada momento del pensamiento de Freud. La segunda tónica no anula ni supera la primera tónica, la complementa.

El reformulamiento parte de una serie de problemas y descubrimientos dentro del interior del ámbito clínico del psicoanálisis, obligando a la construcción de nuevos aspectos en el interior de la teoría.

Estos problemas que obligan a reformular la teoría son: la compulsión a la repetición, la neurosis de guerra, así como los problemas planteados por el masoquismo primario.

Con respecto a la compulsión a la repetición se puede decir que, si bien es un fenómeno que provoca displacer al yo, éste debe provocar placer a otro nivel de la estructura psíquica. Esto le indica a Freud que las resistencias en el proceso analítico están al servicio de principio del placer, pero hay algo que escapa a ellas, es decir, existe un más allá del principio de placer. A partir de este proceso Freud, en su artículo *El yo y el ello* (Freud, [1923] 1979), define al yo como una organización coherente de los procesos anímicos, de quien dependen la conciencia, el acceso a la motilidad, la censura onírica y la represión. Freud considera que el yo se origina a partir del sistema de percepción al modo de modificaciones producidas por el influjo de la realidad sobre algo, cuyo símil parece ser una “amiba”, en cuya superficie se ha conformado una barrera cuya función es impedir el paso de magnitudes excitatorias provenientes del exterior las cuales podrían destruirle. A esta “amiba” Freud la denomina como el ello, y el yo aparece como una diferenciación del ello a partir del influjo de la realidad.

Por tanto, tenemos un ello que se caracteriza fundamentalmente por ser inconsciente, y un yo en el cual se localiza la conciencia, pero que es en gran parte inconsciente; es decir, el núcleo del yo es inconsciente.

Freud llegó a afirmar en su artículo **Esquema del psicoanálisis** (Freud, [1938] 1979) que nuestra consciencia era como la parte visible de un iceberg, entendiendo que la parte que queda bajo el agua es diez veces mayor que la que se encuentra por arriba de la superficie del agua, y que esa parte oculta del iceberg sería el inconsciente.

Esto le llevó a plantear que la mayor parte de las motivaciones en el hombre provienen del Inconsciente, y por lo tanto, su estructura escapa a la elaboración racional de la consciencia. Definiendo al ello como todas las fuerzas psicológicas con que se nace (pulsiones que provienen de la organización corporal). Del ello nacen todas las pulsiones y éstas son siempre el producto de una necesidad orgánica que rompen el equilibrio de reposo. El ello funciona por el principio primario o principio de placer, es decir, exige la inmediata satisfacción de la necesidad orgánica para restablecer el equilibrio anterior, este principio primario es totalmente ajeno a la realidad externa.

“El ello, cortado del mundo exterior, tiene su propio mundo de percepción. Registra con extraordinaria agudeza ciertas alteraciones sobrevenidas en su interior – en particular, las oscilaciones en la tensión de necesidad de sus pulsiones -, las que vienen conscientes como sensaciones de la serie placer – displacer” (Freud, [1938] 1979, p.200). Es la parte oscura e inaccesible de la personalidad; lo poco que de él se sabe ha sido por medio del estudio de la elaboración onírica y de la producción de síntomas neuróticos.

Para Freud, en el ello no son válidas las leyes lógicas del pensamiento. Impulsos contradictorios coexisten en él sin anularse mutuamente. El ello tampoco conoce juicio de valor alguno, no conoce ni el bien, ni el mal, es amoral.

De este modo el ello resulta ser el polo pulsional, lugar de las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte.

El yo aparece como el representante de la realidad al interior de la psique y trata de hacer que el ello se someta al principio de la realidad. Por otro lado, el yo es además la proyección de la superficie corporal al interior del aparato psíquico, ya que deriva de las emanaciones que parten de la superficie del cuerpo.

Freud, en el **Esquema del psicoanálisis** (Freud, [1938] 1979), conceptualiza al yo como la estructura que se va formando desde el nacimiento en adelante por el contacto con la realidad externa. La función del yo consiste en retardar la satisfacción en beneficio de encontrar el objeto adecuado para las pulsiones, es decir, también funciona en beneficio del principio de placer. Su operación psicológica consiste en elevar los discursos del ello a un nivel dinámico más alto; y su operación constructiva, en interpolar entre exigencia pulsional y acción satisfaciente la actividad del pensar, que trata de colegir el éxito de las empresas intentadas mediante unas acciones tantaleantes, tras orientarse en el presente y valorizar experiencias anteriores. De esta manera, el yo decide si el intento desembocará en la satisfacción o debe ser desplazado, o si la exigencia de la pulsión no tiene que ser sofocada por completo como peligrosa *<principio de realidad>* (Freud, [1938] 1979, pp.200-201).

En virtud de la relación restablecida entre la percepción sensorial y la actividad muscular, el yo gobierna la motilidad voluntaria. Su tarea consiste en la autoconservación. El yo persigue el placer y trata de evitar el displacer, responde con una señal de angustia a todo aumento esperado y previsto de displacer. La acción del yo es “correcta” si satisface las exigencias del ello, superyó y de la realidad, es decir, si logra conciliar mutuamente sus demandas respectivas.

Aparte de este modelo debe agregarse un tercer componente, elemento constituido por aquella instancia que se ha separado del yo, el ideal del yo, al cual Freud también llama superyó. Instancia que

ha surgido por medio de una diferenciación al interior del yo, en el cual una parte se opone a la otra y la juzga críticamente.

El ideal del yo se ha formado en el interior del yo al resignarse una investidura objetal por una identificación, es decir, que el objeto resignado se ha erigido al interior del yo. El ideal del yo, es resultado de la primera y de la más importante identificación con el padre. Proceso que ocurre al final del complejo de Edipo, de este modo, el superyó deviene como resultado del complejo de Edipo (Freud, [1924] 1979).

El yo fomenta en sí mismo el obstáculo a la realización edípica. Las prohibiciones culturales continúan vigentes en el superyó y se ejercen como conciencia moral. El superyó es el resultado de una introyección de las concepciones socioculturales recibidas fundamentalmente, en la primera infancia, por los padres.

El superyó funciona por el principio del deber y muchas veces se opone a la realización de la pulsión, con base en las prohibiciones socioculturales. Freud le atribuye al superyó las funciones de auto-observación, conciencia moral e ideal.

El conflicto humano fundamental para Freud se establece entre las pulsiones del ello y las prohibiciones socioculturales, este conflicto puede presentarse a un nivel consciente y ser manejado por las funciones conscientes del yo, pero más frecuentemente según Freud tanto el impulso como la prohibición se mantienen a nivel inconsciente gracias al mecanismo de represión.

Los conflictos entre el ello y el yo pueden derivar de este modo en conflictos entre el yo y el superyó. Respecto de las influencias sociales tenemos un ello amoral, un yo esforzándose en ser moral y un superyó hipermoral. De lo anterior tenemos a un yo sometido a tres instancias; del ello en su intento

por satisfacer las mociones pulsionales, de la realidad en su intento de postergación y el superyó en su apego a la norma social.

**CAPÍTULO SEGUNDO**  
**EL DISCURSO LACANIANO**

## CAPÍTULO II

### EL DISCURSO LACANIANO.

En este capítulo se abordan varios conceptos que nos interesan para la presente investigación que se encuentran inmersos en la obra de Jaques Lacan. Sin embargo, se hace necesario ubicar primero a Lacan en su relación con el psicoanálisis.

Lacan fue electo presidente de la Sociedad Psicoanalítica de París en el año de 1953 (enero) y obligado a renunciar 5 meses después. Posteriormente se iniciaría una lucha teórica y clínica que culminaría con su expulsión definitiva de la Pschoanalytic Association (I.P.A.). Los motivos de esta expulsión, la cual Lacan denominaría “excomuni3n”, obedecen a una serie de cambios que Lacan había establecido en su pr3ctica, como lo son: el acortamiento de las sesiones, el postularse a favor de la pr3ctica del psicoanálisis por no m3dicos, etc.

La obra de Jaques Lacan se conforma principalmente por su tesis doctoral **De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad** (Lacan, 1987), su volumen 3nico **Escritos** (Lacan, 1995), publicado en 1966, en el cual se encuentra gran cantidad de referencias continuas a aspectos y problemas del psicoanálisis planteados por Freud, reuniendo gran parte de sus trabajos del a3o 1949 al a3o 1966. Tambi3n se sitúa su obra entre lo que se ha denominado su “ense3anza”, que fue producida en el interior de un seminario sostenido durante un periodo de alrededor de treinta a3os (1953- 1981) en la Ecole Normal Sup3rieur de Paris. La mayoría de estos seminarios fueron recogidos en cinta magnetof3nica o en versi3n estenogr3fica, dando lugar a que no haya una versi3n 3nica de los seminarios, pero si existe una “versi3n autorizada” de Jacques Allain Miller, la cual se encuentra en proceso de publicaci3n en su traducci3n al espa3ol por la casa editora Paid3s, en la cual ya existen siete seminarios, siendo 3stos:

- **Seminario I Los escritos técnicos de Freud** (Lacan, 1981).
- **Seminario II El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica** (Lacan, 1983).
- **Seminario III Las psicosis** (Lacan, 1984).
- **Seminario IV La relación de objeto** (Lacan, 1994).
- **Seminario VII La ética del psicoanálisis** (Lacan, 1990).
- **Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis** (Lacan, 1987).
- **Seminario XX Aún** (Lacan, 1989).

Aparte de esta edición, existen varias ediciones privadas (inéditos) a cargo de diversos grupos de estudios.

Desde los inicios de su enseñanza en el campo del psicoanálisis, Lacan insistió una y otra vez en la necesidad de que los psicoanalistas volvieran al texto de Freud, con el objeto de reconsiderar la originalidad de su descubrimiento: éste es un movimiento iniciado por Lacan, el cual es conocido como el “Retorno a Freud”. Este movimiento inicia con ciertos planteamientos teóricos que constituyen lo básico del descubrimiento freudiano, como son la noción del Inconsciente, la separación del Yo del Sujeto, la Transferencia, el concepto de Pulsión y, a partir de ahí, darle al psicoanálisis un lugar como teoría y práctica clínica.

Existen varias posturas adoptadas en torno a la cuestión con respecto a la relación que existe entre el discurso freudiano y el discurso lacaniano: “para algunos Lacan sería un seguidor (sino repetidor) de Freud, que habría dedicado su vida a un esfuerzo continuo por fundamentar la teoría psicoanalítica de aquél.” (Cuevas, 1985 p. 3)

Para otros, Lacan “tomaría a Freud como mero pretexto para sus complicados ejercicios retóricos destinados únicamente a desorientar y burlar a sus interlocutores” (Cuevas, 1985, p.3). Y hay quienes afirman que “Lacan es punto y aparte radical respecto de Freud, que su propia producción nada tiene que ver con las reflexiones del fundador del psicoanálisis, o que, .... habrá partido efectivamente de los postulados freudianos, pero que los desarrollos a los que arriba se alejan considerablemente o pierden toda relación con los principios de los que parte” (Cuevas, 1985, pp. 3, 4).

A partir del trabajo teórico desarrollado en su seminario, Lacan iría introduciendo paulatinamente distintas postulaciones teóricas que confirmarían una nueva aproximación al psicoanálisis. Por tanto, con respecto a la relación Freud - Lacan, se podría decir, que gracias a la base teórica freudiana del psicoanálisis, se permitió la construcción de una teoría del psicoanálisis por medio de otro tipo de proposiciones teóricas. Estas proposiciones teóricas (elementos y teorizaciones) que postula Lacan son: el ternario Real – Simbólico – Imaginario, la Perclusión, el Objeto  $a$ , el Falo, etc.

No se pretenderá abarcar todos los diferentes momentos de desarrollo de los conceptos mencionados, ni todas sus implicaciones, cuyos alcances son imposibles de determinar dadas las características del pensamiento psicoanalítico.

### REAL, SIMBÓLICO E IMAGINARIO.

Para acercarnos más a los aspectos que nos conciernen, nos es indispensable adentrarnos a los tres registros propuestos por Lacan conformados por el real, el simbólico y el imaginario ya que son los que definen al sujeto.

## *REGISTRO SIMBÓLICO.*

El Simbólico, es una estructura que preexiste al sujeto y establece un orden en la sociedad, de hecho constituye a lo humano como tal. Existe en toda sociedad un orden que rige todas las posibilidades de intercambio (en especial la sexualidad), éste orden tiene como base la prohibición. Un ejemplo de prohibición es la del incesto, el papel que desempeña tal tipo de prohibición es el de impedir lo que de otro modo sería posible, puesto que no existen obstáculos biológicos ni de otro tipo. Las prohibiciones en sí establecen una estructura, en donde se conforman los papeles principales de la familia: padres, hijos y hermanos. Este orden impuesto por el símbolo es lo que constituye al ser humano y lo diferencia del animal.

Otro ejemplo de prohibición es la del Edipo, prohibición en la cual un significante marca a un individuo en una determinada relación con respecto de otro, es decir, la relación entre hijo y madre. Aquí el Edipo es aquella estructura en la cual el sujeto se identifica con la figura paterna y termina insertándose en el orden simbólico.

A partir de este orden dado por el símbolo, la prohibición aparece como causante del deseo, aquello que no puede ser transgredido, y por lo tanto se desea. La prohibición funda al deseo. Se ve claramente como es condición del deseo la existencia de un mundo simbólico y como el deseo no tiene nada que ver con la necesidad. Sin embargo el deseo siempre pugna por hacerse reconocer, por ser satisfecho, sin lograrlo jamás, pues siempre se quedará en falta respecto de aquello que se desea.

## *REGISTRO IMAGINARIO.*

Lacan introduce este registro desde sus primeros trabajos, como **El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia analítica** (Lacan, 1995), la importancia de este registro es notoria como lo hace saber Lacan. Por ejemplo, en el reino animal gran parte de la conducta instintiva aparece determinada por aspectos en los cuales la imagen juega un papel fundamental. La ovulación en la paloma se inicia después de haber visto la imagen de un semejante, imagen que puede ser la propia reflejada en un espejo; al igual el comportamiento que se observa en ciertos ritos de algunos peces quedando así la conducta animal presa de este encadenamiento imaginario.

Lacan piensa que el ser humano tiene una representación del cuerpo en la que éste aparece fragmentado, es decir, que concibe a su cuerpo como partido o expuesto a partirse. La imagen de su propio cuerpo reflejada en el espejo sorprende al lactante, ya que se ve como una gestalt que es una imagen anticipatoria de la coordinación y la integridad que en ese momento no tiene. En esta identificación con una imago, el sujeto se identifica con algo que no es. Cree ser lo que el espejo o mejor dicho lo que la mirada de la madre le reflejan. El infante se identifica con un imaginario, quedando “apresado” en una ilusión a la que tratará de aproximarse el resto de su vida. Esta forma sitúa la instancia del yo. El yo así constituido es el yo-ideal, el yo-ideal es una imago anticipatoria adelantada, lo que no somos pero queremos ser, es una imagen mítica, narcisista.

El registro imaginario resulta muy importante para el tema de nuestro trabajo, la mirada.

## *REGISTRO REAL.*

Es importante tener muy en claro que el real lacaniano no es la realidad, y sólo puede definirse por ausencia, como aquello que no corresponde a lo simbólico ni a lo imaginario. El real es aquello que escapa a toda simbolización, que escapa a la posibilidad de ser puesto en imágenes, es el plus, el resto inasible. El real es aquello que escapa a la imaginarización o a la simbolización. La imagen o el símbolo, cada cual en la forma que le es propia, aparecen como mediación, sin embargo, este carácter de mediación implica una diferencia entre lo que en realidad es, y aquello que se nos aparece. Hay siempre una hiancia, un vacío, un espacio incolmable, esto es el real.

Estos tres registros se irán aclarando y ejemplificando a través del recorrido que se hará del discurso lacaniano.

## EL LENGUAJE Y EL SIGNIFICANTE.

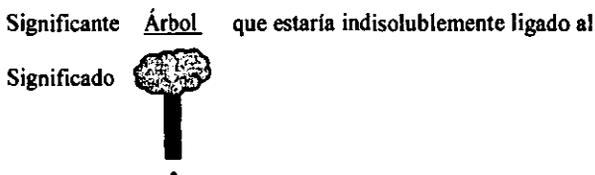
Una de las cuestiones que conduce el pensamiento de Lacan parte de la observación de que el psicoanálisis es una experiencia de palabra, esta cuestión se presenta en el artículo titulado **Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis** (Lacan, 1995, pp.227-310).

“Los ejes principales de las primeras formulaciones de Lacan son por un lado, las concepciones etnológicas de Claude Lévi-Strauss en torno a la importancia fundamental de las estructuras elementales de parentesco, presentes en cualquier cultura y que constituye una red simbólica que rige los sistemas de intercambio de dicha cultura (bajo esta perspectiva Lacan enfoca la cuestión del complejo de Edipo)” (Cuevas, 1985, pp. 23-24).

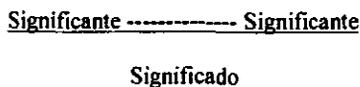
Y por otro lado, están los desarrollos de la lingüística estructural en torno a Ferdinand Saussure con su **Curso de Lingüística General** (Saussure, 1986), sirviendo a Lacan para su reflexión y desarrollo acerca de la importancia de los mecanismos del lenguaje en el psicoanálisis.

“El algoritmo de Saussure  $\overline{s/S}$  constituye el punto de partida, donde  $s/$  superior representa el significado,  $/S$  inferior representa el significante; separados por una barra resistente a la significación. Lacan invierte los dos términos, colocando al significante por encima de la barra, que ahora resulta permeable a la significación y por medio del cual se separa el significado, quedando el siguiente algoritmo  $S/s$  (Cuevas, 1985, p.24).

Esto nos lleva al supuesto de que “la significación no será más la producción directa, derivada de un significante de manera unívoca y estática, como lo es el ejemplo clásico del:



Esta relación unívoca no se sostiene más en la teoría de Lacan, y se convierte en un continuo deslizamiento de significados bajo la cadena del significante: de esta manera no hay significación que se sostenga si no es por la referencia a otra significación” (Cuevas, 1985, p.25). Por tanto, lo que aparece en esta idea es que: el significante queda separado de su significado, aún teniendo la capacidad de significar a condición de estar en el sistema de los significantes.



La barra que separa el significante del significado tiene especial importancia para Lacan puesto que éste constituye la barra del inconsciente, barra que nos muestra una relación de diferencia. Esto remite a una relación de diferencia, puesto que no puede pasarse directamente del significante al significado.

Para ejemplificar lo que es un significante se puede decir que el significante es una palabra, en tanto la palabra es capaz de remitir a más de un significado. Esta aseveración nos lleva a retomar el modelo del chiste en Freud. Freud ve el chiste como un modelo del inconsciente en funcionamiento. Y cree que éste modelo es similar a la de toda manifestación del inconsciente, es decir, para Freud un lapsus, un sueño, un síntoma o un chiste están estructurados del mismo modo.

