



UNAM IZTACALA

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

“ARTE, ESPEJO DEL CUERPO”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A:

Héctor Ernesto Bárcenas Hernández

Director: Dra. Berta Elvia Taracena Ruiz

Dictaminadores: Mtro. Carlos Luis Fernández Gaos

Mtro. Carlos Oliver Toledo



Los Reyes Iztacala, Edo. de México, 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

A mi papá que es apoyo, impulso y maestro en la vida. Infinitas gracias por existir.

A mi mamá que es confianza y sabiduría en el camino. Gracias por todo tu amor.

A mis abuelos y a Liliana por su cariño, escucha y sonrisas.

A Karla por tu existencia que llena de magia la realidad, por los sueños y juegos que me llenan de luz. Te amo.

A mis compañeros de vida Puma, Sori, Huevo, Memo, Charly, Luis, Jas, Wendo y Orly por todo su amor y enseñanza.

ÍNDICE

Introducción	-----	1
1. Deseo	-----	5
1.1 Constitución de una falta	-----	15
1.2 Cumplimiento de deseo	-----	23
2. Cuerpo	-----	27
2.1 Lugar erógeno	-----	33
2.2 Narcisismo	-----	39
2.3 El espejo	-----	42
3. Seducción	-----	54
Conclusiones	-----	75
Bibliografía	-----	81

INTRODUCCIÓN

El arte, las psicologías, la filosofía y el psicoanálisis entre otras disciplinas, pueden funcionar como herramientas para entendernos; estas, a cada instante nos reflejan. Se han inventado infinidad de herramientas para acceder al conocimiento de lo humano, cada una de ellas nos muestra una mirada distinta, cada una ha generado su propia verdad sobre el asunto. Una no es más verdadera que la otra y al mismo tiempo, todas llevan consigo algo de engañoso

El arte es una actividad humana, y como tal, para abordarla es necesario olvidarnos de lo objetivo, de lo real, de lo puro. Para entrar en contacto con lo concerniente al hombre es importante dar cuenta de que nunca nos va llevar en sí, a una verdad absoluta, pues él, vive en el engaño, en la simulación, en la realidad. Es desde la subjetividad necesariamente, que se inventan herramientas para entender al ser humano y a su entorno.

Cuerpo-imagen-lenguaje, permiten al sujeto conocerse, reconocerse, reflejarse. Estos tres elementos se juegan de continuo en la configuración del sujeto y del arte.

A través de la historia del hombre hemos dado cuenta de las múltiples funciones que ha tenido el arte, desde los intentos sagrados por controlar y pedir a las fuerzas mayúsculas su apoyo o soporte en la vida cotidiana, hasta brindarle un estatus de elite a un sector de la comunidad. Y todas estas funciones de una u otra forma se han ido añadiendo, diluyendo; pero no se han extinguido. Sea cual sea el papel o papeles que toma el arte para hacerse existir, siempre ha aparecido como espejo, refleja y muestra a esa cultura, ese pueblo y ese individuo.

Vivimos en un presente posmoderno en el cual todo se vale, cualquier función es válida, todo puede ser arte y al final puede que nada lo sea. En el momento en el que damos cuenta de que no hay verdades absolutas, que no hay universalidad, no queda nada debajo, se descubre a cada instante una nueva dimensión de la realidad. Es desde este punto en el espacio-tiempo en el cual afirmo que el arte tiene cuatro características intrínsecas que lo hacen ser arte. El hombre tiene que depositar ahí su deseo, es decir, tiene que haber una implicación y trabajo personal en la producción de este, en él se tiene que reflejar el cuerpo del hombre, este tiene que seducir y por último, dicha actividad tiene que realizarse con la intención de que sea arte, su finalidad está en sí misma. El arte se aparece como producción, proceso y actividad simultáneamente. Estas características se irán desarrollando, desglosando y describiendo a lo largo de esta tesis.

Para el psicoanálisis, el ser humano es un sujeto. Es sujeto por que no es libre, no decide sobre sí mismo. Se encuentra sujetado a toda una serie de discursos que lo marcan en su vivir. También lo está a toda una serie de afectos, placeres, deseos que la sociedad le ha asignado, ha depositado en él. Como sujetos, constituidos en la falta, nos relacionamos en el mundo de diversas maneras, siempre con nuestro cuerpo. Esta investigación está realizada principalmente desde esta mirada.

Se parte del hecho de que en el registro imaginario habita toda la masa de imágenes, sin olvidar que los registros, simbólico y real jamás pueden separarse del mismo. Los sueños, las realidades y el arte están contruidos en lo imaginario. Es todo aquello de la imaginería, la imaginación, son aquellos cuadros plásticos que se presentan ante nosotros. Es en el arte donde el sujeto se atreve a ser creador, modificador y constructor de él mismo y por ende del colectivo.

Fue importante realizar esta investigación porque al conocer como se juega el arte en la creación de imaginarios y como se relaciona el cuerpo con el arte logramos un conocimiento sobre nosotros; acercarnos a las actividades humanas enfocadas a la creación y a la construcción de mundos alternos, vividos en el mismo mundo simbólico; genera posibilidad, posibilidad de conocimiento, de significación y re-significación. El arte habla de una subjetividad, un acercamiento a los deseos, una búsqueda de uno mismo y un reflejo con el otro. Las creaciones generadas en el arte posibilitan el diálogo con nosotros mismos y permiten hablar de una subjetividad y su construcción

La propuesta para alcanzar dicho objetivo fue examinar la constitución del sujeto, la construcción del cuerpo y su vinculación con la seducción como posibilidad de creación artística. El arte es la construcción de un mundo alterno que al mismo tiempo se encuentra en función de la construcción del sujeto mismo. A partir de este podemos reconocernos a nosotros mismos. El arte es ese espejo en donde no solo el artista se reconoce; sino también el espectador da cuenta de sí mismo. Es un diálogo que funciona en reflejo pues eso de lo humano, de lo simbólico es lo que nos identifica, genera cultura y nos posibilita como sujetos en la vida misma.

El presente trabajo es una investigación bibliográfica y una reflexión sobre la misma dividida en 3 capítulos. En el primer capítulo se hace una lectura sobre las funciones del arte a través del tiempo, se identifica al deseo como motor de este y se hace una revisión sobre el deseo y su relación en la constitución del sujeto. Se hace una comparación entre el arte y el sueño.

En el segundo capítulo se estudia al cuerpo, como se configura erotizándose en su relación con el otro y la relación de este en la construcción de imágenes. Y en

el tercer capítulo se muestra a la seducción como componente fundamental en la construcción de las imágenes y por tanto del arte.

Finalmente, se incluyen las conclusiones que parten de la revisión bibliográfica y que sugieren al arte como modo de conocimiento del ser humano. Tomar al deseo, al cuerpo y a la seducción como elementos estructurantes en la configuración del arte y como estos al mismo tiempo se encuentran devueltos en su lectura.

Es inevitable entender el arte como una actividad humana al servicio de él, cuya finalidad se encuentra en sí misma. Y mirar el arte como la expresión creativa del hombre en la materialización imaginaria, pues se muestra cómo en el arte se construyen mundos imaginarios y como estos se encuentran en función del reflejo del cuerpo; se descubre como esta construcción seduce.

1. DESEO

-You know, it could be worse. A woman could cut off your penis while you sleep and toss it out of a car.

-There's always that. I don't know. It's just, when you buy furniture, you fell yourself, that's it. That's the last sofa I'll need. Whatever happens, that sofa problem is handled. I had a stereo that was very decent. A wardrobe that was getting very respectable. I was close to being complete.

-Shit man. Now it's all gone

-All gone

-I say stop being perfect. I say let's evolve
(fight club, 1999)

Remitirnos a la palabra arte, nos lanza a un mar de significantes del cual nos es imposible articular una definición que aclare su existencia, hay tantas definiciones de arte como artistas, filósofos y pensadores ha habido. Las funciones del mismo también han sido muy diversas a lo largo de la historia. Distintos discursos fueron sosteniendo a las sociedades humanas a lo largo de la historia y al mismo tiempo a las diversas actividades que ahora llamamos arte.

Según Fischer (1966), entre 20,000 y 10,000 a.C. se sostiene que el arte primitivo tuvo su apoyo e inspiración en la magia. En las cavernas mientras se resguardaba del intempestivo clima el hombre prehistórico volcaba su fantasía en las paredes, pintaba los animales que quería cazar, los atrapaba en el dibujo para que le fuera más sencillo atraparlos, matarlos y comerlos. Más que copiarlos de la naturaleza, los atrapaba en el dibujo para traerlos a él.

Fischer (1966) sostiene que después de esta cosmovisión Mágica se gestó la mitológica, con este nuevo discurso el hombre buscaba extraer los secretos de la naturaleza, explicarlos. Ahora era necesario dar cuenta de nuevos aspectos de la naturaleza pues su *modus vivendi* les exigía nuevos modos de relación. Encontramos figuras de la “madre tierra” aparecen los dioses e historias sobre ellos. Se crearon dioses buenos que se encargaban de cuidar y ver por el bien de sus cosechas y sus animales y dioses malos que lo destruían todo. Doria (2000) asevera que en todas las épocas, la mitología ha servido de motor al arte. Le proporcionó argumentos y personajes a las artes (escultura, pintura, música, danza, teatro, literatura).

Del discurso mitológico que regía la construcción del mundo y por tanto de la creación de arte, sucedió el discurso religioso; la modificación más fuerte entre este discurso y el mitológico se halla en la institucionalización del discurso.

El discurso científico se construyó después, con el mismo objetivo que la mitología, intentando dar cuenta de los misterios de la naturaleza, buscando obtener control de ella a partir de experimentaciones sistematizadas.

Los cambios en los discursos para explicar nuestro entorno han sido un factor fundamental que ha marcado las pautas para la construcción del arte; sin embargo, para Fischer (1966), hay un punto de quiebre del cual hay que dar cuenta en la constitución del arte. Este tiene que ver en la conformación de un nuevo estilo de vida que genera un nuevo discurso del cual se sostiene y que posibilita la creación de un arte distinto; este es la individualización de los seres humanos, esta individualización aparece con el nacimiento de una nueva clase

social, los comerciantes marítimos, personajes desvinculados de la tierra, desapegados de los ciclos de siembra y cosecha en continuo movimiento en el mar. La relación del mercader con su propiedad era muy distinta, constantemente intercambiada y transformada “el valor del cambio nunca había triunfado sobre el valor de uso tan completamente como en el mundo capitalista” hay una despersonalización de los objetos, de las propiedades, esto permite la construcción de una personalidad; es decir, el hombre se mira de una manera distinta, como individuo.

Para Fischer (1966), con el comienzo del comercio marítimo, fue posible hablar de individuos, si bien, la colectividad no desapareció, con la creación de esta nueva clase social, surgió la subjetividad y esta nueva concepción del ser humano de sí mismo, influyó en las artes, la experiencia de los individuos cobró fuerza y valor. El mito que había fungido como espejo de la sociedad a la cual el hombre pertenecía anónimamente se fue transformando paulatinamente en un disfraz de la experiencia individual. A partir de la colectividad surgió la voz individual separándose del resto como una *personalidad*; sin embargo, el contenido de esta llamada personalidad nunca dejó de ser social.

Esta construcción de la individualidad aparece como un concepto que genera cambios en el modo de mirar la realidad, esto no quiere decir que el hombre como sujeto nace en este momento. Desde que aparece el lenguaje aparecen los sujetos; sin embargo la mirada que el hombre tiene de sí mismo va cambiando de continuo a partir de los discursos que se van construyendo

Al llegar la era capitalista el arte también se convirtió en un producto de intercambio y el artista en un productor mercantil, aquí aparece el público pues es a este a quien se tiene la necesidad de vender. “La obra de arte se sometió cada vez más a las leyes de competencia”. (Fischer, 1966, pp. 57)

Justo con la entrada del capitalismo, según Fischer (1966), el arte adquirió una nueva función, pues se creó una nueva necesidad de embellecer la vida privada y también se le veía como una inversión. El capitalismo promovió la producción artística, dio vida a sentimientos e ideas antes no concebidas y le proporcionó al artista nuevos medios para expresarse.

Ciertamente la historia del arte ha estado llena de modificaciones en su discurso desde su aparición hasta nuestros tiempos. Estos cambios tienen que ver con su función social. Y es a través de la historia que se ha ido construyendo y deconstruyendo, algunos significantes se han perdido y otros más se han ido adhiriendo a la concepción del mismo, se ha ido jugando en los diferentes discursos en los que la sociedad se ha jugado.

Hoy en día el arte no es homogéneo, no se sigue una línea por la cual este es definido, los distintos usos que ha tenido a lo largo de la historia siguen vigentes, desde el mágico con los chamanes, los religiosos en las iglesias, hasta las piezas valuadas en millones de dólares en las galerías de arte, validadas por unos cuantos.

Sigue siendo una praxis social como en el caso de los coros de iglesia o el grafiti o individual como lo vemos en la fotografía o la pintura; por citar ejemplos.

Si bien los discursos que sostienen a la sociedad se han ido desplazando unos a otros, estos no se han borrado entre sí. Por tanto, el arte ha continuado su recorrido entre los distintos discursos que se juegan.

Estas nuevas formas de vivir y encontrarse con el arte, obedecen a lo que Lyotard [(1984) 2004], llamaba la condición posmoderna, la cual hace referencia a la condición del saber en la sociedad. Y ¿Cuál es la condición de ese saber acerca del arte en la sociedad actual? El saber ha dejado de ser uno, ya no responde a las demandas de una estructura legítima, ya no hay instituciones que marquen verdades absolutas. Esta condición posmoderna en la cual se enmarca el sujeto de esta sociedad, responde ante distintos discursos o narraciones; es decir, el saber ya no está legitimizado por un metarrelato, la validez de los relatos está abierta a la discusión continua. Esta condición abre la posibilidad a las diferencias y a la diversidad. Es por este motivo que ya no hay un arte, no existe una manera de hacer arte, dicha actividad tiene posibilidades infinitas.

A lo largo de la historia, los discursos que sostienen al arte han sido muy diversos, el arte ha tenido distintos usos; sin embargo también existen puntos de encuentro, hay relaciones entre los discursos que los mantienen articulados.

Para Fischer (1966), el arte era, en sus orígenes, una magia, una ayuda mágica que servía para dominar el mundo. La religión, la ciencia y el arte se jugaban en el mismo plano. Con el paso del tiempo se fue desvaneciendo la magia del arte progresivamente y este, adquirió la función de clarificar las relaciones sociales, iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas y en ayudarlos a conocer y modificar su entorno social. “El estrecho vínculo que unía al arte y el culto se fue aflojando muy lentamente, hasta desaparecer del todo. (Fischer, 1966, pp. 48)

“Es indudable que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no consiste en hacer magia sino en ilustrar y estimular la acción; pero también lo es que nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte pues sin este mínimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte.

En todas las formas de su desarrollo, en la dignidad y la broma, la persuasión y la exageración, el sentido y la falta de sentido, la fantasía y la realidad, el arte siempre tiene alguna relación con la magia.

El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia inherente a él”. (Fischer, 1966, pp. 14)

Freud (1912), definió a la magia como un sistema de indicaciones de comportamiento que tiene que realizar el hombre para dominar a su entorno; es decir tomar control de los espíritus de los hombres, animales y cosas. Y el principio que rige la magia es el de la omnipotencia de las ideas.

“El arte es el único dominio en el que la «omnipotencia de las ideas» se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que el hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque — merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia en el arte y se compara al artista a un hechicero” (Freud, 1912, pp. 109).

Para mí, la magia hace referencia a lo inexplicable, a la generación de un cambio en la realidad. Por supuesto que hablo de un cambio en lo simbólico. Este cambio

no necesariamente se encuentra en la dirección del dominio del entorno como lo es para Freud. Tiene que ver más con un cambio en la mirada, en la mirada del otro. Y es en este sentido que comparto la idea de que el arte en nuestros días no ha perdido ese residuo mágico, sin este, sería imposible nombrar al arte, como tal desde mi definición del mismo.

La creación artística esta inmiscuida en la búsqueda de la sustitución de nuestro entorno, lo circundante, busca alterar la naturaleza, la realidad, para hacerla más soportable. La magia, el mito y la locura se hacen de esta elaboración artística como una herramienta en la creación de imaginarios para expresarse, para Doria (2000), la magia, el mito y la locura buscan nuevos artificios para esconder la propia realidad conseguida.

Según Doria (2000) desde el inicio de la historia, la magia, mito, locura y arte aparecen entrelazados con el interés de reinterpretar a la realidad, darle un nuevo sentido, las metáforas y las alegorías son parte de la creación fantástica. Se genera un juego entre la fantasía, la realidad exterior y psíquica.

Pero es importante preguntarnos por qué el hombre busca modificar su entorno, cambiar su forma de vida y alejarse del estilo de vida del resto de los animales. La respuesta es que le falta algo. ¿Por qué preocuparse por generar modos complejos de relaciones con la naturaleza cuando no existe una falta? la adaptación y la evolución han funcionado con el resto de las especies, la comunicación ha sido una forma de relación entre los animales que les ha permitido coexistir y preservar la especie; sin embargo, el hombre aparece constituido en la falta.

El pintor Mondrian, de acuerdo con Fischer (1966), habló de una falta en el equilibrio de la realidad y de cómo este era el motor para generar arte, pues este, funcionaba como sustitutivo de la vida. El sostenía que posiblemente el arte desaparecería pues la realidad terminaría por desplazarlo, “El arte desaparecerá a medida que la vida resulte más equilibrada”.

En el momento en que al hombre no le falte nada, se encuentre en perfecto equilibrio con su entorno, el arte desaparecerá, junto con el lenguaje, los instrumentos y todo lo que pueda ser cultura. El hombre dejaría de ser sujeto y podría regresar al paraíso, vivir en perfecto estado de equilibrio con la naturaleza; sin embargo esta hipótesis es imposible pues en el instante en el que la falta desaparezca, junto con ella, el hombre lo hará, pues estamos constituidos en la falta. Ese paraíso no es más que el vacío, desvanecimiento.

Fischer (1966), afirma que la magia está en la raíz misma de la existencia humana, es ella la que nos concede una conciencia de poder, miedo e impotencia.

Si partimos del supuesto de que la magia nos confiere sentidos de poder, miedo e impotencia, ¿acaso no nos refiere al padre? Esa figura que nos provoca ambivalencia de los sentimientos, esa figura totémica, fálica que viene a castrarnos, a hacer una escisión, a atravesarnos por el significante y a condenarnos a estar en falta, justo con esta “conciencia” de poder, miedo e impotencia es que nos vemos empujados a buscar llenar ese hueco, nos vemos obligados a intentar por todos los medios modificar nuestro entorno, controlar nuestro alrededor para así hacer más soportable la realidad.

A partir de estas referencias que tenemos acerca del origen y estructuras del arte es necesario reflexionar sobre el componente mágico en él, su dispositivo hace referencia a aquellos elementos que buscan modificar la realidad a partir de lo creado e imaginado; la intención por crear un espacio donde nos esté permitido hacer algo de lo indebido, lo imposible. Aquí es importante preguntarnos sobre desde donde el sujeto está constituido, pues al responder esta pregunta sé hará sencillo explicarnos porque buscar crear eso de lo indebido; es el padre el que nos constituye en la castración, que nos corta, nos prohíbe, no es más que la investidura de la ley. Eso de lo que el sujeto puede hacer, es lo que se le prohíbe. Justo en el arte es posible sustituir, jugar con ese espacio imaginario, intentar alcanzar esa completud imposible, fantasear con la idea de encontrar aquellos objetos perdidos que el padre ha arrebatado, que el sujeto ya no tiene y que justamente lo colocan en el estatuto de sujeto. Ahí está permitido transgredir la ley para acercarse al deseo.

Un ejemplo claro de esta sustitución de la realidad en el arte lo podemos encontrar en la tumba de Qin Shi Huangdi en China; en la Época de los Estados Combatientes, la cual abarca desde el año 481 hasta el 221 a. C., nació el príncipe Zheng, de la dinastía Qin, el futuro primer emperador, a los trece años queda huérfano y al cuidado de uno de los más poderosos consejeros de su padre, y tutor personal suyo, Lu Buwei, cuando cumple la mayoría de edad, asume el poder y exilia a su tutor, quien había gobernado en lugar suyo. Junto con un nuevo grupo de consejeros, el rey Zheng ideó y desarrolló una política de expansión militar y pronto, conquista los estados colindantes al suyo, y en tan solo 16 años ya comenzaba la época imperial.

En el año 246 a. C., apenas asumido el título real, Zheng había comenzado los trabajos para su tumba, esta debía ser copia del universo conocido y encerrar en sí todas las maravillas del mundo.

En la tumba del primer emperador chino hay más de 7.000 figuras de terracota, de entre 1'76 y 1'82 metros. Las figuras están modeladas en terracota, las extremidades y el busto se lograban con moldes, mientras que los rostros parecen haber sido modelados uno a uno, como si los auténticos rostros de centenares de oficiales y miles de soldados hubieran sido copiados para reproducir fielmente el ejército que había servido a Qin Shi Huangdi en vida. Todas las estatuas estaban pintadas de vivos colores, y la diversidad en la vestimenta y en el peinado evidencia la pertenencia a estirpes y etnias distintas. Las diferentes posturas del cuerpo y la posición de las manos de algunos permiten suponer que empuñaban armas. Qin Shi Huangdi murió a los 48 años de edad. Y fue enterrado en este mausoleo.

De haber podido enterrarse con sus guerreros, el emperador Qin Shi Huangdi, lo habría hecho; sin embargo, sabía que eso le era imposible. Tuvo que hacerse de la elaboración artística para hacer realidad eso de lo indebido e imposible; al morir el emperador, este fue enterrado con todo su mundo.

Aun no se ha definido al arte, como mucho se ha partido de que el arte surge porque el hombre está constituido en la falta y esto lo ha configurado como deseante; en busca de cubrir esta falta, aparece la posibilidad de generar arte, pero esta explicación es un tanto parcial y engañosa, ya que toda la cultura parte del mismo principio.

¿Quién hace al arte si no el sujeto? Entonces el sujeto lo construye desde su propio deseo y este deseo es a causa de una falta. Es preciso dar cuenta de cómo

se constituye el ser humano para explicar porqué a cada instante quiere alcanzar algo nuevo, distinto, porque hay un interés por modificar-se.

El que cada sujeto este constituido en la falta no significa que todos los sujetos estén constituidos de la misma manera, pues la historia de cada ser humano es distinta, es por esto que hay una subjetividad que va permitir generar cosas distintas en el arte.

1.1 Constitución de una falta

Para dar cuenta de que estamos constituidos en la castración, ese corte que se hace al cachorro humano para dar entrada al significante y constituir al sujeto, esa separación que aparece dada por el nombre del padre, la investidura de la ley. En un primer momento se encuentran el proto-sujeto, y el gran Otro o la figura materna quien da cuenta de que está castrada y le da paso al padre para que haga su función de ley y castre al cachorro. La madre solo es la investidura de ese Otro, que para Lacan es el sistema de lenguaje, la lengua.

¿Qué corta el nombre del padre? ¿De qué separa? En un primer momento diré, sabiendo que es una equivocación, que es de la madre, ella es un objeto preciado para el infante. Le es arrebatada; sin embargo, la madre no es, la castración aparece dada por el significante, nos aleja de lo real ¿Qué de la madre? ¿Qué del sujeto? No puede ser la madre, pues si fuera así con solo volverla a tener volveríamos a estar completos. Tiene que ser algo que se tuvo y que no es posible volver a tener. ¿Qué corta la ley?, se sabe que es algo valioso y que nunca se volverá a tener, algo que llevará al sujeto a vivir en la falta, la insatisfacción. Lacan dice que lo que se pierde en la castración es el objeto (a), un concepto que el inventa para metaforizar esa pérdida. Pérdida que intentará alcanzarse a través de

investiduras fantasmáticas que harán creer al sujeto que ese es su objeto. En este sentido la madre puede ser esa pérdida solo como posibilidad de fantasma.