En Freud, un síntoma (al igual que todas las manifestaciones del inconsciente) está sobredeterminado, queriendo decir con esto que el síntoma responde a múltiples causas. Distintas vías de causalidad convergen en la producción de una manifestación (síntoma). Se trata de prestar atención a la causa simbólica, es decir, interpretar el síntoma como una manifestación del inconsciente. Entre las manifestaciones del inconsciente (lapsus, sueños, síntomas) se encuentra la misma mecánica de elaboración y ésta mecánica de elaboración es el significante.

En **La interpretación de los sueños** (Freud, [1900] 1979) Freud hace distinción en las maneras de interpretar los sueños, señalando tres maneras distintas. Una sería la manera antigua, popular, donde se interpreta el sueño globalmente (soñar nueve vacas flacas significa nueve años de pobreza). La segunda forma sería interpretarlo como un todo susceptible de ser dividido en partes, pero tratando a cada parte del sueño como un símbolo con un significado preestablecido (soñar con una cajita sería el genital femenino). Y por último, la manera psicoanalítica, la cual secciona los sueños de cierta manera. De ahí la idea del cristal, que cuando se rompe cada una de sus partes conserva una

armonía formal. Cada parte, en lugar de conectarla con un símbolo preestablecido, se hace asociar al paciente y esta asociación muestra conexiones con distintos acontecimientos del pasado. Se forma así un árbol de conexiones donde, por ejemplo, un mismo fragmento del sueño lleva a dos recuerdos, y un mismo recuerdo está representado dos veces en el material manifiesto. Una verdadera arborización de relaciones. Cada uno de estos nudos conecta con otro del modo más imprevisible (Massota, 1995, p.23).

Estas arborizaciones nos llevan a un solo punto, es decir, todos los denominados nudos convergen en uno. Este punto se encuentra estructurado por tres cuestiones centrales y constitutivas de la estructura del sujeto, las cuales son:

- La de seducción: haber sido seducido por un mayor, según el modelo de los padres.
- La escena primaria: fantasía que se refiere a la visión de las relaciones sexuales de los padres.
- La de castración: temor a la retaliación paterna si se cumpliera el deseo de acostarse con la madre

Este punto central, por tanto, tiene en sí una relación de tres fantasías y a este punto central es al que se denomina como **significante**.

En conclusión, se puede decir que el ser humano se encuentra inmerso en la cultura, llevándolo esto a tener un acceso al lenguaje, implicando por tanto la integración de una materia **significante** ofrecida por el medio social y cultural. Al llegar al lenguaje, el sujeto estará totalmente dominado y constituido por el orden simbólico.

El lenguaje, el orden simbólico, constituye al sujeto y lo inserta en la cadena de **significantes** desde su nacimiento. Los significados no son sino el resultado de las articulaciones de los **significantes** y

solo adquieren coherencia en la coherencia de la red significativa. Pero existe un significante fundamental en el inconsciente, y del cual se encadenan todos los demás significantes (demandas consecutivas), siendo este el falo.

### DE LA NECESIDAD (DEMANDA) AL DESEO.

La lectura que propone Lacan mantiene un elemento que para él resulta fundamental dentro de la esencia de la obra de Freud, al subrayar la importancia de la diferencia entre deseo y necesidad. El deseo humano carece de un objeto prefijado, y es esto lo que define al ser humano en su oposición a lo animal. Esto es, el ser humano, a diferencia del animal, nace en un mundo marcado por el símbolo. El deseo bajo la perspectiva de la obra freudiana es, por definición, incolmable. La necesidad es algo que puede satisfacerse. Para Lacan, el deseo es aquel *plus*, aquello de más que no puede ser satisfecho.

Aunque ambas elaboraciones en torno al deseo no se pueden considerar como equivalentes, es necesario señalar la importancia de este elemento dentro de los discursos de Freud y de Lacan.

La necesidad pertenece al orden de los requerimientos orgánicos, Freud no cuestiona esta acepción común, preocupado más por intercalar entre la necesidad y el deseo su noción de pulsión. Esto coincide con el concepto de pulsión, en su oposición al concepto de instinto (visto con anterioridad). El objeto del instinto es un objeto fijo, la comida sacia al hambre, etc., en cambio, el objeto de la pulsión es algo inaprehensible y en extremo lábil. La pulsión introduce en la simple necesidad orgánica un coeficiente erótico.

Lacan designa la necesidad en correlación con la falta. La necesidad orgánica está relacionada con esa falta radical que es consecuencia de la salida del seno materno. Desde el nacimiento, el niño ya no tiene complemento anatómico; su falta es un vacío, un hueco, una abertura que más acá de la pulsión suscita la necesidad orgánica. La pulsión es, por decirlo de alguna manera, el impulso o la presión que invade al niño que traduce la falta del complemento materno. Pero esta presión se topa con límites, siendo estos los del cuerpo. La pulsión, para poder difundirse es entonces canalizada por las zonas erógenas, siendo éstas un tipo de válvula que se encuentra abierta hacia el medio externo. De esta manera la pulsión es, del mismo modo que para Freud, una calificación erótica de la necesidad.

El deseo, según Freud, pone en movimiento el aparato psíquico, lo orienta según la percepción de lo agradable y lo desagradable. De acuerdo con Lacan, el deseo aparece como consecuencia de la falta esencial que vive el niño desde que fue separado de la madre y tiende a colmar esta falta. El niño desea ser el falo de la madre, el deseo del deseo de la madre, el complemento de su falta. Al no poder colmar esa abertura, el deseo irá a volcarse en sustitutos de la madre.

“El deseo se produce en el más allá de la demanda por el hecho de que al articular la vida del sujeto a sus condiciones poda en ellas la necesidad, pero también se ahueca en su más acá, por el hecho de que, demanda incondicional de la presencia y de la ausencia, evoca la carencia del ser” (Lacan, 1995, p.609). Se produce más allá de la demanda, puesto que nunca puede satisfacerla y se constituye más acá de la demanda, porque ésta le significa su falta-de-ser. La demanda invade y escamotea al deseo, pero es incapaz de satisfacerlo.

La demanda pertenece al orden del lenguaje y sustituye el dato psíquico del placer y el de la pulsión. La pulsión primitiva del sujeto, ser todo para la madre, es prohibida por el padre, autor de la Ley; padre que priva la identificación del sujeto con la madre. Reprimida, desconocida, la

pulsión es relevada por un símbolo, por lenguaje y más precisamente por la demanda. Las demandas, siempre insatisfechas, remiten a los deseos siempre reprimidos, deseos que tienen un sinfín de eslabones, es decir, asociaciones.

Ahora, con respecto a la afirmación de Lacan de que “el deseo del hombre es el deseo del Otro”, se puede hacer la referencia a Hegel, para que esta afirmación sea más explícita. “El deseo mismo del hombre se constituye, nos dice, bajo el signo de la mediación; es deseo de hacer reconocer su deseo. Tiene por objeto un deseo -el del otro-, en el sentido de que el hombre no tiene objeto que se constituya para su deseo sin alguna mediación, lo cual aparece en sus más primitivas necesidades, como por ejemplo en la circunstancia de que hasta su alimento debe ser preparado, y que se vuelve a encontrar en todo el desarrollo de su satisfacción a partir del conflicto entre el amo y el esclavo mediante toda la dialéctica del trabajo” (Lacan, 1995, pp.171-172). Lo que el hombre desea es que el otro lo desee, quiere ser lo que le falta al otro, ser la causa del deseo del otro. El deseo se encuentra bajo la categoría de una imposibilidad esencial. La adecuación, es decir, la perfecta coincidencia del deseo y del objeto es un mito.

Cuando Lacan habla del *Otro*, se debe tomar el término como más radical al término *otro*. Aquí se vuelve al referir a Hegel en su **Fenomenología del Espíritu** (Hegel, 1966), principalmente la dialéctica del amo y del esclavo. Esta dialéctica representa la transición de la consciencia a la consciencia de sí. La **Fenomenología del espíritu** (Hegel, 1966) narra la aventura de la consciencia desdichada que intenta lograr la certeza de sí. Busca y posteriormente descubre que sólo otra consciencia, capaz de amarla o de odiarla, puede brindarle esa certeza de sí, la consciencia de sí.

Al encontrarse estas dos consciencias, se abre paso un conflicto, una lucha: en donde cada consciencia quiere ser reconocida sin reconocer a la otra. De este enfrentamiento surge la consciencia de sí.

Lacan transcribe esta dialéctica de la conciencia de sí en la dialéctica del deseo. Diciendo: “el deseo del hombre encuentra su sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro detenta las llaves del objeto deseado, sino porque su primer objeto es ser reconocido por el otro” (Lacan, 1995, p.257).

En esta dialéctica del deseo, el deseo de ser reconocido por otro ve que le ha sido impuesta una condición, es decir, el lenguaje. En el orden del lenguaje, específicamente el desplazamiento de la palabra se encuentra el Otro. “Si el deseo está efectivamente en el sujeto por esa condición que le es impuesta por la existencia del discurso de hacer pasar su necesidad por los desfiladeros del significante; si por otra parte, hay que fundamentar la noción del Otro [*Autre*] con una A mayúscula, como lugar del despliegue de la palabra (...); hay que concluir que, hecho de un animal presa del lenguaje, el deseo del hombre es el deseo de Otro” (Lacan, 1995, p.608).

Por tanto, el deseo, por obra de la demanda, se despliega en la palabra, y el lugar de este despliegue se denomina el Otro. El Otro no es la suma de los interlocutores sino el orden mismo del lenguaje.

En otra acepción del concepto denominado Otro, se puede decir, que el Otro también designa lo que sería el inconsciente freudiano. “Enseñamos siguiendo a Freud que el Otro es el lugar de esa memoria que él descubrió bajo el nombre del inconsciente, memoria a la que él considera como el objeto de una interrogación que permanece abierta en cuanto que condiciona la indestructibilidad de ciertos deseos” (Lacan, 1995, p.556).

## LA MIRADA COMO OBJETO *a* MINÚSCULA.

Es el **Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis** (Lacan, 1987) en el cual Lacan trata de introducir cierta coherencia dentro de algunos de los conceptos fundamentales en los que se basa el psicoanálisis, siendo estos el inconsciente, la repetición, la transferencia y la pulsión.

Al redefinir estos cuatro conceptos Lacan explora la pregunta de si ¿Es el psicoanálisis una ciencia?, cuestión que tiene movimiento hacia otra pregunta ¿Qué es una ciencia que incluye el psicoanálisis? Lacan argumenta que existe una estructuración afín entre el psicoanálisis, denominado como la ciencia del inconsciente, y el lenguaje —siendo que la ciencia de la lingüística es uno de los descubrimientos más significativos de este siglo. Lacan también examina la relación entre psicoanálisis y religión, revelando también su particular punto de vista en diferentes tópicos tales como: la sexualidad y la muerte, amor y libido, alienación, interpretación y deseo. Dentro de estos temas el que más nos interesa en esta tesis es el de la mirada.

En este seminario Lacan toca la cuestión de la mirada como objeto *a* minúscula, y en efecto dedica varios días sobre esta cuestión bajo diferentes perspectivas. Las clases que conforman la formación de este espacio sobre la mirada son:

- **19 de febrero de 1964** (Lacan, 1987).
- **26 de febrero 1964** (Lacan, 1987).
- **4 de marzo de 1964** (Lacan, 1987). y,
- **11 de marzo de 1964** (Lacan, 1987).

Clase del 19 de febrero de 1964.

*(La esquizia del ojo y de la mirada).*

En esta ponencia Lacan se basa en el escrito de Maurice Merleau – Ponty **Lo visible y lo invisible**. En donde reconoce al ojo como rector del ser con respecto a la promoción de la idea, empezando desde el mundo estético y terminando con el dar al ser un fin, llevándonos así a alcanzar la belleza. Este autor se basa en lo que se denomina la fenomenología de la percepción, en donde la forma es la función reguladora con respecto al idealismo. La forma preside del ojo y de todo lo que acontece a partir de este órgano, llevando la forma a una intencionalidad total. La obra de Merleau – Ponty va más allá de la fenomenología de lo visual puesto que lleva al encuentro “de la dependencia de lo visible respecto de aquello que nos pone ante el ojo del vidente. Y aun es demasiado decir, pues ese ojo no es sino la metáfora de algo que más bien llamaría *el brote* del vidente –algo anterior a su ojo. El asunto está en deslindar, por las vías del camino que él nos indica, la preexistencia de una mirada –sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (Lacan, 1987, p.80).

Lo que interesa aquí a Merleau – Ponty, a diferencia de Lacan, es la distancia que se presenta debido a las formas impuestas por el mundo y la intencionalidad de la experiencia fenomenológica de lo visible. La cuestión que le interesa a Lacan parte de esta experiencia fenomenológica de lo visible y retoma su idea central de la esquizia del ojo y de la mirada diciendo lo siguiente: La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración.

El ojo y la mirada, ésa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico (Lacan, 1987, pp.80-81).

Esboza el camino de la mirada tomando como ejemplo el fenómeno de mimetismo y, en especial, el fenómeno de los ocelos, el cual evoca la función de los ojos, interesándonos la manera, es decir, el efecto que tienen estos sobre el predador o la víctima que los mira. Ejemplo que ilustra la función del ojo y de la mirada, puesto que “marca la preexistencia de un dado – a – ver respecto de lo visto (Lacan, 1987, p.82). Por tanto la mirada es constitutiva en el campo escópico dado que ésta lo rige y escapa siempre a la captación de la forma de la visión que se satisface a sí misma imaginándose como consciencia.

El verse ver, es decir, aquello que permite a la consciencia volverse a sí misma, representa un escamoteo puesto que aquí lo que desaparece y se evita es la mirada. Pero ¿Cuál es la función de la mirada? Lacan dice que es la plenitud encontrada por el sujeto en el modo de contemplación. Dentro de este espectro de la contemplación se encuentra la cualidad de omnividente. Y prosigue diciendo que los seres al encontrarse en el mundo son seres que se encuentran bajo la mirada, mirada que nos convierte en seres mirados, pero sin saberse mirados, puesto que conscientemente esa mirada no se muestra. “El mundo es omnivoyeur, pero no es exhibicionista -no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza” (Lacan, 1987,p.83).

Clase del 26 de febrero de 1964.

*(La anamorfosis).*

Aquí el propósito de Lacan es hacer una introducción de lo esencial de la satisfacción de la pulsión escópica. La mirada puede contener en sí misma el objeto  $a$ , en donde el sujeto cae, caída que pasa desapercibida ya que se encuentra dentro del campo escópico y engendra la satisfacción que le es propia. Y en la "medida en que la mirada, en tanto objeto  $a$ , puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración, y en que, por su índole propia, es un objeto a reducido a una función puntiforme, evanescente, deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia -esa ignorancia tan característica de todo el progreso del pensamiento en esa vía constituida por la investigación filosófica" (Lacan, 1987, p.84).

Seminario que torna básicamente dentro de tres correlatos, los cuales son: el de la consciencia/inconsciencia, el de la mirada como objeto  $a$  y el del falo; todos estos necesarios para ejemplificar la cuestión esencial de este seminario, del cual se hizo mención en el párrafo anterior.

Lacan abarca primeramente el fundamento de la consciencia, aspecto que es retomado del discurso anterior con respecto al designo "me veía verme", en donde se capta una de las vías de la consciencia con respecto a su relación con la representación en donde el sujeto se capta como especular, es decir, sujeto que se encuentra invadido con y por la visión. Esto lo lleva a una de las cuestiones en las que ha incursionado la filosofía, la del ser. La argumentación inicia diciendo que algunos fenomenólogos articulan que se ve afuera, que la percepción no se encuentra dentro del sujeto, sino que está en los objetos que capta. Aun sabiendo esto, la percepción, sin embargo, parece inminente al sujeto, haciendo de sus representaciones como pertenecientes a él, es decir, como de su propiedad. Esta "necesidad" de propiedad, siendo incierta, hace reductible al sujeto llevándolo a una fracturación y por tanto a anonadamiento, ya que la visión sigue un camino inverso al supuesto,

reduciendo al sujeto a un ser en falta. Llegando a la conclusión de que el ver tiene una "vuelta al revés" en donde el verse consciente se torna mirada al verse, es decir, el verse verse, en donde existe anonadamiento interviniendo aquí el inconsciente.

Lacan continúa su discurso preguntando ¿Qué es la mirada? En respuesta; parte de lo que atañe a la consciencia, concepto que desde la perspectiva analítica nos lleva a considerarla como algo obtuso, como una idealización y también como una mancha que no permite vislumbrar la psique, es decir, como un "escotoma" (refiriéndose al campo visual). Llevándonos de nuevo a la esquizia del sujeto (ojo/mirada).

“Aquí es donde yo afirmo que el interés del sujeto por su propia esquizia está ligado a lo que la determina -a saber, un objeto privilegiado, surgido de una separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real, que en nuestra álgebra se llama objeto *a*.

En la relación escópica, el objeto del que depende el fantasma al cual está suspendido el sujeto en una vacilación esencial, es la mirada. Su privilegio -como también la razón por la que el sujeto pudo, durante tanto tiempo, desconocer esta dependencia- se debe a su propia estructura.

Esquematicemos de inmediato lo que queremos decir, la mirada, en cuanto el sujeto intenta acomodarse a ella, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto de ser evanescente, con el cual el sujeto confunde su propio desfallecimiento. Por eso, de todos los objetos en los que el sujeto puede reconocer su dependencia en el registro del deseo, la mirada se especifica como inasible. A ello se debe que, más que cualquier otro, la mirada sea un objeto desconocido y quizá también por eso el sujeto simboliza en ella de modo tan logrado su propio rasgo evanescente y puntiforme en la ilusión de la consciencia de verse verse, en la que se elide la mirada” (Lacan, 1987, pp.90-91).

Para darle cuerpo a la mirada Lacan retoma a Sartre. Jean Paul Sartre forma parte de lo que se denomina como filosofía existencialista. Su existencialismo, que depende ampliamente de Heidegger, lo ha expuesto no sólo en obras filosóficas, sino también, en novelas y dramas. Su obra fundamental es *El ser y la nada* (Sartre, 1964), escrita en 1943, en donde la primer cuestión que atañe el pensamiento de Sartre es la del ser. ¿Cómo se llega al ser? Por la náusea. La sensación de náusea al contemplar la parte inferior de un guijarro, pegajosa y sucia, hace manifestarse el ser absurdo y trivial. Lo repugnante, la untuosa sexualidad, la perversión y la depravación, nos repelen y nos hacen sentir el horrible ser.

A través de todo el ser corre un abismo. Por un lado, es un *en sí*, una materia firme que descansa en sí misma; por otro lado, es un *para sí*, una consciencia fugitiva y quebradiza en nuestro conocimiento. Y entre uno y otro se encuentra la nada. Pero la cuestión que interesa a Lacan es la de la mirada con respecto al otro que se hace llamativa en la obra de Sartre. Sartre dice que llegamos al otro por la mirada. En donde, por mí mismo, sólo soy libertad subjetiva, pero, apenas me mira el otro, me convierto para él en un objeto, el otro dispone de mí, me subyuga. Sólo para el otro me convierto en un yo. Pero también yo trato de objetivar y dominar al otro por mi mirada.