El objetivo hacia el cual se precipita el hombre queda siempre velado. La muchacha que desea casarse, desea algo totalmente desconocido para ella. El joven que persigue la gloria no sabe qué es la gloria. Aquello que otorga sentido a nuestra actuación es siempre algo totalmente desconocido para nosotros". (Kundera, M.; [(1984)1993] p.p. 125)

Para entender de manera más clara como es que está dada esta constitución del sujeto a partir de la castración es factible ir a los mitos pues nos remiten a hechos que sucedieron en un pasado; sin embargo se encuentran vigentes y tienen una implicación en el futuro del hombre. Se encuentra inserto en el lenguaje y más allá de él, pues su valor se encuentra en la historia relatada y no en su sintaxis, estilo, modo de narración, ni siquiera en su traducción.

Una forma de acceder al conocimiento sobre el hombre, dar cuenta de su constitución como sujeto, es a partir de los mitos, estos hablan de cómo se vive, de su estructura, sus deseos. Para Levi Strauss: "la mitología será considerada un reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales. Y si la observación contradice la hipótesis, se insinuará al punto que el objeto propio de los mitos es el de ofrecer una derivación a sentimientos reales pero reprimidos."

Los mitos son ese espejo del ser humano donde es posible dar cuenta de sí mismo, son estructuras estructurantes de lo humano, en ellas se vierten los conocimientos sobre el mismo. Guardan los secretos del ser humano, ellos nos revelan la historia del hombre, su construcción y los discursos que lo sostienen.

Ejemplos de mitos

El mito bíblico del Génesis

“Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente” Lo colocó en el paraíso, lugar donde abundaban los árboles frutales, le dijo que podía comer libremente lo que se le antojara con excepción del árbol del conocimiento del bien y del mal, le prohibió comer de él y lo sentencio: el día que lo hiciera sin duda moriría; lo vio y se dijo que al hombre no le hace bien estar solo; por tanto, con tierra le formo a todos los animales del campo, se los llevó para que les pusiera nombre a todos; sin embargo los animales no le fueron de gran ayuda, por tanto Dios espero a que se durmiera, le quito una parte de su costado y la relleno con carne, después, de esa parte de su costado le construyó una mujer y se la llevó al hombre. El dijo: *“Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada.”* (En hebreo la palabra mujer se forma de la palabra hombre). Hombre y mujer se encontraban desnudos pero ninguno de los dos sentía pena, pues no sabían. De pronto aparece un tercero, la serpiente. Está cuestionó a la mujer acerca de la prohibición de comer del árbol del conocimiento. Le dijo a la mujer que si comían del árbol del conocimiento tenía la certeza de que no morirían, incluso le prometió que serían como Dios pues comprenderían todo mejor, pues podrían diferenciar el bien del mal. El árbol le resultaba a la mujer muy atractivo por la sabiduría que este contenía, tomó algunos frutos y se los comió, también le dio de comer al hombre, este se encontraba a su lado. En ese momento comprendieron que estaban desnudos por lo que se hicieron ropas con hojas. Escucharon a Dios caminando por el jardín, pronto se escondieron para que

este no viera su desnudez, cuando este los llamó, el hombre respondió a Dios que se encontraban detrás de unos arbustos pues se encontraban desnudos. En ese momento Dios se dio cuenta que ya sabían, habían comido del árbol prohibido. El hombre se justificó diciendo que la mujer que le había dado era la responsable, pues ella se los había dado para comer. La mujer dijo que la serpiente la había engañado y que por eso había comido del fruto prohibido. Entonces Dios se dispuso a castigar a los tres. A la serpiente la maldijo condenándola a arrastrarse sobre su vientre y a enemistar a la mujer y a la serpiente por toda la eternidad a partir de sus descendientes. Y Dios dijo a la mujer: *“Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti.”* Y luego el Señor le dijo al hombre que su tierra estaría maldita, que iba a tener que conseguir la comida con trabajo duro, con el sudor de su frente hasta que muriera y se convirtiera nuevamente en polvo; pues, polvo era y en polvo se convertiría. El hombre le puso a su mujer el nombre de Eva pues es un nombre similar a la palabra vida en hebreo y ella iba a ser la madre de sus hijos.

El Señor sacó a los hombres del Edén pues ya sabían, tenían que trabajar la tierra, colocó a dos querubines con espadas de fuego para proteger el camino al árbol de la vida para que nunca les fuera posible regresar.

En el mito del Génesis que se encuentra en la Biblia, coloca al ser humano en un primer momento en el paraíso, el no sabe nada, de pronto Dios dispone de su cuerpo y lo corta por vez primera, le corta la carne. Ese pedazo de carne que le corta lo convierte en una mujer, una compañera; sin embargo, esa compañera no será nunca el pedazo de carne que le fue cortado. Adán permanecerá junto a Eva pues es esa la investidura de su Agalma o (a), es ese fantasma que recubrirá su falta; pero, esta es una castración sin sentido, no es posible simbolizarla sino

hasta un segundo momento, cuando aparece la castración que va a introducirlo al campo de lo simbólico.

Freud, (1926), hace una reflexión acerca del corte que se realiza en el nacimiento, en su intento por no dejar de lado el asunto biológico en la constitución del sujeto, se ayuda de los escritos de Rank para hablar de la construcción de la angustia a partir de una posible experiencia traumática al nacer. Este corte podría equipararse al corte que Dios le hace a Adán para darle vida a Eva. Ambos cortes se pueden situar como metáforas de la propia castración del sujeto; sin embargo, no es sino hasta que entra la palabra, que dichos cortes se pueden significar.

Dios como el nombre del padre, esa ley viene a prohibir a Adán y Eva comer del árbol del conocimiento del bien y del mal. Es decir, el hombre y la mujer nada saben, no tienen lenguaje. Y aquí el árbol del conocimiento jugará un papel especial pues es el falo, eso que nadie sabe que es, pero que todos lo buscan. Es lo que va a dar entrada al significante en el hombre. Con esta prohibición aparece el deseo, ese deseo por alcanzar aquello prohibido. Pero, ¿De quién es este deseo? No se sabe. Y aparece entre Adán y Eva un tercero en discordia. El deseo de Adán no es el de él, sino el de Eva y el de Eva se encuentra en relación con la serpiente, tampoco el deseo solo es de la serpiente, esta plantea su deseo desde Dios. Y Dios, ese gran Otro, articula el deseo de todos. Ese tercero es quien va a constituir al deseo. El momento de la castración que da entrada a la constitución del sujeto es cuando comen el fruto del árbol prohibido, justo es el momento en que son atravesados por lo simbólico. Lo que hace Dios después simplemente es enfatizar esa castración, aunque Adán y Eva se hubieran quedado en el Edén, este ya no sería el paraíso, pues ellos ya se encontraban lejos de lo real. Ya habían sido castrados, es en este momento en el que el hombre se constituye como sujeto. Se forma ahí, en la falta. La consecuencia con la cual Dios condenó al hombre fue la del sufrimiento, el daño y la insatisfacción, y esto no solo habla de

nuestra condición gozosa, sino también, que nos fue impuesta por aquel Otro que también es Gozoso, ese Otro que nos constituye también esta castrado, él es quien deposita en nosotros sus deseos, quien nos teje como discursos, como palabra.

“La comparación entre Karenin y Adán me lleva a pensar que en el Paraíso el hombre no era hombre. Más exactamente: el hombre aún no había sido lanzado a la órbita del hombre. Nosotros hace ya mucho que hemos sido lanzados y volados por el vacío del tiempo que transcurre en línea recta. Pero aún sigue existiendo dentro de nosotros una estrecha cuerdecilla que nos ata al lejano y nebuloso Paraíso en el que Adán se inclina sobre la fuente y, siendo totalmente distinto a Narciso, no intuye que esa pálida mancha amarilla que ha aparecido allí es en realidad él mismo. La nostalgia del Paraíso es el deseo del hombre de no ser hombre”. (Kundera, M.; [(1984)1993] p.p. 298)

El mito del banquete o de la erótica

En el mito relatado en el Banquete de Platón por Aristófanes cuenta que en un pasado remoto había tres clases de hombres, los dos sexos que conocemos hoy, (el masculino y el femenino y existía un tercero, el andrógino. Todos ellos poseían formas redondas, tenía cuatro brazos, cuatro piernas y dos fisionomías unidas a una cabeza. Sus cuerpos eran robustos, ágiles y sus corazones animosos. Habían decidido escalar el cielo y combatir a los dioses. Zeus junto con el resto de los dioses, buscaban una solución a tal conflicto. Desaparecerlos no era una opción, pues entonces no habría quien les rindiera sacrificios, culto. La decisión a la que llegaron fue la de separarlos en dos, de esta forma se debilitarían, podrían seguir manteniéndose erectos sosteniéndose en dos piernas. Y decidieron que si seguían con esa actitud insolente los volverían a dividir y los hombres tendrían que sostenerse en un solo pie. Acto seguido, Zeus mandó a Apolo a curar las heridas y la única abertura que quedó como cicatriz fue en el centro (el ombligo) como recuerdo del antiguo castigo. Hecha esta separación, cada mitad de hombre

hacía esfuerzos por encontrar a su otra mitad de la cual se había separado. Si se encontraban se abrazaban y morían de inanición. Cuando una mitad perecía, la otra se veía en la necesidad de buscar a otra y repetir el ritual. Zeus se dio cuenta de que la raza estaba desapareciendo por lo que decidió colocar los órganos genitales que en un principio se encontraban en la parte posterior al cuerpo en la parte anterior; por lo cual, cada que había una unión entre un hombre y una mujer, había un fruto que eran los hijos. De ahí procede el amor que se tienen los unos con los otros. *“Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre que ha sido separada de su todo como se divide una hoja en dos.”*

El hombre fue separado por la mitad, condenado a la falta del otro en el mito. Antes de ser cortados se correspondían las mitades, pero una vez castrados esa otra mitad ya no correspondía. En el mito, quien hizo esa separación fue Zeus, el gran Otro, el nombre del padre; la ley apareció para prohibir. La marca de esta castración fue el ombligo, ¿a quién está unido por el ombligo antes de nacer? la madre, esa otra mitad que en un principio no se ve como un objeto ajeno, externo. El sujeto está condenado a buscar ese objeto perdido. Lacan (en escritos dos posición del inconsciente) dice que al cortar el cordón umbilical lo que se pierde no es a la madre, sino el cordón umbilical, justo será esa membrana que puede llevar el nombre de laminilla u hombretilla, este objeto causa del deseo. Este resto inefable. Ese objeto que nos brinda ese malestar. La imagen de este hombre primordial esférico, lleva a considerar la idea del huevo, cuando se rompe este, nace el hombre y con él, la membrana destinada a crear fantasmas en el hombre.

“En esta frase está encerrada toda la condena que pesa sobre el hombre. El tiempo humano no da vueltas en redondo, sino que sigue una trayectoria recta. Ese es el motivo por el cual el hombre no puede ser feliz, porque la felicidad es el deso de repetir”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 301)

Entonces lo que impulsará al hombre para crear y generar arte es el deseo. El deseo necesita inscribirse en los tres registros, y justo es a partir del registro simbólico que nos es posible discernir que la relación del deseo con su objeto no es directa.

Si aceptamos la idea de que el deseo está circunscrito en el marco de los tres registros y no solo en el real, simbólico e imaginario, y sostenemos que el inconsciente tiene que ver con el lenguaje, con el significante, es posible dar cuenta de que el deseo sólo es posible articularlo en la palabra, y no en los objetos.

“El deseo es la insatisfacción como resto después del colmamiento de la necesidad. El deseo vive de su insatisfacción... el deseo es como una lanzadera, que sigue tejiendo cuando al ojo le parecía que el trabajo estaba terminado, esta relación profunda del deseo con la insatisfacción liga el deseo a la labilidad del objeto de la pulsión”. (Masota, 1996, pp. 84)

Desde el psicoanálisis la palabra desaparece a la cosa, el significante nunca va a apuntar a un significado absoluto. El objeto es inalcanzable, pues siempre hará falta un significante para llegar al objeto. El lenguaje no sirve para comunicarnos; no sirve para nada, pues el mismo se encuentra fundado en la falta. Es a partir de ella que se construye el lenguaje. La entrada del significante en el sujeto viene a causar una pérdida de algo. Cuando ya no alcanza lo real y es necesario generar otra cosa para constituirse como sujeto es el momento en el que surge lo simbólico y nos alejamos de los objetos.