“La mirada, tal como la concibe Sartre, es la mirada que me sorprende, y me sorprende porque cambia todas las perspectivas, las líneas de fuerza, de mi mundo y lo ordena, desde el punto de nada donde estoy,...Lugar de relación del yo (*moi*), sujeto anonadante, con lo que me rodea, el privilegio de la mirada es tal que llega a hacerme escotomizar, a mí que miro, el ojo de quien me mira como objeto. En tanto estoy bajo la mirada, escribe Sartre, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada” (Lacan, 1987, p.91). La mirada de la que habla Sartre no es una mirada vista, sino una mirada imaginada que se encuentra en el campo del Otro. La mirada no atañe

el órgano de la vista, es la mirada la presencia del otro en tanto tal, es la relación sujeto a sujeto, en la función de la existencia del otro en tanto que me mira.

Pero surge aquí algo más que se puede decir sobre la mirada, la mirada no es sólo la relación del sujeto con el otro, sino que también en la mirada se pone en juego el deseo, es decir, en la mirada el sujeto se sostiene en la función de deseo.

Lacan se embarca dentro del campo de la mirada tomándola bajo la insignia de la función del deseo, desarrollando este aspecto bajo la óptica geometral, la cual se basa en planos y líneas para obtener así la perspectiva. Esto es, colocar una imagen que se encuentra en el campo visual en una superficie dada, quedando la impresión idéntica o casi idéntica de esa imagen, la cual es capaz de ser observada bajo cualquier sitio en donde se encuentre el espectador.

Bajo esta perspectiva (la óptica geometral), la visión se ordena bajo la función de las imágenes, en donde existe una correspondencia punto por punto de dos unidades en el espacio, y en donde la imagen real corresponde a la imagen en la superficie, como en el caso del arte, en especial la pintura. Pero en esto no interviene la función de la vista, ya que la perspectiva geometral es una demarcación del espacio, es decir, uno puede imaginar un espacio virtual con imágenes sin que intervenga la vista. Por tanto, la dimensión geometral es una dimensión parcial en el campo de la mirada y que no tiene nada que ver con la visión como tal.

Por otro lado, en la anamorfosis existe un uso invertido de la perspectiva. Pero aquí es menester aclarar lo que es la anamorfosis. Se dice que la anamorfosis es la deformación de una imagen normal por medios mecánicos u ópticos; en arte, se dice de la obra de arte que, según desde donde se le vea, se presenta como una imagen deformada y confusa o regular y acabada. Lacan presenta

como ejemplo de anamorfosis el cuadro de Hans Holbein **Los Embajadores** (ver siguiente página), describiéndolo y diciendo lo siguiente: “¿Cuál es ese objeto extraño, en suspenso, oblicuo, que está en primer plano, delante de los dos personajes?

Los dos personajes están tiesos, erguidos en sus ornamentos ostensivos. Entre ambos, una serie de objetos que, en la pintura de la época, representan los símbolos de la *vanitas*. Cornelius Agrippa, en la misma época, escribe su *De vanitate scientiarum*, que alude tanto a las ciencias como a las artes, y esos objetos son todos símbolos de las ciencias y de las artes tal como estaban agrupadas en esa época ... Entonces, delante de esa ostentación del ámbito de la apariencia en sus formas más fascinantes, ¿cuál es ese objeto que flota, que se inclina? No pueden saberlo –y desvían la mirada, escapando así a la fascinación del cuadro.

Empiecen a salir de la sala, donde sin duda los ha cautivado durante largo rato. Entonces, cuando al salirse se dan vuelta para echar una última mirada –así lo describe el autor de *Anamorfosis*- ¿qué discernen en esa forma? –una calavera” (Lacan, 1987, p.95). Esto se puede corroborar si se observa el cuadro con el ojo pegado a la imagen y siguiendo la dirección de la misma, o viendo la imagen desde el extremo derecho y a una cierta distancia.

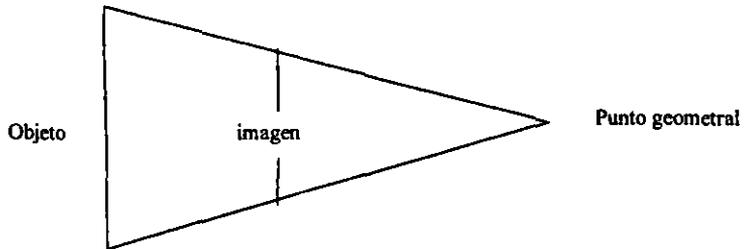
Holbein encarna en su cuadro la ilustración del *menos fi* ( $-\varphi$ ) de la castración, concepto que es la base de toda organización de los deseos bajo el marco de las pulsiones. En este cuadro se aprecia la función de la mirada como pulsátil, esplendente y desplegada. “Este cuadro es, sencillamente, lo que es todo cuadro, una trampa de cazar miradas. En cualquier cuadro, basta buscar la mirada en cualquiera de sus puntos, para precisamente, verla desaparecer” (Lacan, 1987, p.96).



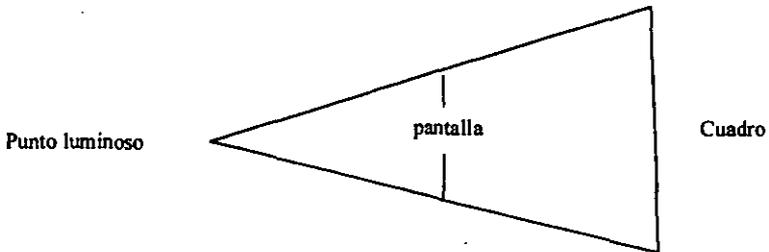
Clase del 4 de marzo de 1964.

*(La línea y la luz)*

Lacan inicia con un esquema (esquema 1) el cual es una especie de montaje operatorio de la óptica, cuyo principal fin es el de la técnica de la perspectiva (vista en el inciso anterior) utilizada en la pintura durante los siglos XV, XVI y XVII. Esquema en donde también se ejemplifica la cuestión de la anamorfosis mostrando que en la pintura no se encuentra en el juego de la representación realista de las cosas que se encuentran en el espacio.



ESQUEMA 1



ESQUEMA 2

Estos esquemas, como lo indica Lacan, se encuentran más allá de la visión, es decir, prescinden de la visión.

En el primer esquema, en donde se encuentra la dimensión geométrica, es el que muestra como el sujeto se encuentra “*atrapado, manipulado, capturado en el campo de la visión*” (Lacan, 1987, p.99). Volviendo al cuadro de Holbein, con el cual ejemplifica cómo pone el artista la mirada en el cuadro, para así “atrapar” a los espectadores, poniendo así de manifiesto la relación del deseo del sujeto con respecto a la falta.

¿Cuál es el deseo que queda atrapado en el cuadro y que cautiva tanto al artista como al espectador?

Esto es lo que le interesa abordar a Lacan en este seminario.

Para tratar de dar una respuesta a la pregunta anterior, Lacan se embarca en uno de los campos función de la visión, que es el ámbito geométrico y muy específicamente la línea y la luz. Diciendo que la luz nos procura aprehender el objeto exterior por medio de las líneas rectas, ya que estas reproducen la demarcación de las imágenes exteriores. Esto ejemplifica lo que es la visión situada en un espacio, que en realidad nada tiene que ver con la visión sino que se encuentra bajo lo que se denomina como percepción.

El segundo esquema muestra lo que sería en sí la relación entre apariencia y ser, en donde lo que más importa ya no es la línea sino el punto luminoso. El punto luminoso es aquel que da los reflejos, es la luz que se propaga en línea recta pero, también, se refracta, se difunde e inunda. En el punto luminoso se encuentra la esencia de lo que es la mirada ya que el punto luminoso es donde se encuentra todo lo que mira al espectador.

Lacan ubica al sujeto en este punto luminoso, no sólo en la estructura de la perspectiva del plano geométrico, sino también en aquel punto luminoso del cuadro, es decir, que el espectador al mirar un cuadro se ve inmerso y forma parte de lo que mira. Lo anterior ejemplifica, con claridad, el

acortamiento de la distancia entre objeto y sujeto lográndose esto gracias a la luz que se derrama del cuadro. La luz es la relación recíproca del cuadro y viceversa.

Pero entre la luz y el cuadro existe lo que Lacan denomina “pantalla”, diciendo de esto lo siguiente: “El correlato del cuadro, que ha de ser situado en el mismo lugar que él, o sea afuera, es el punto de la mirada. Lo que media entre ambos, lo que está entre los dos, es por su parte de otra índole que el espacio geometral, es algo que desempeña un papel exactamente inverso, que opera no por ser atravesable, sino al contrario por ser opaco –la pantalla. Siendo que *la mirada siempre es algún juego de luz y opacidad*” (Lacan, 1987, pp.103-104).

¿Cómo ha de entenderse el sujeto en el ámbito de la visión? El concepto de sujeto que se utiliza aquí no es el de la subjetividad solamente, sino que se sitúa al sujeto dentro de un lugar con respecto al cuadro (el cuadro es para Lacan la función en la cual el sujeto ha de localizarse). El sujeto se inserta en el cuadro como una “mancha”, refiriéndose con éste término a la función del mimetismo (el disfraz, el camuflaje) dando a ver algo en tanto distinto de lo que podríamos llamar un *él mismo* que está detrás.

Lacan inicia la tercera sección preguntándose sobre: ¿Qué es la pintura?

Existen ciertas nociones que se pueden retomar para responder a la pregunta anterior, siendo las siguientes algunas de éstas:

- En el cuadro, el artista quiere ser sujeto, y por medio de su obra el artista se expresa ante el espectador como sujeto.
- Otra noción sería la de destacar la cuestión de objeto del producto del arte.

- Y, por último, Lacan presenta otra noción, la noción de la mirada diciendo que ciertamente, algo que tiene que ver con la mirada se manifiesta siempre en el cuadro. Bien lo sabe el pintor, porque su elección de un modo de mirada, así se atenga a ella o la varíe, es en verdad su moral, su indagación, su norte, su ejercicio. Aun en los cuadros más desprovistos de lo que se suele llamar mirada, o sea, un par de ojos, cuadros donde no hay ninguna representación de la figura humana, tal o cual paisaje de pintor holandés o flamenco, acabarán viendo, como en filigrana, algo tan específico de cada pintor que tendrán la sensación de la presencia de la mirada. Pero no pasa de ser objeto de búsqueda, ilusión tal vez.

“La función del cuadro para aquel a quien el pintor, literalmente, da a ver su cuadro tiene una relación con la mirada. Esta relación no radica, como pareciera en un primer acercamiento, en que el cuadro es una trampa de cazar miradas. Podría pensarse que el pintor, como el actor, busca metérsenos por los ojos, que desea ser mirado. No lo creo. Creo que hay una relación con la mirada del aficionado, pero más compleja. A quien va a ver su cuadro, el pintor da algo que, al menos en gran parte de la pintura, podríamos resumir así - *¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto!* Le da su pitanza al ojo, pero invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas. Este es el efecto pacificador, apolíneo, de la pintura. Se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada” (Lacan, 1987, p.108).

La pintura brinda una cierta satisfacción de la pulsión, *una cierta satisfacción a lo que la mirada pide.*

Posteriormente se interna a lo que sería la función de órgano, en éste caso el ojo, dando a entender que es erróneo el sólo tener como punto de referencia el concepto de instinto, siendo éste limitado

ya que es el modo en el que el organismo puede manejar su órgano, es decir, cómo el organismo hace algo con su órgano. En referencia al inconsciente, se trata de una relación con su órgano no con su función. Es una relación con el falo, “en tanto que falta a lo que podría haber de real en aquello a que apunta el sexo” (Lacan, 1987, p.109).

Existe una dialéctica del ojo y la mirada, la cual se determina por la insuficiencia organizada en el complejo de castración, pero entre el ojo y la mirada nunca hay coincidencia alguna, puesto que existe una falla o mejor dicho una falta y habrá insatisfacción –Nunca me miras desde donde yo te veo y a la inversa, lo que miro nunca es lo que quiero ver. Por tanto, la relación entre el pintor y el espectador “es un juego, un juego de *trompe –l’oeil*; un juego para engañar algo” (Lacan, 1987, p.109). Y de lo que se trata es de engañar al ojo para que así surja la mirada. La relación del ojo con el inconsciente es la mirada.

Lo que nos interesa no es el cuadro en sí, no es su apariencia, sino lo que va más allá de la apariencia del cuadro, que es la mirada. Con respecto a la pulsión escópica, lo que se encuentra más allá es el objeto *a*. “El objeto *a* es algo de lo cual el sujeto, para constituirse, se separó como órgano. Vale como símbolo de la falta, es decir, del falo, no en tanto tal, sino en tanto hace falta” (Lacan, 1987, p.110). A nivel escópico ya no estamos a nivel de la demanda, sino del deseo, del deseo al otro. Lo mismo sucede a nivel de la pulsión invocante, que es la más cercana a la experiencia del inconsciente.

De manera general, la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto a lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Gracias a lo cual el ojo puede funcionar como objeto *a*, es decir, a nivel de la falta (- $\Phi$ ) (Lacan, 1987, p.111).

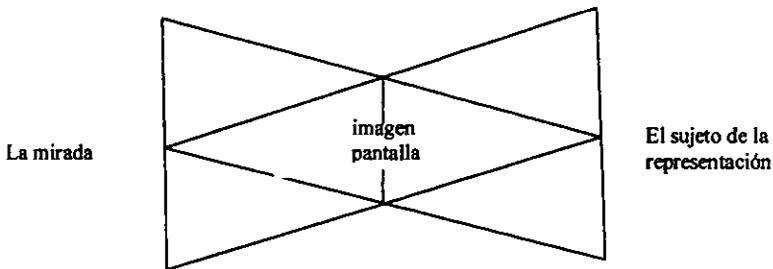
Clase del 11 de marzo de 1964

*(¿Qué es un cuadro?)*

En el cuadro se presenta el objeto *a*, pero éste se presenta de manera evanescente en su función, que es el de simbolizar la falta central del deseo (-Φ).

*“La mirada es el objeto *a* en el campo de lo visible { en la naturaleza como =(-Φ)”* (Lacan, 1987, p112).

Luego de este enunciado, Lacan presenta los dos esquemas que se encontraban en el inciso anterior, pero superpuestos, ejemplificando así el funcionamiento del registro escópico.



ESQUEMA 3

Lacan inicia recalcando la importancia de tener muy claro que en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro.

La mirada que se encuentra fuera determina al sujeto, gracias a la mirada uno entra en la luz (punto luminoso) y gracias a ella se recibe su efecto.

No se trata aquí de la representación, ya que bajo ésta perspectiva el sujeto se encuentra seguro de sí, como conciencia, que sabe que son representaciones y que más allá se encuentra las cosas en sí. De lo que se trata, tomando como estandarte el psicoanálisis, es partir del hecho de que “ya en la naturaleza, algo instaura una fractura, una bipartición, una esquízia del ser a la cual éste se adecua”(Lacan, 1987, p.113). Dando lugar al ser y su semblante.

Entre el ser y su semblante (ejemplo: mimetismo) lo que se da a ver es el semblante, su máscara, el señuelo que al fin de cuentas juega un papel en el registro imaginario. Aquí, la mirada juega un papel importante encontrándose más allá del semblante, en el ser, el sujeto deseo que es la esencia del hombre. En este juego de semblante y ser se encuentra lo que Lacan denomina como pantalla, dándonos un ejemplo de la función de la pantalla:

“Si, al ser aislado, nos domina un efecto de iluminación; por ejemplo, si un pequeño haz de luz que guía nuestra mirada nos cautiva hasta el punto de aparecernos como un cono lechoso e impedirnos ver lo que ilumina –el solo hecho de introducir en este campo una pequeña pantalla, que contrasta sin ser vista con lo que está iluminando, hace que la luz lechosa, valga la expresión, se desvanezca en las sombras, y aparezca el objeto que ocultaba” (Lacan, 1987, pp.114-115).

El cuadro no actúa dentro del campo de la representación, puesto que en el cuadro se puede notar una ausencia, al contrario de lo que sucede en la percepción. La ausencia del campo central aparece en todo cuadro y es reemplazado por un agujero, atrás del cuál se encuentra la mirada. En el cuadro siempre se encuentra la pantalla y por ende, uno como espectador se encuentra suprimido como sujeto del plano geométral.

Siguiendo la línea del campo escópico: se encuentra articulada entre dos términos que actúan de manera antinómica; por un lado, el de las cosas, se encuentra la mirada, es decir, las cosas miran, y yo, por otro lado, simplemente las veo. Por esta razón, Lacan introduce el concepto de la pintura, en donde existe una noción que dice que la función del mimetismo en el animal es la misma que el hombre ejerce mediante la pintura.

En la pintura existe algo que doma la mirada, ya que el espectador, el sujeto que contempla el cuadro siempre se va a ver obligado a deponer la mirada. Esto es a lo que Lacan quiere llegar, es decir, a la función de la pintura. A Lacan no le interesa hacer un psicoanálisis del artista, ni mucho menos hacer una crítica de arte, el punto fundamental de estos seminarios es el de llegar a lo que sería la función del arte.

La creación artística ha tenido gran auge durante toda la historia de la humanidad. Lacan sigue los pasos de Freud al enfrentarse con la estructuración de la creación del artista, que se encuentra bajo el campo de la sublimación y que asume un valor en lo social. Freud formula que si una creación del deseo, pura a nivel del pintor, adquiere valor comercial –gratificación que, al fin y al cabo, podemos calificar de secundaria- es porque su efecto es provechoso en algo para la sociedad, provechoso para esa dimensión de la sociedad en que hace mella. Aun dentro de la vaguedad, digamos que la obra procura sosiego, que reconforta a la gente, mostrándoles que algunos pueden vivir de la explotación de su deseo. Pero para que procure a la gente tanta satisfacción tiene necesariamente que estar presente también otra incidencia – que procure algún sosiego a su deseo de contemplar. Es algo que eleva el espíritu, como dicen, o sea, que incita al renunciamento (Lacan, 1987, pp.118-119).

Aquí surge lo que Lacan ha denominado como la función de *doma-mirada*. Aquí, en ésta situación, la mirada se encuentra domada por cierto objeto, tal como es el caso de la pintura. La función *doma-mirada* también se presenta bajo la forma *trompe-l'oeil* (engañar al ojo para que así surja la mirada). La meta principal del *trompe-l'oeil* de la pintura es el pretender ser otra cosa de lo que realmente es.

“¿Qué nos seduce y nos satisface en el *trompe-l'oeil*? ¿Cuándo nos cautiva y nos regocija? Cuando con un simple desplazamiento de la mirada, podemos darnos cuenta de que la representación no se desplaza con ella, que no es más que un *trompe-l'oeil*. Pues en ese momento aparece como otra cosa que lo que se daba, o más bien, se da ahora como siendo esa otra cosa” (Lacan, 1987, p.119). En el *trompe-l'oeil* aparece el objeto *a* minúscula, llevándonos así a que detrás de la pintura siempre se encuentra la mirada, pero ¿Está mirada de quién es? La del pintor que trata de imponer su mirada en su obra o es la mirada del Otro que se encuentra siempre detrás de las cosas.