“Ahora podemos entender mejor el abismo que separaba a Sabina de Franz: él escuchaba con avidez la historia de su vida y ella lo escuchaba a él con la misma avidez. Comprendía con precisión el significado lógico de las palabras que se decían, pero no oían en cambio el murmullo del río semántico que fluía por aquellas palabras”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 90)

“<< El ruido tiene una ventaja. No se oyen las palabras>>. Se dio cuenta que desde su infancia no hace otra cosa que hablar, escribir, dar conferencias, inventar frases, buscar expresiones, corregirlas, de modo que al final no hay palabras precisas,...” (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 96)

1.2 Cumplimiento de deseo

Es en el arte donde podría decirse que hay un cumplimiento del deseo a partir de la sublimación; es decir, en la metonimia, este cambio de objeto, de significantes para sustituir, realizar eso de lo prohibido, recubrir de fantasmas a “la cosa” para hacerla accesible . En este sentido, el arte y los sueños son comparables. Para Baz (1996) El arte es comparable al sueño, con la variante de que el arte es compartido, es mostrado y juega el papel que se jugaba en los mitos, el de sueño despierto de los pueblos.

A diferencia del sueño, el arte materializa las realidades alternas, imprime en la obra el deseo y lo coloca a disposición de los otros.

El sueño tiene un parecido especial con el arte; también, el sueño esta generado a partir de la falta, en el sueño se da un cumplimiento de deseo parcial; así como en todas las manifestaciones del inconsciente.

A partir del trabajo de Freud (1901) con los sueños, el descubre a través de su descomposición, fragmentación, asociación de ideas y análisis de los mismos que en todas siempre hay un cumplimiento de deseo. Afirma que desde cualquier sueño se puede llegar a una cadena de pensamientos en los cuales los componentes del sueño están interconectados.

El sueño tal como aparece en el recuerdo vendría siendo el contenido manifiesto y el material construido a través del análisis del mismo, correspondería al contenido latente.

Freud (1901), encontró que el sueño jugaba un papel de cumplimiento de deseo, al acercarse a los niños explicó cómo es en ellos, los procesos psíquicos se encuentran simplificados. Afirmó que la mayoría de los sueños infantiles cumplen cabalmente los deseos que les surgieron durante el día y que no pudieron llevar a cabo, para él, los sueños de los adultos también están cargados de cumplimientos de deseo, sólo que no están simplificados pues en muchas ocasiones el sueño expresa un cumplimiento de deseo en un grado más indirecto; es necesario establecer vínculos a partir de un trabajo de interpretación para reconocerlo.

Freud (1901) sostiene que los pensamientos oníricos que aparecen de manera inmediata ante el contenido manifiesto del sueño, llevan consigo vestiduras que no consiguen dar una pauta racional para entenderlos, se encuentran figuradas simbólicamente mediante símiles y metáforas justo como sucede en el lenguaje poético, en la abundancia de imágenes.

¿Por qué no en todos los sueños podemos encontrar fácilmente y a primera vista cual es el deseo que se jugó? Freud asegura que estos pensamientos que ahí,

que en el sueño surgen, realmente estuvieron presentes en la vida anímica del sujeto; sin embargo, no pudieron devenir conscientes y fueron reprimidos. En el sueño no desaparece la represión; pero en busca de la salida de estos, surge la desfiguración onírica.

A través de su trabajo con los sueños, los clasifica según su manera de comportarse hacia el cumplimiento del deseo en tres clases:

“No disfrazadamente un deseo no reprimido. Estos son los sueños de tipo infantil, que en el adulto se van haciendo cada vez más raros. En segundo lugar, los sueños que expresan disfrazadamente un deseo reprimido; sin duda, la abrumadora mayoría de todos nuestros sueños, que para ser comprendidos requieren, después, del análisis. En tercer lugar, los sueños que por cierto figuran un deseo reprimido, pero sin disfraz o con uno insuficiente. Estos últimos sueños van acompañados en general de angustia que los interrumpe”. (Freud, 1901, pp. 656).

¿Por qué el arte y los sueños mantienen una relación estrecha entre ellos? El deseo tiene que salir, realizarse. “O bien el deseo se realiza en la vida despierta a través de las fallas de la palabra o bien se realiza en la pantalla del sueño”. Yo le añado, o bien se realiza en el arte. (Masota, 1996, pp. 82)

Hay algo en el deseo que no permite que sea abordado desde la conciencia dice Masota (1996), que debe haber algo doloroso.

La estructura misma del deseo parece tener relación con su objeto, ese objeto que no ha sido posible abordar en lo real. Este objeto aparecerá de manera alucinada en la pantalla del sueño; sin embargo, es necesario enfatizar que el objeto alucinado en el sueño nunca será el objeto del deseo, ya sea una alucinación psicótica, o una onírica, este siempre será inalcanzable. Hay objetos, estos están en los registros de lo imaginario, lo real y lo simbólico. El sueño trabaja ahí.

Así en el sueño como en el arte el deseo se articula, nunca se obtiene el objeto de deseo, y es sólo por procuración que se accede al deseo. Masota (1996), se refiere a la relación de procuración como un medio por el cual nos es posible acceder a...; es decir, introduzca algo más para acceder al objeto. Ahí aparece un tercero. Justo ahí es donde sucede la articulación. En esta relación de procuración que él introduce para explicar al deseo, nos enfrentamos con un tercero. Es decir la articulación de un deseo solo puede construirse con el otro.

Cada manifestación del inconsciente trae consigo la intención de cumplir un deseo, aquí cabría preguntarnos: ¿Es que las manifestaciones del inconsciente pueden ser leídas como arte, es que todo intento por rellenar la falta puede ser nombrado con el título de arte? La producción artística se puede asociar con todos los brotes del inconsciente, esto es factible porque el arte en sí viene cargado de una intención por cumplir un deseo. Si el otro espectador es seducido por aquella construcción imaginaria configurada a partir de sus propias manifestaciones del inconsciente; definitivamente aquel brote debe ser nombrado arte. Es por esta razón que el arte es subjetivo y se encuentra lleno de diversidad.

2. CUERPO

Yes, it's very serious. Look nobody takes
this more seriously than me. That condo
was my life. Ok? I loved every stick of furniture
in that place, that was not just a bunch of stuff
that got destroyed. It was me!
(Fight club, 1999)

El arte lo hace el sujeto, construye un imaginario, lo comparte, lo carga de deseos. Es un imaginario porque lo que se muestra ahí está en función de su propio reflejo, de su imagen especular, de eso que el sujeto ve de sí mismo, esa imagen construida necesariamente a partir de su encuentro con el otro. ¿Cuál es el reflejo de la imagen especular de un sujeto? El propio cuerpo, un cuerpo que se sostiene ahí, en el ternario lacaniano. Es un cuerpo que se juega en los tres registros de Lacan. Entonces el cuerpo no se puede entender como el pedazo de carne, el organismo juega un papel importante en la conformación del mismo; sin embargo, este es atravesado por la palabra, por la mirada del otro. Es un cuerpo cultural. El cuerpo es esa imagen que aparece agujereada ante la imposibilidad de la completud. El cuerpo es ese pozo sin fondo del cual nos tratamos de apropiar lanzándole tapaderas cargadas de significantes con significados infinitos que nunca llevan a completar la imagen del cuerpo propio. Lo que el cuerpo encuentra ahí, tratando de alcanzar su objeto perdido, su agalma, objeto causa del deseo, es goce. El cuerpo es esa imagen del sujeto.

Lacan (1974) dijo que lo real aparece como un supuesto de una base, y sobre esta, se construye una estructura. Lo real tiene que ver con lo impensable, y

como tal, da la posibilidad de hacer algo ahí. Se abre un hueco. Lo que le va a dar consistencia al nudo borromeo es el imaginario.

“Hay algo que hace que el ser hablante se demuestre consagrado a la debilidad mental, y eso resulta de la sola noción de Imaginario en tanto que el punto de partida de ésta, es la referencia al cuerpo y al hecho de que su representación – quiero decir todo lo que para él se representa – no es sino el reflejo de su organismo.” (Lacan, 1974, pp. 4). El ser humano, sin la noción de imaginario, sin la posibilidad de una referencia al cuerpo queda imposibilitado para hacerse parlante. Eso que se aparece frente al sujeto no es más que la representación de sí mismo, estas imágenes mantienen un lazo de origen natural. Para Brousse (2005) Lacan, estuvo interesado en la etiología, pues el estatuto particular que toma la imagen en esta disciplina es de lo real. En una investigación que demostraba el papel de la imagen en la maduración de las gónadas de las palomas, encontraron que no era necesaria la presencia de otra paloma para que la maduración de las gónadas se realizase, estas también maduraban colocando un espejo frente a la paloma. Este descubrimiento demostraba el importante papel que juegan las imágenes en los animales. Esta investigación da cuenta del poder de la imagen en lo real, y el estadio del espejo es construido a partir de esta orientación. Pero ¿Qué pasa con el imaginario del hombre? Su imaginario no le pertenece al instinto, ni a las leyes de la naturaleza que rigen el comportamiento del reino animal. Esa condición imaginaria es completamente diferente pues somos seres hablantes, tenemos palabra, estamos estructurados en lo simbólico. Y tiene que ver con la debilidad mental de la cual habla Lacan, pues en el lenguaje esta el equívoco, este es polisémico y nunca apunta al objeto; sin embargo es por medio de este, que el cuerpo nos testimonia estar vivo. Ese soporte que es el cuerpo está atravesado por el lenguaje; sin embargo, el estadio del espejo tiene la misma consecuencia en lo real que en la etiología de las palomas. Es cierto que no nos es posible hablar de los redondeles del nudo borromeo por separado, es cierto que son tres sentidos diferentes, pero cada uno

necesita de los otros dos para existir. Adentro es afuera y uno está en el otro. Hay una condición estrecha entre la imagen y lo real.

En el ser humano está la imago, una condición no genética que nos permite el reconocimiento del otro que es parecido a mí, la imago del sujeto no es firme, esta naturaleza tiene que ver con la intervención del otro; el otro que ha roto con la entrada del significante, este símbolo que se introduce en lo imaginario. El cachorro humano es incapaz por sí mismo. Tiene que haber otro que tiene que sostenerlo, impulsado por la vida, el otro es un aparato protésico, una extensión del cuerpo del cachorro. La constitución imaginaria es dada con este reconocimiento de otro. El niño es el otro que la madre dice que es, el TU-YO.

El niño no es otra cosa que el otro, es el deseo materno, el otro es el que introduce esos significantes que alejan al cachorro de los objetos, el objeto es recubierto; entre el sujeto y el objeto se encontrará el significante. Aquello que el otro vea en el bebé, aquellos deseos que le sean lanzados, el niño los recibirá. La madre tiene un objeto perdido y ve en el hijo esa completud, deposita eso que quiere en el bebé. Ahí es donde entra el complejo de Edipo, ese triángulo amoroso entre la madre, el padre y el hijo. Tres elementos conjugados en torno al falo.

“...Teresa se avergosó desde su infancia de que la madre hubiera ocupado los rasgos de su cara y confiscado su yo. ¡Pero lo peor era que el antiguo imperativo <<jama a tu padre y a tu madre! >> la obligaba a estar de acuerdo con aquella ocupación y a llamar a aquella agresión amor !... ” (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 300)

Para Nasio (1988), el falo es la representación psíquica del pene, en su forma simbólica aparece como objeto de valor separable del cuerpo que se puede

desmontar e intercambiar con otros objetos. Significa y recuerda que todo deseo es insatisfecho, aparece como un referente que garantiza la operación de sustitución. En su forma imaginaria, es la representación psíquica que aparece como atributo imaginario. Para él, el falo tanto en su forma imaginaria como simbólica, son el mismo falo, ya que una forma necesita a la otra para sustentarse y ambas formas están sobre un supuesto real.

Pero no todo el bebé es lo que la mamá quiere, al principio el niño lanza la pregunta: ¿Qué quieres de mí? Ya luego la pregunta es: ¿Qué soy yo? Pues es lanzado a perseguir un ideal en el momento en el que la ley se introduce. Así es como el yo ideal deviene en ideal del yo.

El yo es una estructura que se ha ido construyendo deficiente por lo imaginario. El yo que la institución dice, el que la madre dice y el del deseo que implica las transgresiones. Estas ideas dan paso a entender la segunda tópica de Freud, en donde el ello, yo y superyó se juegan de continuo al igual que en el nudo borromeo.

“... el valor de una persona reside en aquello que va más allá de ella, en lo que está afuera de ella, en lo que hay de ella en los demás y para los demás.” (Kundera, M.; [(1968)(2008)] p.p. 203).

El sujeto se constituye en una deficiencia de él, a partir de una deficiencia del otro. Entre ese real del sujeto deficiente y lo imaginario, hay algo que falta, la *hombretilla* es el producto.

“...entre lo aproximado de la imagen y la precisión de la realidad quedaba la pequeña rendija de lo inimaginable que le intranquilizaba. Además, la persecución de lo inimaginable no termina con el descubrimiento de la desnudez, sino que continúa más allá:...” (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p.199)

Masota (1996), escribe que Lacan viene a decir que el yo no es una estructura sintética. El yo es fragmentario y poco consolidado, cuando se estructura un sujeto estamos hablando de un yo de la otredad. El sujeto se imagina que es, proyecta eso que cree que es. *Un otro que no soy yo, pero que a lo mejor quiero ser. Un otro de lo ominoso, El hijo como objeto materno.* El yo necesita de un rasgo unario, que no es más que la búsqueda por integrar, sintetizar al yo, por ejemplo: clarificar lo bueno de lo malo, *tengo que querer a mi mamá, no puedo odiarla.* Es necesario el rasgo unario, la otredad genera angustia *¿Quién soy yo?* Entonces el rasgo unario tiene la función de detener la angustia. El sujeto no se puede desarticular en tantos deseos, tiene que estructurar. Hay una represión para ayudar con la angustia. *¿Quién reprime?* La Ley es quien lo hace, se aparece para regular el deseo. Quien posee la investidura de la ley es el padre. Se aparece para prohibir, él es necesario en la constitución del sujeto, es él quien hace el corte. El deseo desaparecería si la ley no existiera. Según él, entre el hecho y el derecho se produce la angustia, entre lo real y lo simbólico. La angustia es algo que no engaña pues coloca al sujeto frente a lo real, la angustia aparece entre lo real y lo imaginario, pues cuando se le da palabra, deja de ser angustia y va al síntoma. Cuando no se sabe cuál es el deseo del otro es cuando aparece la angustia.

Para Freud (1926), la angustia aparece ante el peligro de ser castrado, hay una renuncia al deseo del ser amado por la angustia de castración. Para él, la angustia se presenta como reacción a la ausencia de objeto, la angustia de castración tiene como contenido la separación de un objeto amado. La angustia surge ante la idea de perder algo de lo innombrable que tiene que ver con la separación de uno mismo.

Parece que la angustia aparece cuando el sujeto da cuenta de que se separa del mundo; cuando se abre ante él, un agujero en su realidad imaginaria en donde se aparece algo inefable e inasible. No es que los objetos se alejen de él, no es la renuncia al objeto amado. La angustia aparece cuando el cuerpo da cuenta de que está fragmentado, el instante anterior a la estructuración del caos en una imagen del cuerpo.

“Teresa no sabía cómo salvar aquel silencio entre ambos. Se sentía como aquella otra vez, al bajar de Petrin. La angustia le oprimía el estómago y tenía ganas de devolver”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 170)

“Quiero decir que la función, por ejemplo del yo (moi), es ese algo de lo que Freud, de manera conforme a esa necesidad, a esa pendiente que hace que es lo Imaginario que va la sustancia como tal, Freud designa como el yo ¿qué? Ninguna otra cosa que lo que en la representación hace agujero. No llega hasta decirlo, pero lo representa en esa tónica fantasmática que es la segunda, mientras que la primera marcaba toda su distancia maravillada al lado de lo que él descubría, de lo que él descubría del inconsciente; es en la bolsa, la bolsa del cuerpo, es por esta bolsa que se encuentra figurado el Yo, en lo cual, por otra parte, esto lo induce a tener que, sobre ese Yo, especificar algo que justamente hacía agujero por dejar entrar allí el mundo, por necesitar que esta bolsa de alguna manera taponada por la percepción. Es en tanto que tal que Freud, no designa, sino que traiciona, que el Yo no es más que un agujero.” (Lacan, 1974, pp. 22)

Es decir, el yo es imaginario, esa sustancia del yo pertenece al registro de lo imaginario. Es en su representación en donde hace agujero, un cuerpo con huecos. El yo de la segunda tónica de Freud es un yo imaginario. Un imaginario

que va a la sustancia. Es por la bolsa del cuerpo que se encuentra figurado el yo. Es un yo que ahí hace agujero por dejar entrar allí el mundo, es una bolsa que se construye por la percepción, es un yo agujereado por lo real.

2.1 Lugar erógeno

La idea de adentro es afuera del nudo borromeo lleva a la reflexión sobre el espacio, ¿Cuál es ese lugar en el que se juega el sujeto? Es el cuerpo mismo, es un cuerpo agujereado, un cuerpo que no define límites entre adentro y afuera, un cuerpo construido por el otro, un cuerpo de deseos; de deseos que no son del sujeto, son deseos del Otro. ¿Un cuerpo agujereado? Nada más y nada menos las zonas erógenas son los huecos que se abren en el cuerpo creando ahí una falta un lugar en el cual el significante ha hecho un corte.

Cuando Freud (1905) abordó el tema de las exteriorizaciones de la sexualidad infantil, comenzó hablando del chupeteo como el acto que aparece en el cachorro humano al recibir alimento del pecho de la madre, pero que no tiene como fin la nutrición. El considera esta conducta como una práctica sexual infantil. Escribe que en un principio la acción de mamar, no está dirigida a un objeto externo al infante. En un primer momento, la pulsión se satisface en el cuerpo propio. Al principio, la satisfacción de la boca como zona erógena, se asocia con la alimentación y más tarde se independiza de tal función. Para él, el chupeteo cumple con las tres características esenciales de una exteriorización infantil: nace apuntalándose en una de las funciones corporales para la subsistencia, es autoerótica y su meta sexual yace en una zona erógena.

Estas prácticas sexuales infantiles son las que le van a dar forma al cuerpo. Son estas prácticas sexuales, las que van a configurar las zonas erógenas.

Freud (1905) define una zona erógena como un sector de piel o mucosa en el cual aparecen sensaciones placenteras de determinada cualidad, provocadas por estimulaciones de cierta clase. Afirma que hay partes del cuerpo, predestinadas a ser zonas erógenas como lo muestra el chupeteo; sin embargo, en el acto autoerótico de mamar hay otras partes del cuerpo que se erotizan. La meta sexual de la pulsión infantil, consiste en producir satisfacción a las zonas erógenas a partir de la estimulación. La estimulación apropiada generará la necesidad de repetir la acción.

La zona de los labios consistía en el mamar, esta acción es sustituida por otra acción muscular; Freud señala a la zona anal, esta también proporciona un apuntalamiento de la sexualidad en otras funciones corporales. Los trastornos intestinales de la infancia son los encargados de generar excitaciones intensas en esa zona. Los niños estimulan esta zona erógena reteniendo las heces el mayor tiempo posible, hasta que la acumulación de estas, generan contracciones musculares y al pasar por el ano, las heces ejercen estímulos sobre la mucosa. Las sensaciones que se producen en las zonas erógenas son placenteramente dolorosas. Las sensaciones placenteramente dolorosas no pueden hacer referencia a otra cosa que no sea al goce.

Freud (1905) sostiene que el contenido de los intestinos tiene una importante significación para el niño, significa a las heces como parte de su propio cuerpo y las representa como su primer regalo al otro, expresando su obediencia a ese otro que es su cuidador, su madre. Y lo desafía cuando se rehúsa a entregarlo.

El tercer lugar predestinado por Freud (1905) para convertirse en zona erógena es el de los genitales. Para él, la activación sexual de esta zona corresponde al comienzo de la posterior vida sexual del niño. Es por la secreción de los mismos, por su lavado y frotamiento a partir del cuidado corporal y por ciertas excitaciones accidentales, que la sensación placentera llega a estas partes del cuerpo y despierta la necesidad de repetir la estimulación. La acción que desencadena la satisfacción consiste en la frotación con la mano, o en la presión ejercida por la mano, o apretando los músculos. Esta masturbación es de carácter onanista; es decir, buscando placer en sí mismo, pues busca generar placer desde el cuerpo para sí mismo y de esta forma aislarse del mundo.

Para Freud (1905), cuando esta masturbación que ejerce el infante, se sale de sí mismo, tiene una disposición perversa polimorfa. La influencia de la seducción, le aporta prematuramente al niño el objeto sexual. Esta seducción del otro, está dada desde que nace el cachorro humano.

“A pesar del imperio que ejercen las zonas erógenas, muestra componentes que desde el comienzo envuelven a otras personas en calidad de objetos sexuales. De esa índole son las pulsiones de placer de ver y de exhibir, y de la crueldad. Aparecen con cierta independencia respecto de las zonas erógenas, y solo mas tarde entran en estrechas relaciones con la vida genital.”(Freud, 1905, pp. 174)

“Los ojos, como dice el proverbio, son la ventana del alma. El cuerpo de Franz, que se movía siempre encima de ella con los ojos cerrados, era para ella un cuerpo sin alma”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 119)

Freud (1905), coloca a la mirada como una pulsión sexual, ¿mirar qué? El cuerpo. Es ahí en el mirar y ser mirado donde encuentra satisfacción el cuerpo y se erotiza. Estas son pulsiones parciales y van a jugar un papel importante en la construcción del cuerpo.

“Sí, es curioso: en el transcurso de sus breves relaciones llevaba a cabo ante el espejo prolongados y detallados estudios de sí mismo, mientras que a sus compañeras femeninas sólo las percibía de forma global, en conjunto; era mucho más importante para él la forma en la que lo veían los ojos de su acompañante que la impresión que su acompañante le causaba a él. Esto no significa que no le importara que la chica con la que salía fuera guapa o no. Le importaba. Porque no sólo era visto por los ojos de su acompañante, sino que los dos eran vistos y valorados por los ojos de los otros (los ojos del mundo), y a él le importaba mucho que el mundo estuviese satisfecho de su chica, porque sabía que, al valorarla a ella, se valoraba su elección, su buen gusto, su nivel, se le valoraba, por lo tanto, a él mismo. Pero precisamente por tratarse de la valoración de otros, no confiaba demasiado en sus propios ojos, sino que hasta ahora le había bastado con prestar oído a la voz de la opinión general e identificarse con ella”. (Kundera, M.; [(1968)(2008)] p.p. 241)

Con respecto a las fases de la migración de la libido a las zonas erógenas, es decir la zona oral, anal y genital. Lacan (1960-1961), indica que el deseo mantiene su lugar en el margen de la demanda, explica como en la fase oral esa demanda de hambre pasa a articularse en el pezón, ese lugar adquiere en el erotismo su valor de (a), objeto preciado como soporte de placer. La función de nutrición encontrado en el pezón se desliza, hace equivoco para adquirir un valor erótico. La transición de hambre al erotismo, se genera a partir de la preferencia.

“Si no hubiera la demanda, con el más allá del amor que proyecta, no habría este lugar más acá, de deseo que se constituye en torno a un objeto privilegiado.” (Lacan, 1960-1961, pp. 242). Es decir, es ahí en la demanda de amor, donde se

escarba para encontrarse un objeto de deseo, un objeto perdido. Y justamente es en ese deslizamiento del objeto, en la conformación del deseo, que el objeto es recubierto, lo que se busca no es el pezón como objeto de lo real, sino un fantasma. Ahí en la instauración del deseo, en la subjetivación del cachorro, se aparece una perversión gozosa que tiene que ver con el canibalismo, devorar y ser devorado. Esta fantasmática del sujeto es el soporte de la cadena significante. Ese pezón como imagen aparece como un goce del sujeto a expensas del otro en la medida en que se mira. “El sentido del deseo como relación con lo que, en el otro, es objeto parcial y como elección de este objeto.” (Lacan, 1960-1961, pp. 245)

Para Lacan (1960-1961), el sujeto, en el campo del Otro es donde encuentra las imágenes de su fragmentación y los objetos del deseo del Otro; es decir, los de la madre con los privilegios que le concede el deseo de ella misma.

El cuerpo solo se percibe a partir de una fragmentación dada por la erogenización del otro.