Una cuestión fundamental, y la cual responde la pregunta anterior, proviene de que – “*el deseo del hombre es el deseo del Otro*” – (Lacan, 1987, p.121). Deseo que se deja ver a través de la pintura. En la pintura se muestra el objeto *a*, la mirada, la cual se presenta como un gesto en la tela. El gesto del que se habla es la lluvia de pinceladas del pintor en la tela, ejemplificando la secesión de un movimiento, el término del gesto es la mirada. Quedando únicamente la fascinación en el campo escópico en donde el movimiento se detiene y, como dice Lacan, “*matar a la vida*” (Lacan, 1987, p.121).

## Conclusiones:

Como en el siguiente capítulo se explicará el concepto de la mirada, para posteriormente insertarlo en el ámbito de la pintura. Para lograr esto fue menester trazar el movimiento que tiene el concepto de la mirada que va desde Sartre hacia Lacan, iniciando con la descripción de Sartre de la mirada del otro en su libro *El ser y la nada* (Sartre, 1964), concluyendo con el trabajo hecho por Lacan en su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Lacan, 1987), creando así las bases propicias para formular el concepto de la mirada en lo que es la pintura.

La concepción que tiene Sartre sobre la mirada del otro se encuentra claramente estructurada en la escena del observador en el parque. La narrativa de Sartre se compone de dos etapas. En un primer momento o movimiento: Sartre entra al parque y descubre que se encuentra solo, por tanto, todo lo que se encuentra en el parque es para él, desde la referencia de su campo visual. El sujeto reside en un punto inmóvil mientras que todo a su alrededor acontece, existe un dominio visual, total de su alrededor. Es en este momento inicial, en donde existe un sentimiento de posesión de uno mismo, nada amenaza el dominio del ser como foco central del campo visual. En el segundo movimiento: la escena de plenitud y de paz del primer momento termina abruptamente con la entrada del otro, éste otro irrumpe el dominio solitario del observador y fractura su ser. El observador es observado, el espectador se convierte así en lo observado de la mirada del otro.

En el primer momento todas las líneas de percepción convergían en un punto central, el del observador. Mientras que en el segundo momento, gracias a la presencia del otro, todas las líneas de percepción se concentran en otro punto diferente de aquel del sujeto observador, siendo este punto el del otro, el cual se encuentra en su propio centro de visión de las cosas. El observador ya no es el centro, sino es parte de la circunferencia de la visión del otro, convirtiéndose así en el punto “opaco” intangible del campo de visión del otro y cesando ser – observador. El punto de visión y el

punto “opaco” son inseparables; ya que no puede existir un punto de visión sin un punto desvaneciente u opaco y viceversa.

Esta puesta en escena de Sartre de la mirada del otro se asemeja y es retomada por Lacan en su historia sobre la lata de sardinas para explicar el concepto de la mirada y también para despersonalizar al otro. Lacan se encontraba a bordo de un barco pesquero en alta mar. En la superficie del mar se encontraban objetos flotando bajo el sol, en particular una lata de sardinas, provocando que uno de los hombres de la tripulación le dijera a Lacan: “¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, ¡ella no te ve!” (Lacan, 1987, p.102). El comentario molestó a Lacan puesto que él sentía que esa perspectiva era incierta: el mundo de las cosas inanimadas hasta cierto punto siempre devuelven la mirada al que percibe. A diferencia de la mirada del otro de Sartre, el concepto de la mirada en Lacan proviene del significante, el cual irrumpe en el campo visual del observador. Cuando uno ve, no solo se ve la luz sino también una forma inteligible, los rayos de luz son capturados por una red de significados. Para que los seres humanos puedan organizar colectivamente sus experiencias visuales es necesario que cada uno de ellos sometan sus experiencias visuales al concepto social aceptado de un mundo inteligible. La visión ha sido socializada, por tanto cualquier desviación de ésta estructura social, siendo la “realidad visual”, puede ser denominada como una alucinación o una distorsión en la visión. Entre el sujeto y el mundo se encuentran toda la suma de discursos que permiten la construcción de lo visual. Entre la retina y el mundo se encuentra insertada una pantalla de signos, la cual consiste en la construcción social de los múltiples discursos sobre la visión.

Esta pantalla a veces emite una sombra; Lacan la llama escotoma o mancha (palabra utilizada por la fisiología). Cuando el sujeto ve a través de la pantalla, lo que se ve se encuentra en una red que se dirige hacia el espectador desde el exterior; es una red de significación que tiene movimiento. Esta red sobrepasa al sujeto, es decir, cuando uno aprende a hablar, uno se sumerge y se encuentra

inscrito en sistemas de discurso que se encontraban antes de que uno existiera y se encontrarán después de que uno cese de existir. Algo similar sucede cuando uno aprende a ver de la manera socialmente establecida; esto es, cuando uno empieza a articular su experiencia retinal con los códigos de reconocimiento provenientes de la sociedad, uno se encuentra inscrito en sistemas de discursos visuales que vieron el mundo antes que uno viera, y que seguirán viendo después de que uno deje de ver. La pantalla emana en cierto sentido una sombra: la muerte. Todo lo que se percibe existe independientemente de la existencia de uno, ya que todo lo que se percibe es una construcción cultural de ver las cosas, por tanto, la pantalla mortifica la vista.

Como se dijo con anterioridad, la pantalla consiste en múltiples discursos visuales, es decir, la pantalla es una cadena de significantes, los cuales no tienen luz propia; la luz es importante ya que el significante trabaja con luz y en este caso con la luz que pide prestada del ojo. El significante emana su sombra oscura a través del campo de visión del observador, es decir, el campo de visión es cortado por la cadena de significantes. Cuestión que se aclara y se ejemplifica con la pintura de Holbein, **Los embajadores**.

El efecto que tiene la inserción de la pantalla en un cuadro, o en este caso la muerte representada por un cráneo, es que el sujeto que percibe ya no es el centro de la experiencia visual, es decir, cuando uno percibe, lo que uno ve ha sido formado con anterioridad por cadenas de significantes; el observador o el espectador no las ha creado, ni las puede controlar, quedando así descentralizado del dominio visual. La visión se desarrolla al lado del campo del otro, y cuando se desarrolla la visión dentro del campo del otro se llama MIRADA.

Tanto en Sartre como en Lacan, el objetivo fundamental es el desmantelar el sujeto antropocéntrico, teorizándolo por medio: de la mirada del otro en el campo de la visión del ser en Sartre, y en Lacan

siendo la Mirada aquello que corta a través del espacio de la vista y la opaca, es la otredad que descentra al sujeto y a la visión del sujeto por completo.

En la teoría lacaniana la mirada se encuentra como un concepto, un tanto paranoico, inscrito en el campo de la visión y de la pintura; produciendo así un solo modelo de mirada, la cual es percibida como aterradora, puesto que descentraliza al sujeto inmerso en el régimen visual de la cultura.

## **CAPÍTULO TERCERO**

### **LA MIRADA; UN CONCEPTO PSICOANALÍTICO**

## **CAPÍTULO III**

### **LA MIRADA. UN CONCEPTO PSICOANALÍTICO.**

#### EL VER.

Iniciaremos este capítulo diferenciando dos conceptos que a lo largo de la historia y de muchas ciencias (como la medicina, en especial la oftalmología y en la psicología de la percepción) se toman como sinónimos, siendo estos el de ver y el de mirar.

Las teorías tanto de la fisiología del ojo como los estudios referentes a la visión nacen y se desarrollan a partir de mitos referidos a la visión y el análisis de sus aparatos anatómico-funcionales. Las dos teorías más antiguas con respecto a la estructura del aparato visual son las de:

1. - Protágoras y Euclides; quienes consideraban al ojo como un órgano capaz de emitir un haz de rayos visibles, el cual impactaba en los objetos y en la realidad, que por consecuencia producían la visión. Teoría que le daba al ojo la función de iluminar la realidad.
2. - La segunda teoría parte de Demócrito; considerando al ojo como un receptor, es decir, el ojo recibe del exterior, de la realidad, una gama continua de imágenes, que llegan a él una vez que hayan penetrado en la pupila. Esta teoría es más elaborada que la anterior, ya que le concede mayor importancia al papel desempeñado por el mundo exterior y asignándole al ojo la función de intérprete.

Platón considera ambas perspectivas de la visión en su teoría, declarando la existencia de una luz interna que origina los rayos visuales por medio del ojo y afirmando a la vez, que los objetos poseen un sistema propio de radiaciones provenientes del sol.

Hemos dicho con anterioridad que la historia del estudio de la visión se encuentra en gran parte relacionada con la mitología, lo cual nos lleva a las teorías griegas y árabes que centran su atención en el lente ocular. Estas teorías consideraban que el centro del ojo es el cristalino; en donde se reunían tanto el espíritu visual del sujeto como las imágenes cargadas de luz del mundo que penetraban a través de la pupila. Teorías que insertaban en el ojo el alma y el espíritu de la visión.

No fue sino hasta el siglo XVII, gracias a los estudios de Scheiner, que las teorías míticas del ojo de los griegos y árabes serían sustituidas por una teoría demostrada experimentalmente, que prevé la existencia de un nuevo receptor visual: la retina, disminuyendo así también la teoría del espíritu visual: la visión no posee alma. Teoría que define al ojo por su propia naturaleza: un órgano capaz de recibir imágenes luminosas, incapaz de emitir rayos y cuya función básica es la de ayudar a la imagen del objeto a converger en la retina (como en un espejo). Posteriormente con Descartes se introduce en la visión el cerebro, siendo el cerebro el fin de un proceso de recepción óptica que parte del ojo y llega hasta la retina, pasa por los canales nerviosos y desemboca en la glándula pineal.

Durante los siglos XVIII y XIX, mientras se difunde el uso del microscopio y se perfeccionan las técnicas anatómicas, dos científicos, cada uno por su cuenta, hacen importantes descubrimientos. Francesco Gennari asigna al cerebro funciones de control y mando y describe las estratificaciones de la corteza cerebral, mientras que Treviranus analiza la estructura de la retina y reconocen en ella lo que actualmente conocemos como conos y bastones. Pero aún en esta época no se relacionaba la retina con la corteza cerebral. También durante esta época se hace la comparación de la retina con una película fotosensible de la cámara fotográfica.

En investigaciones más recientes, se confirma la estructura anatómica compleja de la retina, así como su proximidad a la corteza cerebral: los medios dióptricos (partes del ojo relativas a la refracción de la luz) constituyen, en su conjunto, la antecámara de la retina. La luz atraviesa la córnea, recorre el humor acuoso, sobrepasa el cristalino (lente biconvexa), accede al bulbo ocular posterior, penetra en el cuerpo vítreo y alcanza finalmente la retina, en donde se inicia la elaboración y la metamorfosis de la luz. Los conos y los bastones recogen el estímulo visual y lo transforman en excitaciones nerviosas que llegan a otras células de la retina. Y por medio de procesos bioquímicos y/o eléctricos se inicia el proceso de sinapsis (comunicación entre neuronas) habiendo un intercambio de información visual entre las diferentes neuronas. Dicha comunicación entre neuronas permite que ocurran cambios biológicos constantes en el sujeto. Estos cambios entonces llegan al cerebro donde se construye la experiencia de ver y percibir, y es en la corteza cerebral en donde realmente se produce el ver, es decir, la consciencia visual.

El anterior párrafo constituye lo que actualmente se define por visión bajo el punto de vista fisiológico y oftalmológico; por tanto el ver, es percibir por los ojos la forma y el color de los objetos mediante la acción de la luz. La definición de ver bajo el corte oftalmológico es distinta a la definición de ver bajo la teoría psicoanalítica. El ver, bajo la perspectiva del psicoanálisis, implica la percepción de las imágenes de las cosas, lo cual no equivale a ver las cosas. “No vemos cosas, vemos imágenes. El mundo que vemos –para el psicoanálisis- es un mundo de imágenes, no es la cosa en sí. Y el que ve no somos nosotros, no son los ojos corporales, el que ve es el yo” (Nasio, 1992, p.27).

## EL VER BAJO EL CORTE PSICOANALÍTICO.

Se comentó con anterioridad que lo que se ve no son las cosas en sí sino las imágenes que éstas producen y también, que el que ve es nuestro yo. Bajo este contexto de visión, la mirada emerge, surge y se despliega en el momento en que se produce la fascinación. Con respecto a esta explicación de lo que es el ver en psicoanálisis se hace necesario tomar en cuenta la concepción de lo que es la imagen.

### *La imagen.*

Roland Barthes, en su libro **Fragmentos de un discurso amoroso** (Barthes, 1996), estudia y analiza en un fragmento las imágenes. Barthes dice en un principio que: “la imagen es aquello de lo que yo no formo parte” (Barthes, 1996, p.154), pero más adelante añade: “pero a veces también (inversión) soy apresado en la imagen” (Barthes, 1996, p.155).

La primera teoría de la imagen proviene de Platón, cuyo mito de la caverna ofrece una comparación entre las sombras proyectadas sobre el fondo de la cueva y la condición humana, incapaz de acercarse a la vida iluminada por el sol y a la conciencia iluminada.

Parece que a lo largo de todas las teorías sobre las imágenes existen ciertos elementos que nunca varían, siendo estos: el mundo, el alma y sus signos.

Las experiencias visuales (las imágenes) se instalan en nuestra psique y contribuyen a la creación de nuestro imaginario personal. Las imágenes nuevas se sintonizan en la onda de las pasadas y modifican el mundo imaginario ya creado.

Entre algunas de las contribuciones hechas para una teoría general de las imágenes están: la de dar una función asignada, sobretodo, al sujeto que ve y, después, al objeto visto. La visión se encuentra precisamente ahí porque precisa y espera una saturación de significado, éste es el objetivo del ver una imagen, el colmarla de sentido.

Lo visual se basa en la imagen. Esta última se define, paradójicamente, por el hecho de que no es ni semejante ni análoga al objeto que representa. No hay imagen sin la percepción de una imagen ya sea a un nivel visual, táctil, olfativo, etc...

Pero regresemos a lo que es el ver. “El yo, entonces, percibe las imágenes..., imágenes que una vez inscriptas en el yo, una vez recibidas por el yo, va a convertirse en la sustancia del yo. Es decir que entre el yo y el mundo se extiende una única dimensión, una sola dimensión continua, sin partición alguna, sin ruptura, que llamamos: dimensión imaginaria” (Nasio, 1992, p.27).

Por tanto, la imagen es el yo y el yo es aquel cargado de imagen (desde el punto de vista del yo), es decir, desde el registro imaginario de Lacan, la imagen es el yo, es así como entre la imagen y el yo existe una relación muy estrecha, la cual nos permite aseverar lo siguiente: *El yo es la imagen percibida, el yo está en la imagen percibida y la imagen percibida es el yo.*

*Imagen pregnante.*

“El yo no percibe cualquier imagen, percibe sólo aquellas en las que él se reconoce. Es decir, el yo percibe las imágenes pregnantes, imágenes que, de lejos o de cerca, reflejan lo que él es, esencialmente” (Nasio, 1992, p.30). Este tipo de imágenes, que se diferencian de otras ordinariamente visibles, son aquellas en donde se reconoce el yo, ya que éstas permiten que, en el

registro imaginario, el yo se ajuste a ellas y adquieran un sentido sexual para el yo. Es decir, con este tipo de imágenes existe un reconocimiento del yo como ser sexual.

El yo como ser sexual es una cuestión que necesariamente nos remite al Complejo de Edipo y de la castración. La amenaza de castración no va dirigida al pene como tal, sino que el objeto amenazado en el niño es la calidad fuertemente investida e imaginaria del pene, es decir, el falo imaginario. El falo imaginario es el objeto que se encuentra cargado de una fuerte tensión imaginaria y el yo es un ser sexual en la medida en que se identifica con el falo imaginario.

### *Falo imaginario o imagen fálica.*

Es necesario explicar más detenidamente lo que entendemos por falo imaginario o imagen fálica, ya que es un punto importante para poder entender la cuestión de la mirada.

La imagen fálica es una imagen de naturaleza sexual, se llama fálica no porque represente al pene, sino porque restituye la forma en hendidura de todos los orificios erógenos del cuerpo, por tanto, la imagen fálica es de tipo orificial.

El yo es un falo imaginario, puesto que en su núcleo (hablando topográficamente) se encuentra constituida la imagen fálica; no es simplemente un pene, ni es la imagen de un sexo, sino que más bien es la imagen de un orificio, de una hendidura. A esta imagen fálica Lacan la escribe con el signo menos phi ( $-\phi$ ). Phi por que es la primera letra de falo en griego y menos porque este signo marca el carácter que destaca a esa imagen fálica del conjunto de las otras imágenes, es decir, la imagen fálica siempre se contrasta con las otras imágenes, ya sea destacándose de manera luminosa o de manera opaca. Estas cuestiones se verán más adelante al ver el concepto de fascinación en donde se retomará el concepto de la imagen fálica.

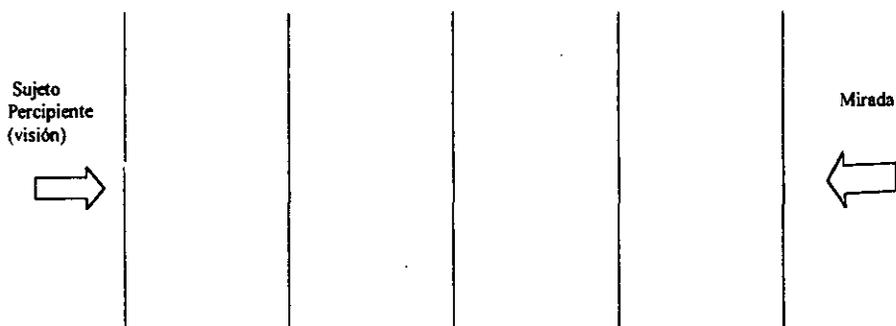
Retomemos ahora la explicación de la imagen pregnante. Un ejemplo claro de una imagen pregnante es la imagen del semejante, del otro, la imagen humana. Entre la imagen del semejante y el yo siempre se juega un tipo de relación, ya sea de amor o de odio. La imagen del semejante es sólo un ejemplo de imagen pregnante, ya que pueden existir otro tipo de imágenes no necesariamente humanas, que sean pregnantes y de las cuales el yo se pueda enriquecer.

El yo seleccionará y percibirá solamente aquellas imágenes en las que se reconoce, el efecto que produce este reconocimiento es el de placer o el de displacer y, también, el de amor u odio. “Es por esta razón que ver es sinónimo de prever, imaginar lo que uno espera; ver es siempre esperar aquello que se va a ver; no hay sorpresa en el ver, porque se trata de algo que se relaciona con el reconocimiento, entonces nunca hay sorpresa en el ver; se trata de estar siempre a la espera de encontrar en la imagen de las cosas visibles y pregnantes nuestra propia imagen” (Nasio, 1992, p.45).