Con respecto a la erogenización del ano, Lacan (1960-1961), designa a este momento como punto fundamental donde se decide la proyección del deseo del sujeto en el Otro. A partir de que da cuenta de que lo que el sujeto puede dar, se encuentra en función con lo que puede retener, sus heces. Ese Otro se juega como el vertedero del excremento, y es este el que adquiere la posición de agalma. Es por la demanda del Otro que el ano se erogeniza. El lugar del deseo del sujeto, aparece dado a partir de la demanda del Otro. Y a partir de este momento el sujeto va a tener que responder al deseo del Otro, articular su deseo desde ahí. En la trasmutación de la libido a los genitales; Lacan le da un giro al deseo pues este aparece apuntado a lo que no se pide, los genitales en sí, son el

objetopreciado y a la vez el deseo despreciado. Es ahí donde aparece el registro de tener y con él, el drama fálico, la revelación del deseo genital es el acto, es el Otro quien le da una promesa, promesa de acto en un futuro.

Para Masota (1996), el cuerpo del sujeto se juega con su deseo y goce; sin embargo, el cuerpo del que él habla, hecho de superficies y bordes, poco tiene que ver con un cuerpo orgánico y anatómico. Ese cuerpo al que él se refiere, es a un cuerpo erógeno, un cuerpo que puede gozar sin saber que goza o que alcanza el goce como certidumbre sin dejar de ignorar el origen y estructura de tal certidumbre.

“El resplandor de lo increíble hacía que su cuerpo perdiera para ella, por primera vez, su trivialidad; por primera vez lo miraba hechizada; todo lo que tenía de personal, de único, de inimitable, se ponía de manifiesto. No era el más vulgar de todos los cuerpos (tal como lo había visto hasta ahora), sino el más extraordinario”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 156)

Masota (1996), define al cuerpo como un selectivo, hecho de bordes, como resultado de un aprendizaje que se originó en el contacto con el cuerpo de la madre. Estos bordes son aquellos que van agujereando al sujeto, alejándolo de su organismo y convirtiéndolo en cuerpo, cuerpo que se juega al interior del organismo y al mismo tiempo en el exterior. La teoría del desarrollo de la libido, la teoría de las etapas oral, anal, genital, es la historia de la sexualidad del cuerpo. Al respecto él afirma que esta sexuación del cuerpo se da en un mal lugar. Pues la conformación de este cuerpo, como sexual, se da a partir del contacto con la madre, con ella aprende lo que será su capacidad sexual. Y es ella, el objeto sexual que le estará prohibido. Esta sentencia estará en función de la prohibición del incesto. Esta prohibición constitutiva de toda sociedad humana es la causa que estructura el cuerpo erógeno, que da como resultado un cuerpo que se inviste de sexualidad en la transgresión.

Para Masota (1996), es en el desarrollo y crecimiento donde el sujeto deberá elaborar ese conflicto fundamental, un conflicto que nunca será del todo resuelto; sin embargo, el sujeto deberá separarse del lugar de aprendizaje, de la madre, perderá ese primer cuerpo de referencia, se generará un corte con un objeto valioso. Madre e hijo se separarán. Masota da cuenta que aparece una separación del hijo en el útero con la madre, pero este corte del nacimiento, solo puede simbolizar una castración en el discurso teórico, no representarla.

“si la prohibición del incesto no incidiera sobre los datos del aprendizaje sexual, si no “marcara” al cuerpo erógeno del sujeto, podría ocurrir hasta la ruina completa de la historia de ser sexuado.” (Masota, 1996, pp. 100)

Masota (1996), mira al complejo de Edipo como una encrucijada, un nudo borrowsiano donde la prohibición es condición de la erogenización y el sexo aparece como la repetición de la transgresión. Este corte dará paso a la transformación del *yo ideal*, que es cuando el niño aún es una extensión de la madre y no está constituido por la separación primordial, al *ideal del yo*, que es en el momento que se puede hablar de un sujeto, construido a partir de la interacción social y la introyección de la ley.

2.2 Narcisismo

Este cuerpo que el sujeto va construyendo con su historia, es un cuerpo que se aprehende en un primer momento consigo mismo, es en el autoerotismo donde comienza a conformarse como cuerpo sexual. Freud (1914), afirma que en este primer momento el sujeto se forma la imagen de una originaria investidura libidinal del yo para cederla después a los objetos. En el segundo momento aparece el

enamoramiento, se resigna la personalidad a favor de la investidura de objeto. Así es como da cuenta de la transmutación de una libido yoica a una libido de objeto.

Para Freud (1914), el autoerotismo y el narcisismo guardan una relación puesto que en un principio no hay una unidad comparable al yo, este tiene que ser desarrollado. Las pulsiones autoeróticas aparecen en el origen, es por la estructura social que aparece una nueva acción psíquica y se constituye el narcisismo, estructura yoica en la cual se depositan las pulsiones. Para él, los límites del narcisismo son traspasados cuando la libido cae sobre los objetos. Este cambio de investidura libidinal aparece cuando la libido yoica ha sobrepasado cierta medida,

“Un fuerte egoísmo preserva de enfermar, pero al final uno tiene que empezar a amar para no caer enfermo.” (Freud, 1914, pp. 82). Cuando hay una demanda del otro por ser amado, la investidura libidinal se ve forzada a vertirse en el otro.

Una de las vías por las cuales Freud (1914) accede al estudio del narcisismo es por la vida amorosa, la libido yoica queda oculta tras la libido de objeto, pues el niño elige sus objetos sexuales a partir de sus primeras vivencias de satisfacción, estas son las autoeróticas, es decir al comienzo las pulsiones sexuales apuntalan a la satisfacción de las pulsiones yoicas para más tarde independizarse en las personas encargadas de la nutrición, cuidado y nutrición del niño, la madre es el primer objeto que el niño elige para depositar sus pulsiones sexuales. Se gesta un empobrecimiento libidinal del yo en virtud del objeto.

Para Freud (1914), el narcisismo de una persona genera atracción sobre aquellas que han desistido de su propio narcisismo y requieren del amor de objeto; esta

situación da cuenta de que existe un conflicto y se envidia a aquellos que conservan una posición libidinal que el sujeto perdió en el pasado.

¿Pero que fuerza al sujeto a articular el cambio de apuntalamiento de la libido depositada en el yo, a la libido de objeto? Freud (1914) sostiene que del yo parte la represión. Las mociones de deseo son desaprobadas antes de que devengan conscientes. La formación del ideal del yo forma parte del yo y es la condición del yo encargada de la represión. Lo que el sujeto proyecta frente a su ideal, es el sustituto del narcisismo; es decir, el ideal del yo se construye a partir de lo que fue yo ideal en un primer momento, pero que ya no es. La investidura libidinal de objeto rebaja y humilla al yo, el que ama, sacrifica un fragmento de su narcisismo a cambio de ser amado, siempre hay un componente narcisista en la vida amorosa. Para él, el desarrollo del yo consiste en el distanciamiento del narcisismo primario y su intento por recobrarlo, la satisfacción del yo es alcanzada cuando se cumple con el ideal del yo. La satisfacción narcisista tropieza; sin embargo, el ideal sexual aparece para dar una satisfacción sustitutiva. Por tanto, se ama siguiendo el tipo de elección narcisista de objeto, lo que uno fue y ha perdido, o lo que posee, lo que uno no tiene. Por tanto concluye: "Se ama a lo que posee el merito que falta al yo para alcanzar el ideal." (Freud, 1914, pp. 97). El amor es una condición narcisista que depositamos en el otro. Todo amor por objeto tiene una parte de narcisismo.

Freud (1914) entiende la distribución de la libido en el cuerpo con relación a las investiduras libidinales que aparecen en las zonas erógenas. Es decir, la erogenización de los órganos está construida en virtud de la investidura libidinal dentro del yo.

A partir de cómo se significa el propio cuerpo; ahí, donde es castrado el cuerpo, donde se pierde el objeto causa del deseo en el cuerpo es donde surgen las zonas erógenas. En ese cuerpo mutilado, en esos huecos en el cuerpo que llamamos zonas erógenas, es donde el sujeto deposita su libido intentando llenar el hueco, completarlo en un onanismo disfrazado, el sujeto cree que el objeto externo es quien lo va a completar, cuando en realidad ese objeto externo es el fantasma de eso que alguna vez fue nuestro, que nos pertenecía; es decir, de nosotros mismos. La posición libidinal narcisista no desaparece, ni siquiera se diluye; solo se resignifica, se vela, se disfraza en los objetos externos, se enviste, es decir, se viste para ser disfrazada de eso que no es,

El cuerpo mutilado no solo se refiere a las zonas erógenas del organismo, también hace referencia a las relaciones sociales, a la elección de objeto amado, a la construcción de prótesis del cuerpo.

Le Poulichet (1988) afirma que el yo, se modela sobre la imagen del objeto del otro, pero esta imagen amada constituye una imagen sexualmente investida. Es decir, una imagen fantasmagórica que fue generada a través de la entrada del significante en el sujeto que da cuenta de la castración propia y del otro.

Las investiduras de objeto se transforman en identificaciones que contribuyen a la formación del yo; a partir de esta lógica de pensamiento, se concluye que: "el yo resulta de una serie de "rasgos" de objeto que se inscriben inconscientemente." (Le Poulichet, 1988, pp. 71). Ella visualiza al yo como una cebolla, pues está formada por distintas capas de identificación al otro.

2.3 El espejo

Para Le Poulichet (1988), lo que llevo a Lacan a profundizar en los procesos de formación del yo fue el estudio de la paranoia; sin embargo, fue hasta 1936 que postuló la teoría del “estadio del espejo”. Ella presenta las características de esta teoría de la siguiente forma:

El yo está ligado a la imagen del propio cuerpo y esta imagen aparece cuando el niño ve su imagen reflejada en el espejo; pero la visión de la forma del cuerpo que se lanza para formar al yo, no concuerda con el estado de dependencia y de impotencia motriz en el que se encuentra el niño. Esta condición de impotencia es la razón de la alienación imaginaria que el niño hace con el otro en el espejo. A través de esta experiencia el niño anticipa el dominio de su cuerpo. Antes de este momento, el niño se experimentaba como cuerpo fragmentado. Es en el espejo que el niño logra unificar su cuerpo. En el momento que se ve completado. En el momento en el que se mira en el espejo, queda cautivado y siente júbilo. Lacan, asegura que esta imagen ideal, que fue encontrada en el espejo, nunca podrá ser alcanzada. El niño se adhiere a la imagen y concluye: “la imagen soy yo”. Aunque esta imagen este fuera del niño, Lacan llama a ésta, identificación primordial, y aparece como la imagen ideal de sí mismo.

Si el yo se forma con la imagen de su semejante, el otro es quien construye la imagen del otro, entonces el otro juega un papel de espejo en la construcción del sujeto. El niño va a rivalizar con su imagen en el espejo, pues es ahí donde se encontrará por vez primera con su ideal del yo, pero es ahí donde encontrara su imagen total. Su semejante será su imagen refleja, la imagen del otro se enviste como su pasaporte para su identificación. El otro es quien posee su imagen; es decir, el cuerpo del otro es quien posee su imagen.

A partir de las investigaciones que Lacan realiza sobre la paranoia, la formación del yo y la agresividad, formula cuatro proposiciones importantes.

El yo queda reducido al narcisismo, no se puede concebir como un sujeto del conocimiento en el marco del sistema “percepción-consciencia”; el yo es la captación imaginaria inherente al narcisismo.

El estadio del espejo marca el nacimiento del yo, antes de este estadio, no se puede hablar de un yo, el niño no ha elaborado una identificación de sí mismo, no se puede hablar de un sujeto.

Durante la formación del yo en la imagen del otro, se constituye el narcisismo y la agresividad en un único tiempo, a diferencia de las afirmaciones de Freud que lo sitúan en dos tiempos colocando la agresividad en un primer tiempo, para después convertirlo en amor para llegar a la elección de objeto narcisista.

El yo, es un lugar de desconocimiento que tiene una estructura paranoica, es decir, el yo no reconoce lo que está en él, solo lo mira fuera de él, en el otro.

Entre 1953 y 1958, Lacan va a hacer énfasis en la importancia de lo simbólico, es en el momento en el que entreteje la constitución de la imagen con la del deseo. Es en esta identificación narcisista dada con la imagen del otro donde va a percibir su propio deseo. Es en la identificación con este otro, que el deseo del niño aparece como el deseo del otro. Ahí es donde el sujeto quiere estar en el lugar del otro.

“Para Lacan, el hombre se experimenta como cuerpo, como forma del cuerpo, en un movimiento bascular, de intercambio con el otro. Ya que en el sujeto humano el primer impulso del apetito y del deseo pasa por la mediación de una forma que ve proyectada, exterior a él, en su propio reflejo primero, luego en el otro, es el deseo originario, confuso, que se expresa en el vagido del niño, el que éste aprende luego a reconocer invertido en el otro.”(Le Poulichet, 1988, pp.79-80). Por tanto la imagen narcisista aparece como el cimiento que dará pie a la construcción del deseo y su reconocimiento. La imagen del cuerpo es ese lugar agujereado, dado por el otro, por el cual el deseo habrá de pasar.

En la relación entre el niño y su imagen, esta imagen en el espejo e imagen del semejante, que aparecen bajo la forma de un “yo ideal”, imágenes dadas por el otro, quien a su vez también le da la posibilidad de deseo, existe una tensión, hay una intención por destruir a ese otro quien a su vez es el mismo. Se quiere destruir a ese que representa el lugar de la alienación. A partir de una lógica especular, al dar cuenta de la realización de su deseo en el otro, llega a la conclusión del deseo de la muerte del otro. No existe salida satisfactoria a esta relación llena de tensión entre el yo y el yo ideal, en esa imagen, en ese yo ideal, donde se encuentra captado, no se reconoce pues no hay subjetivación. Para mediar esta relación es necesaria la aparición del ideal del yo.

El ideal del yo deviene como estructura de rasgos simbólicos generados en relación directa con el lenguaje la sociedad y las leyes, una vez introyectados estos rasgos simbólicos, serán los encargados de mediar la relación imaginaria entre el yo y el yo ideal.

Desde el ideal del yo, es desde donde el sujeto se va a mirar como susceptible de ser amado, sólo si satisface las exigencias simbólicas. Estas exigencias simbólicas van a prevalecer sobre lo imaginario. El ideal del yo va a aparecer sobre el yo. Lo simbólico va a colocarse encima de lo imaginario, lo va a organizar

El ideal del yo es el que sostiene al narcisismo, se opone al yo ideal asimilando una proyección imaginaria que se construye con la ley, el significante del padre como tercero en la relación madre-hijo, es decir, el lenguaje será el mediador entre el yo y el semejante.

¿Entonces para que sirven las imágenes, si el mundo simbólico preexiste al sujeto? Para que los símbolos atraviesen al sujeto y se le revelen, es necesario que estos pasen por el soporte corporal. Para que el sujeto se inserte en la realidad simbólica, es preciso que se construya al yo y su relación imaginaria con el otro.

“-La tengo- respondió el médico jefe-. El erotismo no es sólo un deseo del cuerpo, sino también, en la misma medida, un deseo del honor. La pareja que hemos logrado, la persona a la que le importamos y que nos ama, es nuestro espejo, la medida de lo que somos y lo que significamos. En el erotismo buscamos la imagen de nuestro propio significado e importancia.” (Kundera, M.; ([1968][2008]), p.p. 129)

Para que exista una relación con el objeto de deseo, es indispensable que haya una relación narcisista del yo con el otro. El narcisismo es una condición necesaria para que los significantes se inscriban. Para Le Poulichet un significante es posible definirlo como un elemento de la cadena lingüística donde se inscribe el deseo del otro. La imagen del cuerpo proporciona el marco de las inscripciones significantes, esta imagen funge como el primer lugar de captación de los significantes, sobre todo, los de la madre.

Una vez que el significante se superpone a la imagen, la imagen del otro aparecerá fragmentada, lo que el sujeto va a investir, serán series de imágenes, se estructuraran conjuntos de rasgos. Cada sujeto privilegiara una serie de elementos donde se inscribe el deseo del otro, y estos significantes van a revelarse en su relación imaginaria con el otro.

“...si hace el amor, le parecerá fea y eso sería desesperante para ella, por lo que le ha dicho sobre ellos dos ha sido para ella enormemente hermoso e importante; su cuerpo es mortal y se estropea, pero ahora ella sabe que ha quedado de ese cuerpo algo inmaterial, algo parecido a un rayo de luz que sigue alumbrando aun cuando la estrella ya está apagada; qué importa que envejezca si dentro de alguien se conserva intacta su juventud”. (Kundera, M.; [(1968)(2008)], p.p. 209).

En el tercer periodo de Lacan, que para La Poulichet es a partir de 1960, retoma el estadio del espejo y postula que para la construcción del propio cuerpo no basta la visión del la imagen en el otro. Afirma que la condición para que este cuerpo se constituya es imprescindible la existencia de un agujero en dicha imagen, lo que no se puede ver es la propia mirada. La imagen que el otro le devuelve al niño, no se encuentra completa, ya que el otro, también es un ser pulsional. Espera del semejante (la madre), ser confirmado; a la vez es confrontado a una madre faltante, deseante.

Ya que el otro es pulsional, y por tanto, esta agujereado, parte de la imagen no está recubierta, la imagen siempre contendrá una parte real, es decir una parte sexual que no se encuentra revestida. Sobre este agujero se vendrán a ubicar los objetos pulsionales, en este lugar de la imagen se alojará el objeto a causa del deseo.

La imagen va a envolver al objeto causa del deseo que se encuentra en el agujero es decir: i(a), por tanto, se puede dar cuenta de que el narcisismo está compuesto por un conjunto de imágenes investidas que circulan en derredor de un agujero, estas soportan el hueco de la falta. El agujero que pertenece al registro de lo real representará la causa del montaje del narcisismo.

Es importante dar cuenta de que no solo la imagen esta agujereada, hay un doble cruzamiento de agujeros, también hay una falta en el campo del lenguaje, esta agujereado y por tanto imposibilitado para dar un significante que por sí mismo, signifique al sujeto por entero, por tanto, la palabra del deseo va a estar lanzándose de continuo al agujero tratando de rellenar la falta.

La imagen del sujeto y la del otro, aparecen como una sola, como conjunción de imágenes.

A partir del desglosamiento que Le Poulichet hace sobre la teoría del Estadio del espejo de Lacan nos es posible afirmar que el cuerpo está constituido por una superposición de imágenes que se sostienen por un agujero. Ese cuerpo es imaginario y posibilita la existencia y la configuración de una realidad, una realidad que por cierto es imaginaria.

Brousse (2005), propone la siguiente figura para abordar al cuerpo:

Imagen del cuerpo

---/-----/-----/-----/---

cuerpo fragmentado

Esta figura la explica intentando dar cuenta de cómo el niño aparece con sensaciones múltiples, carentes de unidad, el cuerpo no le pertenece, se le presenta como un conjunto caótico de sensaciones reales, para después encontrar su imagen en el espejo o en el otro niño. La imagen del cuerpo en el espejo tiene como función cubrir a este cuerpo fragmentado, el cuerpo orgánico es enmascarado; sin embargo, el niño jamás se identificará con la imagen por completo, cada vez que le duela, la imagen global explotará. Hay una separación pero una relación necesaria entre los dos.

Esta imagen del cuerpo va a ser elaborada a partir del lenguaje, lo que viene a identificar al niño es la palabra del otro, lo que el otro le lance serán posibilidades de ser. El lenguaje es lo que permitirá ver o no ver, permite la ilusión. Es decir, el lenguaje es el encargado de recubrir y lo hace desde las zonas erógenas (/). El lazo entre la imagen y el organismo está dado por las experiencias de goce, estas son las que vienen a articular el cuerpo. Las zonas erógenas o zonas de goce que forman al cuerpo son lugares que para Brousse (2005) Lacan los llamará (a) y para explicar esto, utiliza el modelo óptico en donde la imagen del cuerpo es representado como el vaso y espejo plano aparece como el lenguaje que permitirá que los objeto a aparezcan dentro de él. Si el espejo cambia de inclinación los objetos aparecerán fuera del vaso, esta es la ilusión de velo que está a cargo del lenguaje. La imagen como tal no presenta huecos, es plana, el hoyo en la imagen va a ser abierto por el lenguaje. En conclusión el anudamiento entre la imagen y el caos va a estar dado por el lenguaje, es éste el que permite ubicar las experiencias de goce en la imagen.

Un ejemplo que Brousse (2005) da para mostrar como los objeto a son el punto de encuentro entre la imagen y el organismo es el cabello: cuando este se encuentra en la cabeza, como ornamento del sujeto, aparece dentro de la imagen corporal, tiene un valor estético; sin embargo, cuando ese mismo cabello se encuentra

tapando la coladera de la regadera y hay que removerlo de ahí para permitir el fluir del agua cambia completamente su valor, aparece como un objeto horrorífico y angustiante. Eso que no le pertenece al imperio unificador de la identidad imaginaria queda como un residuo repulsivo. Retomando el modelo óptico, cuando el objeto aparece dentro del vaso, vemos flores, cuando se encuentran fuera de este, horror, angustia. Cuando a deja de estar incluido en la imagen del cuerpo, pierde su valor significante y aparece como puro real y funciona con el caos del organismo.

Baudrillard (1987), también mira al cuerpo y su relación con el mismo de una manera no muy distinta. Establece al cuerpo como fluctuante, da la idea de un cambio en la manera de mirar al cuerpo a partir de la vivencia del mismo. Es decir, muestra al cuerpo como vivencia del mismo. El habla de un cuerpo de la metamorfosis, ese que cambia de una forma a otra. Es un cuerpo que no está atado al espejo de sí mismo, entregado a todas las seducciones es un cuerpo que no conoce, es sentido, tampoco pertenece al orden simbólico. “la seducción tampoco conoce el orden simbólico solo cuando se frena esta transfiguración de las formas entre si es cuando aparece el orden simbólico, se erige una instancia cualquiera y se metaforiza el sentido de acuerdo con la ley.” (Baudrillard, 1987, pp. 41). Ahí nace el cuerpo metafórico. Se puede pensar al cuerpo de la metamorfosis como ese cuerpo fragmentado al que se le superpone la imagen del cuerpo, ese cuerpo metafórico.

“cuerpo psicológico, cuerpo inhibido, cuerpo neurotizado, espacio de la fantasía, espejo de la alteridad, espejo de la identidad, lugar del sujeto atrapado por su propia imagen y por su propio deseo, nuestro cuerpo ya no es pagano y mítico, sino cristiano y metafórico; cuerpo del deseo, y no de la fábula.” (Baudrillard, 1987, pp. 42). El cuerpo se aparece como el espacio en el simulacro donde se encuentra

el deseo, la pulsión y la fantasía. Es la precipitación materialista de una fuerza seductora cargada de ilusión y metamorfosis.

“Aquellas dos imágenes que se transparentaban le decían que en la chica había de todo, que su alma era terriblemente amorfa, que cabía en ella la fidelidad y la infidelidad, la traición y la inocencia, la coquetería y el recato; aquella mezcla brutal le parecía asquerosa como la variedad de un basurero; que lo que parece un perfil que marca sus límites como individuo es sólo una falacia que engaña al otro, a quien la mira, a él. ”. (Kundera, M.; [(1968)(2008)] p.p.116-117)

La situación contemporánea ha cambiado la forma de relación con el cuerpo. Para Brousse (2005), el progreso de la ciencia ha convertido a los objetos cortados del organismo en objetos de comercio. La posibilidad del trasplante de órganos ha modificado la experiencia del organismo y su imagen global, pues implica que el organismo se convierte en un objeto común que tiene lugar en el campo de la competencia, los órganos adquieren un valor fálico. Este cambio ha hecho una fisura entre la Imagen del Otro (ideal del yo) y el objeto a, se ha hecho una ruptura entre el ideal del yo y el yo ideal i(a) la imagen narcisista. Para ella el yo ideal va remplazando el ideal del yo, hay una decadencia del ideal del yo y un desarrollo del yo ideal. El yo ideal funciona como una imagen del cuerpo cortada por el otro de la palabra, ahora hay un desarrollo del mundo de las imágenes que en parte están dadas sin el otro de la palabra como lo eran antes, sino por el otro de la escritura científica. Ella afirma que tanto el arte contemporáneo como el psicoanálisis revelan los cambios en la cultura, nos muestran el cambio de las formas adoradas por los hombres. Esta afirmación no solo da cuenta de las funciones que cumplen dichas disciplinas sobre la construcción de un saber de lo humano, también muestran como ambas disciplinas en sus respectivos procesos creativos, se encuentran en constante reflexión sobre su condición y sus maneras de relacionarse y vivir. Ambas se atreven a jugar con las transformaciones que los cuerpos van viviendo, son disciplinas que no obedecen a las reglas estáticas y

determinantes; por tanto, tienen la posibilidad de encontrarse con los cambios que el propio sujeto hace de sí mismo.