Con respecto a la visión, Nasio comenta que la visión es triplemente falsa, ya que en ella existe una ilusión óptica que engaña al yo percipiente. “El yo se equivoca tres veces: en primer lugar el yo se equivoca porque él cree que no es la imagen que percibe; nosotros decimos: el yo es la imagen percibida. Segundo error: el yo no sospecha tampoco que en el núcleo de ese mundo de imágenes que el percibe —en lo central de esa relación imaginaria— está el falo imaginario, es decir su propia esencia; entonces su segundo error es no saber, desconocer, que es falo imaginario, que es ser sexual. Tercer error: el yo no sabe, desconoce, que ese falo imaginario, esa esencia sexual en la que él consiste, en realidad es una imagen muy especial, perteneciente al dominio de lo imaginario, con una película, con una superficie translúcida que cubre, oculta, muestra, recubre el goce —la libido, para hablar en términos freudianos...- una película translúcida que cubre y recubre el goce, que le da luz y lo anima. Que anima al yo como ser imaginario y a este goce que mantiene unidas las imágenes reflejantes, pregnantes que lo envuelven” (Nasio, 1992, p.46).

Nosotros añadiríamos un aspecto más, con respecto al anterior párrafo, diríamos que el yo no sólo se equivoca tres veces sino cuatro veces. Siendo una primera equivocación la creencia de que el yo percibe los objetos, es decir, las cosas en sí y no las imágenes; siendo que lo que realmente percibe son las imágenes de estos objetos.

### LO PERCEPTUAL DEL MUNDO.



1°	2°	3°	4°	5°
Mundo de las cosas	Imágenes	Imágenes pregnantes. En donde el yo se reconoce	Falo imaginario. Relación del yo como ser sexual	Goce. Relación con lo Real

ESQUEMA 1.

Esquema que permite una mayor aclaración sobre las trampas impuestas en la visión sobre el sujeto percipiente. Cada línea vertical simboliza un velo que puede ser opaco o claro, permitiendo al sujeto percibir el siguiente velo o no.

En resumen, es importante señalar que la visión no es la mirada, es sólo el contexto en donde se produce. El ver tiene un movimiento; y este movimiento se despliega iniciando con el yo y terminando con la imagen de un objeto, es decir, va desde la imagen fálica o falo imaginario que se encuentra en el sujeto a la imagen de la cosa.

La visión permite que el yo tenga una relación continua con la imagen de las cosas gracias a una sola imagen: la imagen fálica. El ver implica aprehender las imágenes pregnantes, las cuales reflejan y muestran al yo su ser como sexuado.

Por último, cabe señalar que la visión se desenvuelve bajo el registro de lo imaginario y bajo el sistema de lo consciente, asimismo: “La visión es el contexto en el que se desarrolla, emerge, surge, la mirada; y es precisamente en el campo global de la visión –formado de imágenes- en el que va a surgir la mirada en un momento particular: el momento de la fascinación” (Nasio, 1992, p.26).

### LA FASCINACIÓN.

La fascinación, al igual que la mirada, se produce en el acto de ver. Al abordar el tema de la fascinación es menester insertar el inconsciente mencionando los aspectos que actualizan o permiten que emerja el inconsciente; ya que gracias a esto se podrá ejemplificar con más claridad a lo que nos referimos con fascinación.

Existen, por lo menos, tres vías (estudiadas por Freud) por donde surge o se manifiesta el inconsciente: el sueño, el chiste y el acto fallido. El sueño es la vía regia por medio de la cual el inconsciente se “muestra”, igual se podría decir del chiste o de un acto fallido. Dentro de los actos fallidos se encuentran tres tipos: el desliz o lapsus (verbal, de la lectura y la auditiva), el olvido temporario y el de extraviar, perder o cometer errores en el acto.

Durante el habla se producen los lapsus; al momento del lapsus se manifiesta el inconsciente. Del mismo modo que en el ámbito de la lengua existen ciertas “fallas” que serían los lapsus; en la visión también ocurre este tipo de “fallas”, denominadas bajo el nombre de fascinación. *“La fascinación es el modo en que se actualiza, es el modo en que se manifiesta, la emergencia de una mirada inconsciente. La mirada irrumpe cuando un resplandor fascinante se recorta sobre el fondo imaginario y estable de la visión yoica”* (Nasio, 1992, p.51).

La fascinación es un momento intermedio entre la visión y la mirada, es cuando una luz aparece cegando al yo percipiente imaginario e irrumpe la mirada. La imagen fascinante, es decir, la experiencia fascinante es la imagen fálica expuesta directamente (sin los velos anteriores, ver esquema 1).

La imagen fascinante es capaz de suprimir todas aquellas imágenes visibles, ya que ésta consiste en un destello, foco luminoso, un brillo que hace desaparecer el mundo imaginario a favor de este resplandor, también haciendo que el yo pierda sus características de unidad y de reconocimiento.

La imagen fascinante no es una imagen pregnante, es la imagen del falo imaginario sin sus investiduras (otras imágenes visibles). Por tanto, la fascinación es el momento en que el espectador es afrontado directamente con la imagen fálica, la cual aparece como un brillo, una luz, un punto luminoso, puntual e intermitente. Es una experiencia límite, ya que se encuentra al borde de lo imaginario, el yo ya no es más porque le faltan las imágenes que le hacen ser, las imágenes pregnantes en donde se reconoce. Pero justamente en el momento de la fascinación es cuando el yo es más yo, es decir, el yo es confrontado a aquella imagen que le hace ser; ya que esta imagen le muestra su esencia sin envoltura como un ser sexual, un falo imaginario.

La otra condición para que surja la mirada aparte de la visión es la fascinación. Siendo la fascinación “un momento intermedio entre la visión y la mirada, entre la visión del yo y la mirada inconsciente, la fascinación es un modo en el que la mirada se actualiza. En todo caso la fascinación no pertenece más al mundo de las imaginario y no pertenece, todavía plenamente, a lo que podríamos decir el mundo de lo real” (Nasio, 1992, p.53).

La experiencia de la fascinación, en última instancia, tiene que ver con el goce. El goce es aquello que se encuentra detrás de la imagen fálica, por ésta razón el falo imaginario es de carácter luminoso e irradia el fuego, ya que a veces muestra lo que está detrás: el goce. En este momento, la imagen nos revela y nos reenvía a nuestro goce, es decir, ya no es el yo ni el falo imaginario, sino que es aquello que es goce en nosotros. Este goce que se encuentra detrás del falo imaginario sería la libido en términos freudianos .

A esta imagen que cubre el goce, que cubre el fuego, que lo oculta y al mismo tiempo lo muestra de una manera luminosa, Lacan la llama semblante o simulante, inclusive dice el semblante del objeto. Decir semblante del objeto es decir: *imagen que cubre este lugar del goce.*

La imagen fálica, por lo tanto, es el semblante, la imagen fascinante, la manifestación más fiel del goce, pero aun no siendo el goce. Es la imagen que muestra el goce mientras lo oculta, ya que es como un velo translúcido que tiene un movimiento, el cual permite suscitar el goce en nosotros y a la vez mostrar el goce, causando un efecto de fascinación.

Anteriormente se había mencionado que la imagen fálica es aquella imagen que restituye la forma en hendidura de todos los orificios erógenos del cuerpo, siendo éste de tipo orificial. La hendidura que presenta el falo imaginario es lo que representa al goce, al igual que su característica de velo translúcido que permite que penetre la luminosidad del goce y todo esto aunado al movimiento

rítmico como un oleaje, el cual concuerda con el ritmo de los orificios erógenos del cuerpo que presenta la imagen fálica, es lo que causa la fascinación.

## LA MIRADA.

Con respecto a la mirada, se podría decir que existe gran cantidad de definiciones comúnmente utilizadas que intentan capturar este concepto, siendo las siguientes algunas de éstas:

- El mirar como la acción de dirigir los ojos hacia algo o alguien.
- La mirada es la expresión de los ojos, la manera de mirar y con ello contemplar al mundo.
- La mirada no es únicamente percibir, sino “prestar atención”, considerar.
- “la etimología nos recuerda la derivación con “guardar”, en el sentido de velar, estar en guardia” (Assoun, 1997, p.44).

Como se puede apreciar, aun en los usos más corrientes y cotidianos de la mirada, ésta se distingue de la visión; ya que, a diferencia de la visión, según las anteriores definiciones, la mirada emana del sujeto que percibe de manera más activa y de forma más o menos deliberada ( esto es tomando en cuenta las anteriores definiciones de uso coloquial).

El mirar desde la perspectiva del psicoanálisis varía de las definiciones anteriormente expuestas. El ver no es sinónimo de mirar, pero para que surja la mirada debe haber ciertas condiciones específicas, que son las condiciones de la visión y de la fascinación. La visión es el contexto en que surge y se desarrolla la mirada. La visión no es la mirada; el ver va del yo a la imagen del objeto, es decir, va de la imagen fálica que se encuentra en el núcleo del yo a la imagen de la cosa; mientras que el mirar es un acto provocado por una imagen que viene del objeto hacia nosotros, es decir, el

mirar comienza con una imagen, una imagen deslumbrante, confusa y destellante que no es una imagen pregnante.

A diferencia del ver, el mirar se despierta fuera de nosotros, es la luz de un “foco” intermitente que no sólo atrae sino que también confunde, ciega y disuelve al yo imaginario. “La mirada surge cuando somos enceguecidos por el encandilamiento de un foco de luz vibrante, irradiante, puntual; un foco de luz proveniente de la pantalla reflejante del Otro. Esa pantalla reflejante del Otro puede ser el espejo, puede ser una persona que tengo delante de mí, puede ser toda una imagen global. Es en esa pantalla reflejante del Otro donde surge una luz que titila” (Nasio, 1992, p.48).

El yo durante el mirar ya no ve más, es enceguecido, permitiendo así que surja el inconsciente, es decir, se pone en marcha un mirar inconsciente. Ese mirar inconsciente es un acto pulsional, es un movimiento, es un acto; el acto de mirar es un acto inconsciente, desencadenado por la luz proveniente de la pantalla de Otro que se encuentra afuera, “pero cuando se cumple ese acto se desarrolla en un movimiento cerrado sobre sí mismo, trazando en las dimensiones simbólicas y reales de las pulsiones inconscientes y no ya en lo imaginario del yo” (Nasio, 1992, p.49). Cuando estamos ciegos en el consciente miramos en el inconsciente.

La mirada, bajo el corte psicoanalítico, tiene dos sentidos: como acto perceptivo y como satisfacción del acto.

1. La mirada como acto; es conceptualizada como un movimiento que tiene un inicio y un fin, por tanto: la mirada como acción pulsional. (Descrita por Freud en **Las pulsiones y sus destinos** (Freud, [1915] 1979)).
2. La mirada como satisfacción; es conceptualizada como energía que causa el acto pulsional y que se disipa a medida que el acto se despliega (tensión del acto que se pierde a medida que se

sigue el movimiento). Esta energía es la causa del acto y es lo que se va disipando a través del movimiento. La mirada como satisfacción producida y productora del acto se podría dominar com objeto *a*, de acuerdo con Lacan. En términos freudianos se denominaría esta energía y satisfacción como el objeto de la pulsión.

Para explicar la mirada, de manera más adecuada y veraz, es necesario retomar el tema del Edipo y la castración.

La mirada es uno de los medios a través del cual se ejerce la amenaza de castración, el otro medio es el de la voz, la voz porque el padre prohíbe al hijo acostarse con la madre y a la madre también le prohíbe reintegrar a su hijo. Es por medio de la palabra “no”, que el padre emite hacia el hijo y la madre, que se vehiculiza la amenaza de castración. El oído, la función auditiva, queda marcada por la prohibición del padre ya que también la audición se convierte en una función fálica, es decir, algo ligado con el deseo.

Haciendo una conjunción con el texto de Freud *Las pulsiones y sus destinos* (Freud, [1915] 1979), y los medios por los cuales se ejerce la amenaza de castración, se diría lo siguiente: según Freud, sobre la base de un orificio fisiológico nace la pulsión y la pulsión se apoya en lo erógeno del orificio fisiológico. Esto es, con respecto al párrafo anterior, que el oído no es únicamente un orificio para escuchar sino que también existe una relación erógena con lo que entra a ese orificio, que es en este caso la voz. En la mirada sucede lo mismo: los ojos no tienen solamente la función de ver sino que también se juega un aspecto erógeno al entrar la pulsión escópica.

La mirada es el segundo medio por el cual se vehiculiza la amenaza de castración: el niño ve el cuerpo desnudo de una mujer, ya que es ésta la amenaza que viene por los ojos. Sólo por medio de la acción coordinada de ambas amenazas, la visual y la auditiva, se produce el efecto de horror de

castración. Pero aún es importante profundizar más en la amenaza visual, es decir, durante la angustia de la castración el niño ve algo en el cuerpo desnudo de la madre que lo amenaza. Lo que lo amenaza no es el sexo de la madre, el cual ejemplifica una falta, pues lo que le falta a la madre no es el pene real. Lo que le falta a la madre es el pene que el niño supone que la madre tendría que haber tenido y que no tiene, coincidiendo éste pene con un pene imaginario que tiene el niño, el cual se encuentra amenazado. En términos generales la falta que muestra la madre es la amenaza vehiculizada por medio de la visión, siendo ésta, a su vez, una amenaza de castración del falo imaginario del niño, el cual se encuentra cargado afectivamente. Por tanto, existen dos factores durante la amenaza visual que producen esta angustia de castración: aquello que amenaza y aquello que es amenazado. El niño, en su búsqueda por descubrir el falo, ve el cuerpo de la madre y al llegar a la zona pubiana el niño se queda encandilado, es decir, se queda fascinado y paralizado. Esta zona oscura del sexo de la madre es el falo imaginario, siendo este falo aquello que amenaza. Y lo que es amenazado en la castración es el falo imaginario del cuerpo del niño.

En este juego de aquello que amenaza, falo imaginario de la madre, y aquello que es amenazado, falo imaginario del niño cargado afectivamente, se encuentra la mirada. Una de las características esenciales del falo imaginario ( $\sim\phi$ ) es que enceguece en tanto luminosidad u opacidad. Por tanto, se podría decir que la mirada surge y se presenta cuando se encuentra el falo imaginario. La mirada no se puede ver, es decir, tiene esa característica luminosa u opaca que enceguece. La mirada es la parte no visible del campo de la visión, la mirada no puede verse porque no tiene imagen, no hay imagen de la mirada, es un objeto  $a$ , y por tanto no es especularizable. Esta mirada circula entre el falo imaginario del Otro y el falo imaginario del niño.

Como se dijo anteriormente, la mirada no es visible, pero existen dos maneras de acercarse a ella, de “materializarla”, es decir, de presentar lo que es. La primera es de manera topológica; y la segunda

es por medio de la experiencia analítica. En esta tesis se abarcará la manera topológica para explicar la mirada, ya que este medio topológico es el más análogo a lo que atañe a la obra de arte.

Para presentar un estudio psicoanalítico de una obra de arte cuyo punto modulador es la mirada existen tres pasos a seguir:

- 1) Describir que es el acto de mirar.
- 2) Ver cuál es el sujeto de la mirada.
- 3) Y, ejemplificar qué cosa es la mirada como objeto.

#### *El acto y el sujeto del Mirar.*

Con respecto al primer punto, el acto de mirar, es importante retomar el texto de Freud **Las pulsiones y sus destinos** (Freud, [1915] 1979), en donde habla de la pulsión escópica en diferentes tiempos, activo y pasivo. En donde habla de tres etapas del movimiento de la pulsión: “a) El ver como *actividad* dirigida hacia un objeto externo; b) la resignación del objeto, la vuelta de la pulsión de ver hacia una parte del cuerpo propio..., y el establecimiento de la nueva meta: ser mirado; c) la inserción de un nuevo sujeto, al que uno se muestra a fin de ser mirado por él” (Freud, [1915] 1979). Pero después, en el mismo párrafo, menciona que existe una etapa anterior a la expuesta: siendo que inicialmente la pulsión de ver es autoerótica, tiene sin duda un objeto, pero éste se encuentra en el cuerpo propio (Freud, [1915] 1979). Este cambio de etapas, el de poner en primer plano el autoerotismo, es importante ya que con esto Freud imprime la marca de carácter de sexual a la pulsión. Quedando el movimiento de la pulsión de la siguiente manera: mirarse (reflexivo), mirar (activo) y ser mirado (pasivo). Estos tiempos de la pulsión escópica quedarán reducidos a uno bajo la perspectiva de Lacan. Ese único tiempo es el de hacerse mirada, concepto que más adelante se retomará.

El mirarse es un juego entre los ojos del sujeto y el miembro sexual del mismo que es mirado. En donde, en primera instancia el sujeto mira su miembro sexual; en segunda y tercera instancias el miembro sexual es mirado y a la vez lo “refleja”. Así se completa el círculo autoerótico de la pulsión escópica.

En la pulsión escópica existen dos planos espaciales y tres tiempos. Los dos planos espaciales son:

- 1) El yo vidente, es decir, el sujeto, y
- 2) La pantalla del Otro.

Y los tiempos son:

- |                         |   |                 |
|-------------------------|---|-----------------|
| 1) Mirarse. (reflexivo) | } | hacerse mirada. |
| 2) Mirar. (activo)      |   |                 |
| 3) Ser mirado. (pasivo) |   |                 |

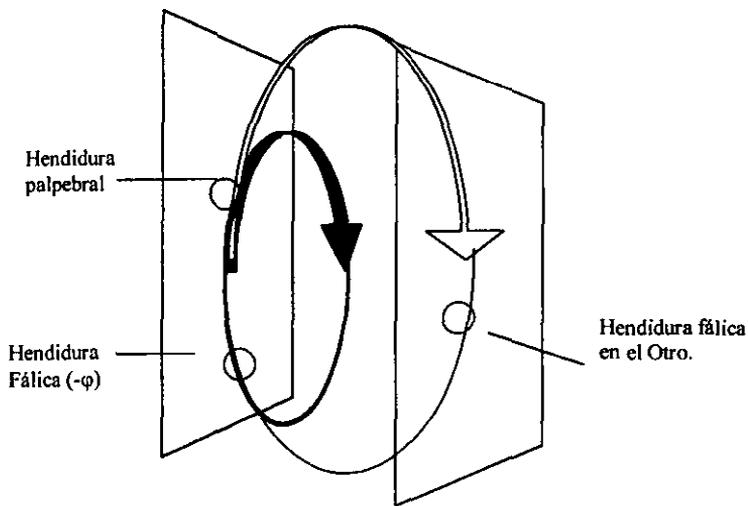
En los dos planos existen hendiduras, es decir, orificios erógenos. En el sujeto se encuentra tanto la hendidura palpebral como la hendidura fálica. Y en el Otro se encuentra la hendidura fálica. La hendidura fálica mencionada aquí se refiere al falo imaginario (-φ). El inicio de la pulsión escópica comienza por la hendidura fálica que mira la hendidura palpebral que a su vez mira la hendidura fálica.

Con los tiempos propuestos por Freud se marca el carácter pasivo y activo del sujeto. Lacan dice que es mejor eliminar estos tres tiempos para ejemplificar lo activo- pasivo, ya que el sujeto es en

estos tres tiempos, de esta manera propone que la pulsión debería resumirse en un solo tiempo: el de hacerse mirada, sin hacer la distinción entre activo y pasivo.

Con estos dos componentes el espacial y el temporal se pueden producir dos circuitos pulsionales: el autoerótico y el aloerótico.

- 1) El circuito autoerótico va del falo imaginario (hendidura fálica  $-\varphi$ ) a la hendidura palpebral y de la hendidura palpebral a la hendidura fálica ( $-\varphi$ ).
- 2) El circuito aloerótico va de la hendidura fálica a la hendidura fálica del Otro y de éste a la hendidura fálica.
- 3) Estos dos circuitos se pueden continuar uno al otro, haciendo así un circuito cerrado y en movimiento, como se ve en el siguiente esquema:



ESQUEMA 2

Plano sujeto

Plano Otro

Aquí el movimiento pulsional es representado por una línea, la cual corresponde a una superficie o una banda cerrada parecida a la banda de Moebius (banda cuyo borde es tanto interno como externo). En este esquema habrá que poner en claro que las hendiduras u orificios erógenos representados, son todos fálicos, es decir, que tanto la hendidura palpebral como la sexual son fálicas; por tanto existe un solo tipo de hendidura: la fálica. Este falo imaginario o hendidura fálica es todo aquello que es capaz de capturar y de captar, es decir, fascinar. Únicamente cuando existe la fascinación se puede desarrollar el circuito pulsional representado en el esquema anterior (esquema 2). Entonces se puede decir que la mirada como acto pulsional es un conjunto abstracto que se actualiza por la fascinación.

Este esquema se encuentra constituido por dos vueltas o circuitos, las cuales se pueden describir en cuatro pasos.

Una vuelta autoerótica:

- 1) La cual comienza en la hendidura fálica y sigue hacia los ojos o hendidura palpebral.
- 2) Los ojos miran la hendidura fálica.

Una vuelta aloerótica.

- 3) La hendidura fálica mira la hendidura fálica del Otro.
- 4) Y la hendidura fálica del Otro mira la hendidura fálica del sujeto.

Los dos circuitos; el autoerótico (indicado por la línea oscura) y el aloerótico (indicado por la línea clara) constituyen un solo circuito, que al completarse, forma lo que se llamaría la pulsión escópica. Al cerrarse este circuito formado por dos, el yo imaginario desaparece para dar lugar al sujeto escópico inconsciente, el cual designa el acto de mirar. La mirada sostiene la pulsión como acto y como causa, siendo esto el deseo al Otro. El deseo de que el Otro fascine de manera visual, y lo que fascina es el falo (-φ).

### *Objeto del deseo y objeto de pulsión.*

El objeto de la pulsión, se encuentra estructurado bajo:

- 1) Borde de la zona erógena.
- 2) La posición del Otro.
- 3) Circuito de la pulsión: meta, pulsación etc.

Y el objeto del deseo bajo estos dos componentes:

- 1) La demanda.
- 2) Relación del deseo con el Otro.

El objeto *a*, aunque tiene varias definiciones a lo largo de la teoría lacaniana, es el término que se utilizará para designar al objeto de la pulsión y causa del deseo. La mirada, la hendidura palpebral y el Otro, está en posición de recibir, es decir, el orificio de la mirada está en la posición de recibir, deseo al Otro.

Retomemos el esquema anterior para explicar a lo que nos referimos cuando decimos deseo al Otro. El circuito de la pulsión escópica es un circuito orientado hacia el plano del Otro (ver flechas), nace de la hendidura fálica del sujeto y termina en la hendidura fálica del Otro, es un circuito orientado hacia el Otro.

La pulsión, en los textos de Freud (ver capítulo I), es ideada a partir del arco reflejo. En el arco reflejo existe un estímulo y una respuesta que apaga el estímulo; pero en la pulsión hay estímulo pero no una respuesta completa que apague por completo el estímulo. El impulso de la pulsión es

constante ya que la pulsión no responde nunca al estímulo que la despierta, por eso la pulsión es constante porque constantemente está excitada. Esa excitación no es una excitación externa sino interna. La pulsión se encuentra constantemente excitada y se mantiene así independientemente de las modificaciones fisiológicas del cuerpo (edad, enfermedad etc...); entendiéndose que la pulsión se encuentra fuera del cuerpo.

Al igual que la pulsión, el objeto *a* causa de deseo se encuentra fuera del cuerpo, ya que los dos son constantes y se encuentran constantemente insatisfechos. Al decir que se encuentra fuera del cuerpo, nos referimos a que se encuentra en lo psíquico, interno, es decir, que tanto la pulsión como el deseo son excitaciones psíquicas internas.

“Cuando hay fascinación, para que haya fascinación no hace falta que haya (-φ) afuera, hace falta que haya (-φ) adentro, con lo cual se abre una relación rítmica de hendidura, de batir cadencioso. Un cierto ritmo de la hendidura erógena debe ser acorde con el ritmo de la hendidura de afuera....esa hendidura de afuera y, en acuerdo con esa hendidura de adentro, es en realidad una sola hendidura” (Nasio, 1992, p.115).

Al mencionar que es una sola hendidura, se acorta la distancia entre lo afuera y lo adentro, ya que ambos se encuentran en un mismo plano, este plano psíquico es en donde se juega una relación con el Otro. Entonces, el (-φ) se encuentra adentro de la relación psíquica que existe entre el sujeto y el Otro que tiene el mismo (-φ). Por tanto, la excitación de la pulsión y el objeto *a* no está afuera, pero tampoco está dentro de uno como individuo, sino que se encuentra en la relación con el Otro.

En conclusión, se puede decir que el mirar no va de nosotros a la imagen, el mirar es un circuito dentro de la psique, es un circuito que no tiene un objeto externo prefigurado, es un objeto oscuro

y/o luminoso. El mirar es un acto que va hacia el Otro. pero este acto es un circuito en donde no hay una relación interna – externa, surgiendo el mirar como un acto pulsional escópico inconsciente. El sujeto escópico inconsciente aparece como pegado al Otro, siendo Uno Mismo en el acto de mirar, confundiéndose el uno con el otro.

### LA MIRADA EN EL CAMPO PICTÓRICO.

... el arte constituye el reino intermedio  
entre la realidad que deniega los deseos  
y el mundo de fantasía que los cumple,  
un ámbito en el cual, por así decir,  
han permanecido en vigor los afanes  
de omnipotencia de la humanidad primitiva.

S. FREUD.

Tótem y tabú, 1913.

El hacer una aproximación psicoanalítica a la pintura abre una nueva perspectiva, no sólo para el análisis crítico de la misma, sino fundamentalmente para una comprensión más profunda de ella, al igual que del artista y del espectador. Es menester entender que el arte pictórico es uno de los lugares en que el inconsciente encuentra un espacio para manifestarse, plantea una nueva relación con la obra pictórica, ya que no se debe olvidar que el inconsciente que aparece y surge en el cuadro no es sólo el inconsciente del artista, sino también el del espectador, el cual aprovecha ese espacio para filtrarse y reconocerse. Es así como la pintura deja de ser entonces un mero goce estético, entretenimiento, viaje a mundos insospechados, conocimiento del alma humana, para transformarse en espacio de autoconocimiento. De acuerdo con este análisis, el espectador entra al cuadro tratando

de entender y reducir sus figuras y, al hacerlo, entra en sus contradicciones, en la dialéctica entre consciente e inconsciente del artista, pero fundamentalmente en las propias. La obra pictórica se despliega ante sus ojos, despertando en él resonancias que suenan en su propia alma. El psicoanálisis aplicado a la creación pictórica, le da a ésta una nueva dimensión, pues incorpora a su estudio, además de su forma y contenido manifiesto, el contenido latente, oculto, que rodea a la obra como un aura y que, al destacarlo, nos permite entenderla más cabalmente.

La aproximación psicoanalítica es una forma de crítica que considera a la obra pictórica no como un discurso de un artista sobre el inconsciente, o del inconsciente sobre el artista, sino mucho más como un lugar de encuentro en donde trabaja el inconsciente, tanto del artista como el del espectador. Según Lacan, el crítico debe hacer responder a la obra las preguntas que él le formula. El lienzo, por tanto, debe ser considerado como algo que activa y actualiza, en el sujeto espectador, sus propias mociones sepultadas, olvidadas, transformándolo en un sujeto deseante, dando a ese deseo el engaño provisorio de un objeto donde fijarse. Esto deja muy en claro que la crítica pictórica psicoanalítica no es una crítica en contra de la crítica tradicional (la estética), sino que es una crítica de otra manera y en otro lugar, que no se excluyen, sino que simplemente se complementan.

La justificación para aplicar a la pintura un método desarrollado para otros fines -esto es, conociendo el alma humana encontrar herramientas para sanarla- viene de la tentativa perseguida por el psicoanálisis de lograr una explicación cabal del hombre y es, en ese sentido, que sería perfectamente aplicable al arte y, dentro de él, a la pintura. Freud pensaba que la obra de arte tenía un origen similar al de los sueños. Existe una homología funcional entre el trabajo de sueño y la elaboración de la obra de arte. Esto hace sugerir a Freud que la extensión del discurso psicoanalítico

a la interpretación de la obra de arte no puede considerarse una transposición arbitraria del método general, sino una de las variaciones posibles de un enfoque interpretativo único.

La obra pictórica es, según Freud, una de las formas elaboradas en las que puede filtrarse el inconsciente. La pintura es, bajo la óptica freudiana, el producto de una cadena de representaciones que tiene su origen en una realidad psíquica incognoscible directamente y a la que sólo puede hacerse significar a través de sucesivos desvíos. Así, del inconsciente surgen pulsiones que intentan pasar al consciente, siendo controladas o reprimidas por éste. Luego aparecen en sueños, fantasmas o imágenes, que al ser elaboradas producen la obra de arte. Las grandes obras de arte son aquellas que ejemplifican la tragedia del yo, tanto frente a la represión como frente al deseo, sobre las bases del desalojamiento del yo; esto es lo que el psicoanálisis pretende explicar, es algo que se encuentra más allá de las imágenes de la obra, relegando a un segundo plano el análisis de la parte formal. Es decir, que las preguntas por la especificidad formal o por la genialidad del artista, quedan fuera de un análisis psicoanalítico, dejando estos espacios a otras aproximaciones críticas.

Lo que comparten la pintura y el inconsciente, es que ambos se sitúan en el nivel de la modificación de la relación entre significante y significado. Tanto la pintura como el inconsciente alteran la transparencia de la relación, ambos quieren decir lo que no se dice, la pintura expresa a pesar de estar enmascarada, y el inconsciente enmascara a pesar de estar expresando. En las manifestaciones del inconsciente, la función comunicativa queda anulada no sólo para el oyente sino también para el hablante. En la pintura, en cambio, los contenidos reprimidos tienen un acceso social, “comunicativo”, aunque también se presentan ciertas fisuras, ya que el artista comunica más allá de las imágenes, expresa más allá de lo que sabe que está expresando, y entre quienes ven su obra de arte hay algunos que ven lo que el artista quiso mostrar y otros que ven otra cosa, algo que sólo le resonó al espectador (ejemplificando lo anteriormente visto: las imágenes pregnantes o incluso la fascinación, y por consiguiente la mirada). Y es este sentido “oculto”, lo que se encuentra más allá

de la o las imágenes pintadas, lo que nos permite aclarar el enfoque psicoanalítico aplicado a la pintura. Sólo el psicoanálisis posee una dimensión que nos permite explorar aquello que se filtra, aun a pesar del artista; nos permite recorrer la frontera que une la historia del sujeto con el impensable innatismo de su deseo, ver más allá de la imagen, el reverso de ésta, permitiendo así que surja la mirada y mirar el inconsciente.

La diferencia entre un artista – creador y una persona común no sería una diferencia originaria, sino más bien una diferencia en el tratamiento que cada cual aplica a su material fantasmático\*. Tanto el artista como el hombre común, desde que abandonan el estado de identificación primaria con la madre, están permanentemente sometidos a pulsiones que intentan retornarlo a ese estado de completud o felicidad primitiva. Lo que dichas pulsiones intentan es hacerlo revivir, aunque sea por un instante, la unidad perdida. Existe una situación traumática que intenta ser superada por medio de representaciones que le permitan recrear esa síntesis personal, definitivamente perdida. La situación inicial es para todos los sujetos la misma. Sólo que el artista es ese “ser privilegiado”, cuya naturaleza especialmente sensible y receptiva le impide resolver inmediatamente los conflictos y tensiones nacidas del ejercicio de esas pulsiones. El sujeto “normal”, al contrario, por tener una sensibilidad menos viva, bloquea más fácilmente el despliegue fantasmático, siéndole más fácil su proceso de “normalización”. En el caso del artista, el no poder bloquear fácilmente las pulsiones es lo que le permite la producción de obras de arte. Este “privilegio”, sin embargo, muchas veces lo es más para los otros que para sí mismo, que debe vivir -a veces hasta el límite del delirio, en permanente peligro de desintegración total- buscando el equilibrio a través de la forma que puede darle a sus pulsiones, a la producción de sus fantasmas. El artista ve sus fantasmas, los pone en imágenes, juega con ellos, se complace en este juego, aunque muchas veces sea un juego inundado de angustia. El destinatario del cuadro es siempre un destinatario interno y otro externo, ya que

---

\* Estructuras fantasmáticas típicas (vida intrauterina, escena primaria, castración seducción), que el psicoanálisis reconoce como organizadores de la vida fantasmática cualesquiera que sean las experiencias personales de los individuos.

existe la necesidad, de parte del artista, de salir de sí mismo, de superar su propio narcisismo y dirigirse a un público. Ese destinatario interno es el que permite al artista regular el flujo de sus pulsiones y evitar el delirio. Condenado a salir de sí para evitar la alucinación de una elaboración puramente narcisista de la obra, el artista se ve obligado a proporcionarse un punto de referencia externo y éste es el espectador. Y en esta segunda etapa es cuando comienza a operar el registro simbólico.

Si bien, es la estética la que se ha preocupado por la apreciación de la obra de arte aplicada a la distinción de lo bello y lo feo, estudiando los juicios de valor frente a la obra pictórica en el plano simbólico, el psicoanálisis también ha hecho un importante aporte en este campo a través de Jacques Lacan, en su seminario de 1953- 1954 sobre la mirada y otros escritos a lo largo de su trayectoria. Es importante establecer que el sujeto se encuentra inscrito en un plano simbólico, tanto en un régimen lingüístico como en un régimen visual, en donde existe una significación. Bajo esta perspectiva es importante retomar el trabajo de Lacan sobre **La instancia de la letra en el inconsciente** (Lacan, 1995), en donde lo que Lacan hace es criticar la fórmula propuesta por Saussure, que señalaba que en el signo existiría una correspondencia exacta entre significante y significado. Para Saussure, entre ambos habrá una relación: el signo sería la unidad de la significación; si un significado se asocia a un significante, surge un sentido en una unidad de lenguaje. En la concepción lacaniana, entre significante y significado no hay una asociación sino una resistencia. Las críticas que hace Lacan a Saussure son que, por una parte, resulta inaceptable decir que a un significante corresponde arbitrariamente un significado y que el signo así constituido produce sentido en la medida que hace referencia necesariamente a una cosa; el mundo de las palabras no se moldea sobre el mundo de las cosas; y segundo, normalmente no puede asignarse un significado único a un significante tomado en la cadena discursiva. Con esto, Lacan niega al signo su función referencial y destruye la idea que hay un orden en el significado, análogo al del significante. Para él, el significante tiene preeminencia sobre el significado, el cual se desliza

permanentemente bajo él. El significado, entonces, está lejos de responder a la imagen de desarrollo lineal e unívoco y se articula en una profundidad donde existen diferentes niveles en la relación significante – significado, existiendo en un orden polifónico.

Bajo este orden polifónico se permitiría decir que la imagen, al igual que la palabra, significan algo totalmente diferente de lo que ella muestra o dice, es hacer ver otra cosa, es ver entre cosas, este entender que cada imagen muestra lo que muestra y además más y otra cosa. Es en este espacio polifónico en donde la imagen muestra lo verdadero, consciente o inconscientemente.

El impacto de la teoría psicoanalítica para la pintura es evidente. En primer lugar, cesa de tener sentido la pregunta por la significación de la obra, ya que toda interpretación apunta a sombras, formas imaginarias, reflejos que estarían sobre la pintura o cuadro, y por otro lado, el lienzo sería sólo el efecto, en lo real, de las leyes del significante. Por eso, de acuerdo a esta teoría, lo que el analista debe buscar está en el mensaje que se ubica sobre la imagen pintada, aquel agujero opaco/luminoso, es decir, aquello que no se encuentra patente, sino solo latente, insinuado, intentando buscar un lugar dónde manifestarse: el inconsciente, la mirada. Es por eso que pierde importancia la referencia a lo real, que para Lacan es aquello existente, pero imposible de aprehender, y gana la libertad para aquella búsqueda, que incluye al espectador. El enfoque analítico de una obra pictórica equivale a denunciar, en primer lugar, la ilusión crítica que consiste en omitir al espectador, en hacer como que el espectador no fuera, también, un lugar de enfrentamiento de significantes y significaciones inconscientes. No se encontrará nunca el deseo propio si no es otro, si no es con el deseo del otro, es decir, al buscar el deseo del otro, se es devuelto el propio deseo. El artista que el crítico quiere sacar a luz no es más que el objeto perdido de su deseo, y es el cuadro un fantasma múltiple de objetos, donde se pueden cristalizar -aunque sea por un instante: el de la fascinación y la mirada. Nuestros propios deseos como sujetos espectadores.

La tesis lacaniana señala que la mirada que el sujeto encuentra es, no una mirada vista, sino una mirada imaginada por el sujeto en el campo del Otro: la mirada no es la ojeada del Otro como tal, sino el modo en que esa ojeada concierne al sujeto, el modo en que el sujeto se ve afectada por ella en cuanto a su deseo. El deseo del sujeto es el deseo del otro; los espectadores reciben del artista, de sus obras, su propio deseo.

Antes de proseguir, quisiéramos retomar la explicación del deseo y la diferencia del deseo con respecto a la pulsión. El deseo es un deslizamiento en la cadena de significantes, el cual es impulsado por una falta, es una lucha por capturar el señuelo elusivo: siempre, por definición, queda insatisfecho; admite la mayor parte de las interpretaciones posibles, puesto que en última instancia coincide con su interpretación, el pasaje de un significante a otro, la producción eterna de nuevos significantes que, retroactivamente, le dan sentido a la cadena precedente. En oposición a esta búsqueda del objeto perdido que sigue eternamente en otra parte, la pulsión, en cierto sentido, está desde siempre insatisfecha: contenida en su circuito cerrado, rodeando a su objeto y encontrando satisfacción en su propia pulsación, en su reiterado fracaso en alcanzarlo. En este sentido, la pulsión, en contraste con el deseo simbólico, pertenece a lo Real imposible, definido como lo que siempre retorna al mismo lugar. Y sólo le queda al sujeto identificarse con el otro que también es sujeto deseante; esta identificación es constitutiva del deseo ya que es por definición “un deseo del Otro”, es decir, mediado por el otro, en contraste con la pulsión contenida en su propio circuito.

Existe una ilusión involucrada en la identificación del sujeto con la pura mirada en la obra de arte: mientras que el sujeto se percibe únicamente como espectador externo que echa una mirada furtiva a algún cuadro indiferente a él, el sujeto es ciego al hecho de que todo el espectáculo del cuadro está montado *con un ojo en su mirada*, es decir, para atraer y fascinar la mirada del espectador, haciendo de éste parte del cuadro.

Habiendo dicho la anterior es importante aclarar que Lacan teoriza el concepto de la mirada borrando la distinción entre objeto y sujeto -entre el percipiente y lo percibido- al pensar la inclusión del sujeto de la percepción en lo percibido. El tema constante de Lacan a través de los años, cuando se trata de la percepción, o más bien de la percepción visual, es el de establecer el sujeto de la percepción (percipiente) en lo percibido. El apoyo que Lacan encuentra para hacer explícito lo anterior es el concepto del mimetismo. El mimetismo muestra al sujeto animal de la percepción metido dentro del paisaje, no exterior, sino sometido a lo que ocurre en su ámbito; así Lacan critica la teoría clásica de la percepción, criticando la posición de exterioridad del sujeto. Otro apoyo que encuentra Lacan, que le permitió la ruptura con la teoría clásica de la percepción, fue la fenomenología de Husserl y de Merleau Ponty en tanto que, a partir de sus teorías, el sujeto de la percepción no se imagina encima de todo el mundo, sino que el sujeto de la percepción está dentro del mundo, está siempre localizado. El sujeto tiene un lugar dentro del mundo, y la teoría de la percepción debe incluirlo en el mundo y no construir una teoría de la percepción en la que el sujeto en cierto modo está afuera dominando sus representaciones. El percipiens, sujeto de la percepción, se encuentra incluido en el perceptum, lo percibido del mundo no es exterior, el percipiens está como un ser en el perceptum mismo, que no es exterior; Lacan dice que no hay que partir de la idea de representación donde el mundo exterior está convocado enfrente del sujeto seguro de su existencia, sino que hay que pensar la inclusión del sujeto de la percepción en lo percibido.

¿Pero porqué es importante trabajar el concepto de la mirada? La razón es la siguiente: el concepto lacaniano de la mirada, desde nuestra perspectiva, es de extrema importancia tanto en el ámbito analítico como históricamente. Marca, de manera fundamental, el movimiento que tuvo el estudio de la visión, es decir, gracias a la introducción de la mirada se cambió la perspectiva que se tenía sobre la visión. Durante el siglo XIX surgió una teoría de la visión, la cual argumentaba que la

verdad de la visión se encontraba en la retina, en la fisiología del ojo y en la neurología del aparato óptico. En el siglo XX, la concepción que se tenía sobre la visión, cuyo dominio se encontraba primordialmente en la retina y la luz, permitió varios estudios y actividades en diferentes áreas: en el formalismo de la historia del arte, en la teoría del arte, en el acercamiento al arte por medio de la psicología de la percepción. Así, ha surgido, de estas y de otras actividades similares, la noción de que el arte versa sobre la cuestión de una percepción pura: atemporal, universal y fuera del dominio de lo social. El postmodernismo ha avanzado más allá de este *episteme* hacia el reconocimiento de que en el campo visual se encuentran significados y no sólo formas, que éste también se encuentra impregnado de discursos tanto visuales como verbales: los signos; siendo estos signos construidos socialmente, al igual que nosotros.

El descubrimiento importante aquí es que las cuestiones que considerábamos como privadas e internas –percepción, arte- son en realidad creadas socialmente. Desde Lacan, con el concepto de la mirada, es más fácil pensar en la visualidad como algo construido socialmente y a través del tiempo, y que por tanto, somos responsables por ello.

## SALVADOR DALÍ, UNA MIRADA.

Lo que se pretende en este inciso es demostrar que lo descrito de una manera abstracta por Lacan, fue percibido e ilustrado por artistas que contaban con la “otra sensibilidad”, plasmándolo así en sus lienzos. Hemos elegido uno de los cuadros de Salvador Dalí para realizar este trabajo.

Salvador Dalí nació en Figueras España el once de mayo 1904 fueron sus padres Salvador Dalí i Cusi y Felipa Doménech. Su nacimiento ocurrió nueve meses después del fallecimiento de su hermano mayor, quien murió a la edad de veintiún meses. El nombre de Salvador es el mismo que tenía su hermano.

Desde su nacimiento, Salvador Dalí fue objeto de idolatría de su padre y de la veneración materna; sin embargo, este afecto siempre estuvo tamizado por una serie de intensos temores y angustias parentales en relación a la posibilidad de la muerte (por antecedente del hijo anterior) y signado en la mente de Dalí con la cualidad de impostura. Este carácter de inautenticidad en la relación se debía a que tanto las preocupaciones por la salud del niño como el desmesurado afecto que le manifestaban estaban relacionados, en el psiquismo de los padres, al hermano mayor, del que éste Salvador –el segundo- era sólo una copia al carbón. De chico realizó su primer autorretrato y lo tituló “Niño enfermo”.

Su padre le ayudó a realizar sus estudios en Barcelona y en Madrid. En Madrid asistió a la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Fernando, de 1921 a 1926. En esta época Dalí asimiló un gran número de estilos y teorías del arte, en especial el de los pintores románticos. Se vio también influenciado por el cubismo, el futurismo y por los pintores metafísicos italianos del siglo XX.

En 1923 conoce a Federico García Lorca y a Luis Buñuel con quien trabaja en “Un perro andaluz” y “La edad de oro”. Dalí se unió a los pintores surrealistas de París en 1929. Pronto se convirtió en líder del movimiento y la cabeza de la reacción contra el arte abstracto. Empezó a realizar obras caracterizadas por un fuerte contenido freudiano y un enigmático simbolismo. Básicamente, sus cuadros intentaban recrear imágenes surgidas por sueños y alucinaciones. Sus imágenes eran pintadas, según sus propias palabras, dentro de un delirio erótico; pero están realizadas con un realismo tan meticuloso que Dalí las llamaba “fotografías de sueños pintadas a mano”. Su obra *Persistencia de la memoria* no es solamente su cuadro más conocido, sino uno de los más famosos de todo el arte surrealista.

En los años 30 Dalí logra sus obras más importantes, materializando sobre el lienzo imágenes oníricas, interpretando en términos dialécticos y psicoanalíticos los fenómenos delirantes del inconsciente. Para Dalí la asociación paranoia-crítica, es un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes. Es así que un objeto surrealista es un objeto desplazado fuera de su esfera habitual, objeto fabricado según los dictados del inconsciente.

Dalí muere el 23 de enero del año 1989 dejando una vasta obra, a la que simplemente se trata de contemplar y dejarse llevar por las sensaciones que ellas producen.

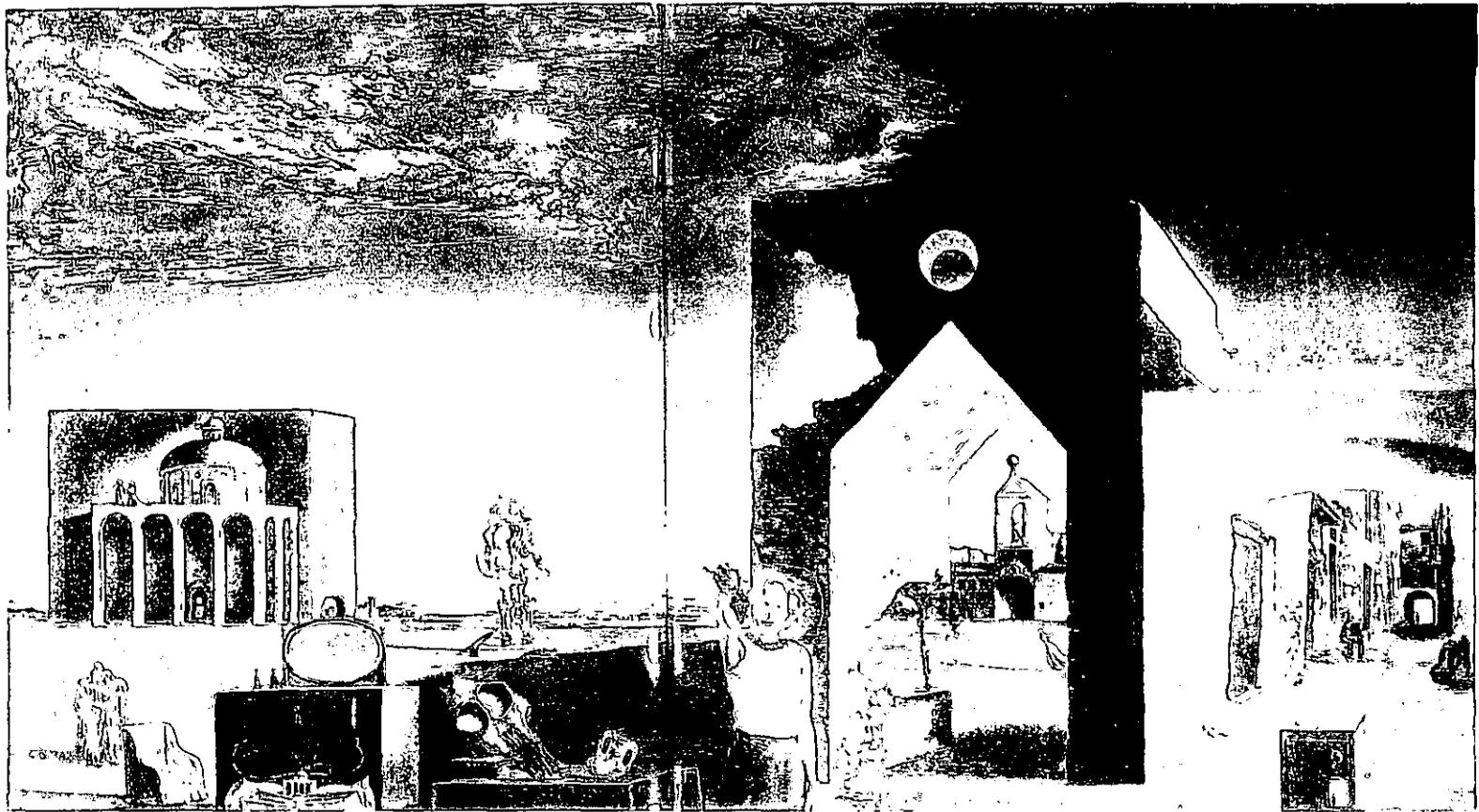
Es claro que la biografía de Salvador Dalí está relacionada de cerca con dos eventos de gran trascendencia: uno que tiene que ver con el campo del arte, y el otro con el ámbito del psicoanálisis. Respecto del primero, nos encontramos con el hecho de que el nombre de Salvador Dalí está indisolublemente ligado con el del surrealismo, movimiento artístico del que el artista catalán constituye su manifestación más heterodoxa y, al mismo tiempo, su ejemplo más radical y extremista. En relación al segundo, en el ámbito del psicoanálisis, Dalí tiene que ver, de forma

lateral y significativa, con el campo del descubierto por el psicoanálisis, campo capitalizado en principio por los surrealistas, pero que más allá de esta circunstancia, representó una disciplina por la que Dalí sintió especial veneración durante el curso de toda su vida.

Es importante recalcar que al contemplar una pintura, más que tratarse de una experiencia sensorial, es una situación en donde uno como sujeto se sumerge en el espacio y la textura de la obra pictórica realizando así una tarea tanto subjetiva como intransferible. El hablar de o sobre las obras pictóricas que nos han impresionado o fascinado sería como tratar de poner en palabras un sueño cuyo contenido nos ha llamado la atención. Al decir algo sobre lo que una pintura nos comunica tendemos siempre a hacerlo de manera única y personal.

Las obras de arte son propuestas más que respuestas, siendo así que la pintura es una propuesta al mundo, una indagación en busca de espectadores que ofrezcan respuestas o interpretaciones. Desde esta perspectiva, cada lectura de una obra de arte es una tarea interpretativa única y personal, ya que lo que nos ha conmovido en el lienzo –en el afuera- se corresponde con algo existente en nosotros mismos –en nuestra realidad psíquica.

Es importante recalcar que éste intento de leer por medio de la instancia visual a Salvador Dalí a través de Lacan, no es, por ningún motivo, con la intención de revelar las condiciones psicoanalíticas de este artista en particular. Las siguientes interpretaciones, bajo la perspectiva psicoanalítica, del cuadro **Suburbios de un pueblo paranoico crítico: Una tarde en las afueras de la historia europea** (1936), van dirigidas únicamente a localizar en la producción del artista el concepto de la mirada.



***Suburbios de un Pueblo Paranoico Crítico: Una Tarde en las Afueras de la Historia Europea.***

¿Cómo se explica uno que estando frente a un cuadro, en un museo, uno se detenga ante él, le gusta, y de pronto se ve como captado ante un cuadro que no conocía, y de pronto se queda mudo de admiración: "casi paralizado"? Al ver un cuadro, éste nos capta, nos cautiva, nos fascina, y la pregunta surge ¿Qué es lo que nos atrapa?

Dalí realiza este cuadro **Suburbios de un pueblo Paranoico crítico: Una tarde en las afueras de la historia europea** en el año de 1936, ya habiendo desarrollado con anterioridad (1930-1935) su método paranoico-crítico. Esto permitió a Dalí desatar su irracionalidad a voluntad, esto es, percibiendo su proceso de pensamiento y el mundo exterior por medio de la interpretación y asociación paranoica.

Gala \*\*se encuentra en el primer plano, sonriente y sosteniendo un racimo de uvas, invitando así al espectador a comer de la fruta y entrar al mundo del cuadro. Este gesto de invitación se encuentra suspendido, esperando y dependiendo a que recaiga la visión del espectador en ella, para que así se despliegue el espectáculo del cuadro.

Para el espectador que contempla el cuadro, éste a su vez es contemplado por Gala, la cual es perfectamente visible ante el espectador. Gala contempla, su rostro sonriente e invitador dirigido hacia el frente con la cabeza un poco inclinada hacia la derecha, dirigiendo su visión hacia un punto; es decir, su ojos se fijan en un punto. Es un punto invisible, que no se puede asignar fácilmente, pero que al momento de que el cuadro es contemplado por el sujeto espectador, ese

---

\*\* Gala era para Dalí su amante, amiga, musa, modelo y sobre todo la directriz de su existencia. A ella la pinta en varias oportunidades, pero la primera vez será en su obra **El gran masturbador** (1929).

punto invisible se vuelve visible, ese punto es el sujeto espectador. El espectador contempla y es contemplado en un punto intermedio entre él y el cuadro.

El cuadro que se desenlaza ante el espectador es:

- 1) El espacio representado del cuadro. Y
- 2) Aquel espacio en el que se encuentra el espectador que no es representado en el lienzo, pero que se encuentra sujeto y vinculado a aquel campo de visión lanzada por Gala.

Desde los ojos de Gala se traza una línea invisible dirigida al sujeto que contempla la pintura, la cual el espectador no puede evitar y cuya intersección va más allá del lienzo, es decir, sale de la superficie del cuadro y se reúne cuando el espectador ve que lo observa Gala, ligando el espectador al cuadro.

Gala sólo dirige su visión hacia el espectador en la medida en que se encuentra en el lugar de su objeto, el espectador entonces se vuelve una añadidura más al cuadro. La visión de Gala dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente da cabida a cuantos espectadores surjan; en este lugar el contemplador y lo contemplado se intercambian sin cesar.

En el momento que se encuentra el espectador en el campo de visión de Gala, los ojos de Gala le asignan un lugar obligatorio “dentro” del cuadro, haciendo que su invisibilidad se vuelva visible para Gala y en primera instancia para Dalí. Aquí es donde surge la mirada.

Al ser representado un par de ojos, en este caso los de Gala, se puede ejemplificar la cuestión que manejó Lacan en el Seminario 11 sobre el mimetismo. Con el fenómeno del mimetismo Lacan

esboza el camino de la mirada e ilustra la función del ojo y de la mirada, ya que el mimetismo *marca la preexistencia de un dado a ver respecto de lo visto*. Por tanto, la mirada es constitutiva en el campo escópico dado que ésta lo rige y escapa siempre a la captación de la forma de la visión que se satisface a sí misma imaginándose como consciente. Haciendo del espectador un dado a ver con respecto a la pintura.

La función de la pintura para el espectador a quien el pintor Dalí da a ver su cuadro tiene una relación con la mirada. Dalí da algo, invita al espectador a deponer su mirada, es decir, la pintura brinda una cierta satisfacción de la pulsión, en este caso a la mirada. Entre el ojo y la mirada no existe coincidencia alguna puesto que existe una falta (ver esquizia del ojo y de la mirada): nunca me miras desde donde yo te veo y a la inversa, lo que miro nunca es lo que quiero ver. Por tanto la relación entre pintor y espectador es un juego de trompe-l'oeil, es un juego para engañar al ojo para que así surja la mirada.

Otro aspecto que Lacan encuentra en el mimetismo es que muestra al sujeto de la percepción metido dentro del paisaje, no exterior, sino sometido a lo que ocurre en su ámbito. El sujeto espectador es cuadro.

Lacan hace mención de que en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir soy cuadro. La mirada es previa, primitivamente constituyó al sujeto espectador, que es mirado y por consiguiente es cuadro. La pintura tiene un rol apaciguador, es decir, procura al espectador algún sosiego a su deseo de contemplar, pero también tiene otra función en el sentido de que a la vez que da a ver, oculta; es en este momento en donde surge la mirada. En la pintura surge la mirada, se muestra el objeto *a*, presentándose como un gesto sobre el lienzo, o sea, la lluvia de pinceladas del Dalí en la tela, una mirada que se encuentra detrás de lienzo; es decir, el espectador puede ver la mirada en el cuadro, pero es una mirada encarcelada, la mirada materializada en pinceladas.

Al lado izquierdo de la pintura se puede observar otro elemento que permite al espectador formar parte del cuadro y engañar al ojo consciente, surgiendo así la mirada; es un espejo sobre el tocador.

Se podría decir que un espejo es un instrumento de experimentación visual; basta colgar un espejo en la pared para que, sobre el espacio real de la habitación, venga a yuxtaponerse otro espacio que sabemos conscientemente imaginario (pues nuestra experiencia demuestra que el espejo es una superficie), pero que ofrece a nuestros ojos los mismos datos que si fuese auténtico. Es difícil para un pintor recoger en dos dimensiones (en tabla o en lienzo) la tridimensionalidad del universo. El espejo se la brinda aun cuando sea reducida y enmarcada.

El espejo del tocador, ligeramente vuelto hacia arriba, deja ver al espectador la otra parte del paisaje (el cielo azul), que queda inexorablemente al exterior del cuadro y que sólo puede ser representado por el espejo. El cuadro representa una mitad y el espejo la otra mitad. Mitad más mitad, el cuadro, gracias al espejo, nos da la totalidad del espacio, del espacio en que el espectador está viviendo.

Gracias al espejo la planitud del lienzo se abre, y por reflejo del mismo espejo, se muestra la apertura del cuadro hacia el espectador. El espejo nos muestra la relatividad de la percepción ocular, la variación de la perspectiva en relación con la inclinación del punto de referencia.

Lacan trabaja uno de los campos de la función de la visión que es el ámbito geométrico y, específicamente, el de la línea y la luz (Lacan, 1987). Con respecto a la luz, Lacan demarca que es en el punto luminoso en donde se encuentra la esencia de lo que es la mirada, ya que el punto luminoso es donde se encuentra todo lo que mira al espectador. Lacan ubica al sujeto en este punto luminoso, en aquel punto luminoso del cuadro; es decir, que el espectador al mirar un cuadro, éste

se ve inmerso y forma parte de lo que mira, haciendo un acortamiento de la distancia entre objeto y sujeto lográndose esto gracias a la luz que se derrama del cuadro.

El reflejo del espejo sobre el tocador hace la función de punto de luz, es aquel que da los reflejos, es la luz que se propaga en línea recta pero, también, se refracta, se difunde e inunda. Es aquí donde también se encuentra la mirada, la mirada que se encuentra afuera, en donde el sujeto es mirado y es cuadro.

Aquí surge lo que Lacan ha denominado como la función de *doma-mirada* que, al igual que el trompe- l'oeil, sirve para engañar al ojo para que surja la mirada. Lacan dice que la pintura, cualquier pintura, tiene una función y esa función es la de cazar miradas, hacer que el espectador deponga su mirada.

En esta pintura, Dalí desarrolla su método de asociación paranoico-crítico por medio de la repetición formal de configuraciones. Una red visual a través de todo el lienzo permite encadenar varios elementos encontrados en la escena, mientras que una subestructura más generalizada de significantes misteriosos y escondidos se deja ver, revelándose así al espectador, permitiéndole entrar a la atmósfera del cuadro que emana ansiedad y presentimiento.

La reconocimiento de que la forma de las uvas que se encuentran suspendidas de los dedos de Gala se encuentra repetida en la forma del cráneo del caballo que se halla sobre la mesa, permite así que se entretaja el proceso perceptual del espectador con la lógica angustiante de la paranoia. Los posteriores encadenamientos del cráneo con la perspectiva posterior de la estatua ecuestre y los agujeros de la ánfora que se encuentra al lado del cráneo, riman y se asemejan produciendo un rigor en las formas aún mayor.

Otras conexiones son implicadas: la forma de la estructura de la entrada al pueblo se repite a lo lejos en el campanario; en la parte izquierda del cuadro se encuentra una galería a gran escala, la cual reaparece con el edificio minimizado sobre el cojín ubicado enfrente de un mueble con cajones; existiendo también un eco visible de la niña brincando la cuerda con la campana a lo lejos. Aún más, la silueta de la niña que se encuentra parada al final de la calle del lado derecho, se repite en la cerradura del gabinete y se vuelve a repetir esta figura en el portal de la galería del lado izquierdo. Las figuras que se encuentran en la parte superior de la galería se asemejan con las figuras que se encuentran sobre el tocador, al igual que las figuras que se encuentran a la izquierda, recordemos lo escrito antes sobre la repetición.

Este cuadro representa claramente la mirada que teorizan tanto Sartre como Lacan, es decir, ilustra la formación esencial de este concepto. En cierto sentido todos los espacios tanto arquitectónicos como estructurales se vuelcan hacia el espectador, mostrando sus aspectos a aquél que se encuentra en la posición de un campo visual sobre todo. Todas las formas y elementos del cuadro viajan hacia el espectador, incluyendo Gala, la cual incita al espectador a formar parte del cuadro que esta delante del él y sobre del cual tiene un predominio. Pero, al mismo tiempo, toda la estructura del pueblo se vuelca hacia tres lugares en donde el espectador no existe y donde no podrá existir. El momento en que el sujeto que observa toma su posición como el único punto de vista, el sujeto se enfrenta con el aspecto negativo de su posición de la visión total, el cual es el punto de desvanecimiento o el punto de desaparición. Todas las líneas ortogonales de las estructuras, puertas, ventanas, convergen en un solo punto, el punto en donde no se puede encontrar el sujeto espectador. Este punto, en donde no se encuentra el sujeto espectador, aparece tres veces en este cuadro, siendo estos:

- En la parte derecha del lienzo se encuentra en el último plano una silueta que se encuentra parada en el umbral de la puerta.

- En la parte central del lienzo, abajo del campanario se encuentra un portal que se encuentra opaco.
- Y en la parte izquierda del lienzo, entre las columnas de la galería se encuentra de nueva cuenta una silueta parada en la entrada de la estructura del edificio.

Las líneas, las luces y las sombras del lienzo se dirigen hacia estos tres puntos, cada uno en su parte proporcional del cuadro (derecha, izquierda y centro), es decir, estos tres puntos son de cierta manera manchas o agujero negros del otro puestos en el horizonte, llevando a cabo un descentralizamiento que destruye la posición unitaria del sujeto percipiente. Y esto ocurre en el momento en que aparece la mirada, en donde el yo del sujeto ya no es el centro de la percepción visual, y surge el inconsciente como mirada.

Dentro del espectro de la contemplación se encuentra la cualidad de omnividente. Los seres, al encontrarse en el mundo, son seres que se encuentran bajo la mirada, mirada que convierte a los sujetos espectadores en seres mirados, pero sin saberse mirados, puesto que conscientemente esa mirada no se muestra. Lacan (Lacan, 1987, p.83) dice: “el mundo es omnivoyeur, pero no es exhibicionista –no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza”. La pintura tiene es cualidad de dejar ver y a la vez ocultar permitiendo que surja la mirada.

## REVELACIÓN DE LAS MIRADAS.

Se entrecruzan dos miradas.

Los Destinos del artista parecen recuperar  
una historia imperecedera, se hizo la luz y con ella  
el amanecer entre pechos de himnos silenciosos,  
el azul de la nube lentamente desdibuja  
un revolotear de rocas espectantes.

El hombre levanta el silencio de un mundo  
para asir tiempos y formar cadenas de  
infinitos. Un ojo se despierta, se asoma y redime.  
Sólo queda distender el espíritu aprisionado del viento.

Se entrecruzan dos miradas.

El observador deshilvana su alma tratando de  
identificar un rostro que le semeje.  
...La revelación de la mirada intenta romper  
los abismos entre la imagen que calla y el instante  
que grita. Refleja la aspiración del artista  
hacia lo insondable y jamás entendido.

El artista siempre dedicado a la contemplación,  
nos devela minutos de su silencio.

Valentín Perea.

## CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

La mirada viene a ser un concepto importante dentro del psicoanálisis, ya que en la mirada convergen relaciones y conceptos de importancia como son: el inconsciente, la pulsión , el yo, el falo imaginario, el objeto *a* y el Otro .

El trabajo a nivel teórico de un concepto abstracto como lo es la mirada, y observarlo desde diferentes puntos de vista (Freud, Lacan y Nasio), redundan en una visión más amplia del tema por estudiar, aunque esto conlleve a que la información de esta tesis en algunos momentos sea un tanto difusa. A partir del trabajo realizado en torno de esta investigación de la mirada al interior del psicoanálisis y posteriormente insertándola en el campo pictórico, podemos extraer una serie de conclusiones y sugerencias.

Repitamos las preguntas:

¿Cómo se explica uno que estando frente a un cuadro, en un museo, uno se detenga ante él, le gusta, y de pronto se ve como captado ante un cuadro, que no conocía, y de pronto se queda mudo de admiración: casi paralizado?

Al ver un cuadro este nos capta, nos cautiva nos fascina ¿Qué es lo que nos atrapa?

Este fue un tema que, como habíamos dicho, ocupó a Lacan durante su enseñanza y que alcanzó su formalización en el Seminario 11 (Lacan, 1987). En el seminario Lacan aborda el tema de la pulsión escópica y el carácter cesible del objeto. En el terreno de la pulsión escópica ese carácter cesible del objeto induce a la escisión, la separación que Lacan llama esquizia del ojo y la mirada. La esquizia

del ojo y la mirada implica la exterioridad de la mirada (objeto) respecto del ojo (órgano). Allí se puede leer que en la operación de la separación no se trata de la separación del Otro sino de la separación del objeto. Esta separación permite el rescate del anhelo propio de la enajenación. A partir de aquí el sujeto opera con su falta respecto de la falta del Otro.

Pero: ¿Qué es lo que en una imagen veo, que me fascina y me capta?

Ante una imagen hay tres posibles caminos: verla, poner en juego una mirada, fascinarnos.

El ver implica prever. El que ve no somos nosotros, sino el yo. El yo sólo ve aquellas imágenes que le son pregnantas. Es decir, en las que se reconoce, en las que un sentido va desde el yo a ellas y que reflejan lo que él es. Todo reconocimiento del yo en esas imágenes pregnantas va a ser, en última instancia, un reconocimiento, en tanto yo como ser sexual. Es decir, como un  $(-\phi)$ , falo imaginario el cual cubre el goce. Lo cual conlleva a una pulsión escópica.

La mirada tiene dos sentidos: como acto perceptivo y como satisfacción del acto.

- La mirada como acto es vista como un movimiento que tiene un inicio y un fin, por tanto la mirada como acción pulsional.
- Y la mirada como satisfacción es vista como energía, energía que causa el acto pulsional y que se disipa a medida que el acto se despliega. La mirada como satisfacción producida y productora del acto se podría denominar como objeto *a*.

En el mirar, somos convocados por una imagen que nos deslumbra, nos atrae y nos ciega. El mirar se origina fuera de nosotros. Es esa luz que proviene del Otro. Por lo tanto, somos mirados ( pero el desconocimiento de esto es lo que calma), es una mirada inconsciente.

La fascinación es un momento intermedio entre la visión y la mirada, es cuando la luz aparece y recorta el fondo imaginario de la visión yóica e irrumpe la mirada. Y la imagen fascinante, o mejor dicho, la experiencia fascinante es la imagen fálica expuesta directamente.

La función de la imagen es ordenar el campo de la visión y ese orden siempre a la dialéctica del narcisismo (al orden del sí mismo). La mirada en cambio, es incompatible con la conservación de la imagen narcisista, cuando ella surge nuestras apariencias que nos sostenían se desvanecen. Por tanto es imposible reconocerse en las imágenes que solo hacen figura pero no forma. La forma despoja de las vestiduras de la imagen, de la figura, eso es la angustia. Pero también el instante dónde algo de nuestra "verdad" se revela. Eso es la fascinación, donde se despierta algo distinto de la imagen, donde hay una oscuridad abismal, ceguera, pero también luminosidad, expresión de la belleza en su pureza infinitamente radical.

En referencia a lo anterior, se puede decir que la mirada es una pulsión escópica que se actualiza en la fascinación y que emerge del Otro (imagen). Lo que se encuentra del lado del Otro es el falo imaginario (-φ) y fascina puesto que muestra y oculta el goce - objeto a través de la imagen (cuadro). Y se puede decir que como la mirada no se ve, no tiene imagen; esa mirada circula, va y viene, entre el Otro, el falo imaginario del Otro y el falo imaginario del espectador. Y a consecuencia nos hacemos mirada, es decir, nos hacemos uno con la imagen, difuminándose así los límites entre el exterior y el interior.

La mirada es así lo que se pierde en la visión. La mirada es inaccesible en la imagen. La mirada es aquello que falta en la imagen, es objeto *a* en la imagen. Esa falta, esa supresión de la mirada en la visión es sin embargo la esencia de la visión. Contemplo un cuadro en el museo. La visión ante mis ojos me muestra una pintura en un encuadre donde hay trazos y pinceladas. ¿Que queda suprimido en esa visión?, la mirada. Pero es precisamente la mirada en tanto falta, la causa de la visión. Sin esa mirada la imagen sería otra, y ese dato es un dato ausente en la visión. La mirada como objeto faltante constituye el campo escópico.

Es con estos elementos que Lacan afirma que el objeto de la pintura, es engañar al ojo. “Trompe l’oeil”. Y no es la apariencia lo que engaña al ojo, sino que el espacio que una pintura intenta aprehender nace la mirada y de la mirada.

La mirada nos hace objeto, nos hace cuadro, nos fascina. Una mirada no solo mira sino también muestra. Es una mirada que no se ve, pero hace marca, es un estado en el cual el pensamiento se derrumba, se borra.

Quizás hay que distinguir dos posiciones:

- Primero hay que distinguir la posición del artista y del espectador. El artista pone la mirada en el cuadro y Lacan, considera la pincelada como el depósito de miradas en el cuadro por parte del artista, como si hubiera una lluvia de miradas sobre el cuadro, de la misma manera dice que un ave perdería sus plumas. Y se sabe que clásicamente se teorizaba la práctica del artista, del pintor a partir del objeto anal, es decir, es como deshacerse de la mirada por parte del pintor en el cuadro y se acumulan así esas miradas excrementicias.

- Por el contrario, para el espectador el cuadro le da placer, en la realidad encuentra algo de bello y eso apacigua en él la angustia de castración porque nada falta. El espectador puede ver la mirada en el cuadro, pero una mirada encarcelada, la mirada materializada en pinceladas. Y así el cuadro es como una cárcel de la mirada.

Mirar el cuadro consiste en superponer la energía de mi propio deseo a esa impresión de un deseo en la pintura que trato de encontrar.

## BIBLIOGRAFÍA

## **BIBLIOGRAFÍA.**

### *LIBROS.*

Arambasic, R. (1994). **Estudios sobre un tema de J. Lacan en torno a: La significación del falo.**

Buenos Aires: EIDOS.

Assoun, P-L. (1995). **La mirada y la voz.** Buenos Aires: Nueva Visión.

Aumont, J.(1990). **La imagen.** Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1996). **Fragmentos de un discurso amoroso.** México: Siglo XXI.

Berger, J. (1972). **Ways of seeing.** New York: Penguin Books.

Césarman, F.(1998). **El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde la butaca.** México: Miguel Angel

Porrua.

Cuevas, J. (1985). **Algunos aportes de Jacques Lacan a la teoría y la clínica psicoanalíticas.**

México, Facultad de Psicología U.N.A.M.

Descharnes, R. (1993). **Dalí.** Ney York: Harry N. Abrams.

Eidelsstein, A.(1992). **Modelos, esquemas y grafos en la enseñanza de Lacan.** Buenos Aires:

Manantial.

Etherington-Smith, M.(1995). **The persistence of Memory. A biography of Dali.** New York: Da Capo.

Eysenck, H. (1982). **Enigmas de la psicología.** Madrid: Morata.

Foster, H. (1988). **Vision and Visuality.** Seattle: Bay Press.

Freud, S. (1979). **Proyecto de psicología [1885]. Obras Completas. Vol. I.** Buenos Aires: Amorrortu.

—, (1979). **Hipnosis [1891]. Obras Completas. Vol. I.** Buenos Aires: Amorrortu.

—, (1979). **La interpretación de los sueños [1900]. Obras Completas. Vol. IV y V.** Buenos Aires: Amorrortu.

—, (1979). **Tres ensayos de teoría sexual [1905]. Obras Completas. Vol. VII.** Buenos Aires: Amorrortu.

—, (1979). **Introducción al narcisismo [1914]. Obras Completas. Vol. XIV.** Buenos Aires: Amorrortu.

—, (1979). **Trabajos sobre metapsicología [1915]. Obras Completas. Vol. XIV.** Buenos Aires: Amorrortu.

—, (1979). **Pulsión y destinos de pulsión [1915]. Obras Completas. Vol. XIV.** Buenos Aires: Amorrortu.

- , (1979). **La represión [1915]. Obras Completas. Vol. XIV.** Buenos Aires: Amorrortu.
- , (1979). **Lo inconsciente [1915]. Obras Completas. Vol. XIV.** Buenos Aires: Amorrortu.
- , (1979). **Más allá del principio del placer [1920]. Obras Completas. Vol. XVIII.** Buenos Aires: Amorrortu.
- , (1979). **El yo y el ello [1923]. Obras Completas. Vol. XIX.** Buenos Aires: Amorrortu.
- , (1979). **El sepultamiento del complejo de Edipo [1923]. Obras Completas. Vol. XIX.** Buenos Aires: Amorrortu.
- , (1979). **Esquema del psicoanálisis [1940]. Obras Completas. Vol. XXIII.** Buenos Aires: Amorrortu.
- , (1970). **Psicoanálisis del arte.** Madrid: Alianza.

Foucault, M. (1997). **Las palabras y las cosas.** México: Siglo XXI.

Gennari, M. (1997). **La educación estética. Arte y literatura.** Barcelona: Paidós.

Green, A. (1996). **La metapsicología revisitada.** Barcelona: EUDEBA.

Harari, R. (1998). **Polifonías. Del arte en psicoanálisis.** Barcelona: Serbal.

Hegel, G. (1966) **La fenomenología del espíritu**. México: Fondo de Cultura Económica.

Kris, E. (1964) **Psicoanálisis del arte**. México: Fondo de Cultura Económica.

Lacan, J. (1995). **La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. I. México: Siglo XXI.

—, (1995). **El estadio del espejo como fundador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. I. México: Siglo XXI.

—, (1995). **Acercas de la causalidad psíquica**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. I. México: Siglo XXI.

—, (1995). **Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. I. México: Siglo XXI.

—, (1995). **Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. I. México: Siglo XXI.

—, (1995). **La dirección de la cura y los principios de su poder**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. II. México: Siglo XXI.

—, (1995). **La significación del falo**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. II. México: Siglo XXI.

—, (1995). **Posición del inconsciente**. En: J. Lacan. Escritos. Vol. II. México: Siglo XXI.

- , (1981). **Seminario I. Los escritos técnicos de Freud.** Buenos Aires: Paidós.
- , (1983). **Seminario II. Los escritos técnicos de Freud.** Buenos Aires: Paidós.
- , (1984). **Seminario III. Las psicosis.** Buenos Aires: Paidós.
- , (1994). **Seminario IV. La relación de objeto.** Buenos Aires: Paidós.
- , (1990). **Seminario VII. La ética del psicoanálisis.** Buenos Aires: Paidós.
- , (1987). **Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.** Buenos Aires: Paidós.
- , (1989). **Seminario XX. Aún.** Buenos Aires: Paidós.

Laplanche, J.(1970). **Vida y muerte en psicoanálisis.** Buenos Aires: Amorrortu.

Laplanche, J.; Pontalis, J.B.(1994). **Diccionario de psicoanálisis.** Barcelona: Labor.

Massotta, O. (1991). **Lecciones de introducción al psicoanálisis.** Barcelona: Gedisa.

—, (1995). **Lecturas de psicoanálisis Freud, Lacan.** Buenos Aires: Paidós.

Miller, J. (1994). **Imágenes y Miradas.** Buenos Aires: E.O.L.

Moorhouse, P. (1990). **Dalí**. California: Thunder Bay.

Nasio, J. (1995). **Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan**. Barcelona: Gedisa.

—, (1992). **La mirada en psicoanálisis**. Barcelona: Gedisa.

—, (1987). **Los ojos de Laura. El concepto del objeto *a* en la teoría de J. Lacan**. Buenos Aires: Amorrortu.

Sartre, J-P. (1964). **Being and nothingness**. New York: The Citadel Press.

Saussure, F. (1986). **Curso de lingüística general**. México: Fontamara.

Zizek, S. (1994). **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock**. Buenos Aires: Manantial.

*INTERNET.*

Pinturas.

Holbeins, H. **Los embajadores**.

<http://metalab.unc.edu/cjackson/hholbei2/p-hholb2-4.htm>