Baudrillard, (1987) ya había escrito respecto a este cambio, planteaba que el sujeto busca ahora parecerse a el mismo, ya no busca parecerse al otro. La obsesión, del individuo no consiste más en perderse entre la multitud, sino encontrarse en ella, ya no es el sujeto con otro sino el sujeto al infinito, hay una desmultiplicación fractal del cuerpo.

Ya sea con la intención de parecerse o de encontrarse a sí mismo en eso que se encuentra afuera, en los objetos. El sujeto guarda una relación estrecha entre su imagen del cuerpo y las imágenes del mundo. Las imágenes que se construyen día a día, dan cuenta del cuerpo del sujeto. Estas imágenes van a ser construidas justamente a partir de la percepción de nosotros mismos, nos encontramos en un espiral en el que nuestro cuerpo nos habla de las imágenes construidas y viceversa.

Solo hay un cuerpo si este está recubierto por la Humanidad. Pommier, (2000) afirma que la voz y la mirada consuman y consumen al sujeto; por tanto, el cuerpo y el otro son indisolubles, ¿Qué del cuerpo se plasma en el arte? Por supuesto que hay un cuerpo de goce; sin embargo, ¿qué goce? ¿Qué cuerpo? Eso del cuerpo solo puede ser construido por que hay otro, de eso que le está dado al sujeto por mediación del otro. Precisamente sus ideales son los que quedan impregnados en el arte. Los ideales son estas ficciones que sujetan, estructuran y dan camino al cuerpo.

“Y hoy, así como el desencanto deja que los ángeles se desplomen sobre cuerpos flotantes, la obra de arte se vuelve abstracta por que la historia la abandono.” (Pommier, 2000, pp. 80). El posmodernismo tiene la completa intención de acabar con las ficciones, desaparecer las creencias, tumbar a la fe. Desaparecer al cuerpo para llegar al órgano. Rechazar los metadiscursos que dan sentido y soporte al sujeto. Debilitar el nombre del padre, pues este, al parecer ya no es necesario, ahora se quiere vivir con un padre sin nombre, engañándonos en un supuesto de que no lo necesitamos, lo matamos como lo hacemos con cada figura que se nos presenta con tal investidura; solo que ahora llegamos a desgarrar a generar un desvanecimiento del Ideal del yo, ya no hay una meta que alcanzar, no nos espera una promesa, un futuro al cual llegar. Nos encontramos el reflejo de un cuerpo que ya no tiene nada que contar, donde la narración poco a poco va desapareciendo; en la música electrónica, en la pintura abstracta, en la poesía concreta...

“La obra dibuja fuera del cuerpo lo que el síntoma graba en la carne. Imprime un cuerpo de sueño sobre el cuerpo orgánico. El síntoma se parece a una imagen del cuerpo: es un jeroglífico que se escribe sobre un órgano. La representación artística de los cuerpos varía en función de los ideales, y la manera en que el síntoma los fija en el espacio y en el tiempo responde a las mismas incertidumbres. La obra de arte y el síntoma, cada uno a su modo, tratan el goce del cuerpo, en la tensión entre el yo ideal y el Ideal del yo. Una afrenta del Ideal del yo implica una regresión pulsional y la escritura del síntoma en el cuerpo.” (Pommier, 2000, pp. 79-80). De manera que un cáncer y un acto artístico guardan estrecha relación pues en ambos se puede mostrar la tensión entre el yo ideal y el Ideal del yo. En ambos explota el goce del cuerpo. Síntoma y arte gritan lo mismo, cada uno a su manera.

3.SEDUCCIÓN

All the ways you wish you could be, that's me.
I look like you wanna look, I fuck like you wanna fuck.
I am smart, capable, and most important I'm free
In all the ways that you are not
(Fight club 1999)

Erótica y seducción, palabras que se entretajan en una cadena significativa que sugieren lo que no está, a partir de lo que se muestra. Le lanzan imágenes sustitutivas a los objetos mostrados. Incitan a la reconstrucción subjetiva de las imágenes.

En este sentido todas las imágenes son eróticas y seductoras ya que están enmarcadas por el lenguaje, y es en el mismo en el que no se puede decir todo, por tanto, nos provocan a generar nuevas imágenes. Y cuando se intenta materializar estas, es cuando se hace arte. Materializar imágenes es intentar construir diferentes realidades, subjetivas y polisémicas, tal como son las realidades de cada uno de los sujetos. Para Flores (2004), es un juego de producción que intenta alcanzar la satisfacción de un deseo imposible que nunca se logrará y que por tanto, da como resultado la creación permanente. La seducción de ninguna manera se produce en el campo de lo real y lo neutro, aparece dada por el juego de los signos y las imágenes, aparece en medio y por la cultura que nada tiene que ver con el intento positivista de objetivar el entorno. "La seducción es un proceso circular reversible de desafío de sobrepuja y de muerte." (Baudrillard, 2001, pp. 49)

Baudrillard (2001), afirma que todos los intentos por irrumpir con los simulacros simbólicos y de muerte son falsos, lo neutro nunca es neutro, lo real no le interesa al hombre, pues es el lugar del desencanto del simulacro de acumulación contra la muerte. Lo que posibilita a la fascinación sobre lo real es la catástrofe imaginaria que hay detrás de ella.

“Flajsman pensaba en que lo único que puede dar la medida del amor es la muerte. Al final del verdadero amor está la muerte y sólo un amor que termina en muerte es amor”. (Kundera, M.; [(1968)(2008)] p.p. 168).

Si el hombre estuviese en lo real aparecería imposibilitado de toda acción, toda reversibilidad. Baudrillard (2001), propone siempre apostar por la simulación, a revertir, intercambiar y desplazar los signos, coger el positivismo al revés, entrar en el juego de la seducción.

“La seducción es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad.” (Baudrillard, 2001, pp. 55). No busca encontrar la verdad, está en la superficie mientras que el sentido busca acabar con las apariencias para intentar ser objetivo, lo cual resulta imposible. Según él, las apariencias están en constante lucha contra el sentido, buscan trastocarlo, la seducción aparece ahí, en el sin sentido.

“La pregunta es como un cuchillo que rasga el lienzo de la decoración pintada, para que podamos ver lo que se oculta tras ella. Así fue, por lo demás, cómo Sabina le explicó una vez a Teresa el sentido de sus cuadros: delante hay una mentira comprensible y tras ella reluce una verdad incomprensible”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 255)

Una parte importante que va a estar al servicio de la configuración del arte, es la seducción, en este juego de mostrar y ocultar, movimiento de los significantes, que al igual que el psicoanálisis apuntarán de continuo a objetos en constante movimiento.

Toda esta teoría falo-céntrica desde donde se constituye al sujeto da cuenta del deseo, de un cuerpo gozante; sin embargo, Baudrillard (2001), hace hincapié en que todas estas ideas sexuales, parten de una concepción masculina, en donde los intereses y las bases fundadoras del sujeto se encuentran y encajan tal como lo plantea el psicoanálisis. La feminidad por otra parte, no se contrapone a estas ideas ni a la masculinidad; pero pone en juego la seducción, significante que se va a colocar en una lógica muy distinta a la del goce, no va a estar en función del deseo. La seducción se coloca como un pretexto más apasionante, no obedece a la pulsión, sino a una pasión que se coloca más allá, en la incertidumbre del juego.

Se trata de la creatividad, si bien el deseo parece funcionar como el motor de la creación de imaginarios que modifican la realidad permanentemente y este deseo deviene de un cuerpo agujereado, cuerpo gozante en busca de llenar esa falta primigenia. El amor como demanda y entrega, se vuelca hacia el sujeto para relacionarse con su deseo, sus imaginarios y hacer del arte un juego seductor en el que deseo y goce no desaparecen sino más bien se juegan en esta relación erótica del artista, del espectador y de la misma obra de arte.

La ley de la seducción consiste en un intercambio ritual permanente, en el que se busca seducir y ser seducido. Los amantes luchan por ser amados y amar más, la seducción se encuentra al servicio del amor. Un amor que en cierta medida tiene que ver con el deseo, pero no se puede encasillar de manera tan simplista, para

Baudrillard (2001), el amor no tiene otro límite que el de la muerte, mientras que el deseo busca realizarse a como dé lugar.

Ella quería que fuese suyo por completo y ser ella por completo de él, pero con frecuencia le parecía que cuanto más trataba de dárselo todo, más le negaba algo: lo que precisamente el amor carece de profundidad y superficial, lo que da el flirt. Sufría por no saber ser, además de seria, ligera. (Kundera, M.; ([1968) 2008) p.p. 97)

Aquí cabe preguntarnos cómo interpreta Baudrillard este concepto psicoanalítico de deseo, pues pareciera ser que este deseo del cual habla es un deseo que se puede apalabrar, hay que recordar que Lacan afirma que el deseo parte de una falta, una falta primigenia que se va a realizar con la castración, con la entrada del significante, que va a constituirnos. De ahí que nunca podremos acceder al deseo y que la realización de este sólo se hará en forma parcial. El límite del deseo también se alcanza en la muerte, por eso se les llama muertes chiquitas a los orgasmos. Amor, seducción y deseo, palabras que mantienen entre sí relaciones intrínsecas. Tomando en cuenta esta visión del deseo lacaniano, podemos mirar al deseo y a la seducción como conceptos que se encuentran y se combinan de continuo, los límites entre ellos son tan difusos que se pierden.

“Pero no puedo evitar la sensación de que en ese placer sigue habiendo algo completamente libre, lúdico y revocable, algo como lo que caracteriza por ejemplo las visitas a las galerías de arte o los paisajes desconocidos y que no está en modo alguno sometido al imperativo incondicional que intuía en la vida erótica de Martin. Era precisamente la presencia de ese imperativo incondicional lo que hacía crecer ante mis ojos la estatura de Martin. Me daba la impresión de que los juicios que él emitía sobre una mujer los pronunciaba la Naturaleza misma, la mismísima Necesidad”. (Kundera, M.; ([1968)(2008)] p.p.71)

El asunto de velar y desvelar tiene que ver con un juego que para Baudrillard (2001), es el de la seducción. La seducción es un concepto que para él, se construye para dar cuenta de eso que se mueve desde la feminidad.

Lo que la seducción va a poner de relieve en esta relación del sujeto con el otro es el juego de velar y desvelar, la relación fantasmática con el otro y para el otro. Se va a recubrir a ese otro con imágenes, y esta acción no es casual, ese otro se encuentra agujereado, hay vacío en ese sujeto-objeto que se intenta tapar de continuo con imágenes. Aparece la imagen especular i (a), para Lacan (1962-1963), lo único que el hombre puede tener frente a sí mismo es la imagen virtual, una imagen que vela ese objeto perdido, ese objeto del deseo.

La seducción esta inmiscuida y refiere a la imagen, a la mirada, pero, ¿De qué imágenes se está hablando? ¿Acaso se refiere a las imágenes ópticas? Para que la imagen óptica aparezca, es necesario hablar de luz, sin el contraste de luz-oscuridad es imposible ver.

Si como premisa se sostiene que la luz es la encargada de iluminar la imagen, la que permite su acceso. Es necesario que el significante luz devenga como metáfora de aquello necesario para posibilitar el acceso a las imágenes, nada menos que la palabra. Pues el ojo solo aparece como un captador de datos sin codificar. El lenguaje viene a discriminar la información y a traducirla para que el sujeto tenga acceso a ella.

“LUZ Y OSCURIDAD: para Sabina vivir significa ver. La visión está limitada por una doble frontera: una luz fuerte, que ciega, y la total oscuridad. Posiblemente esto es lo que determina el rechazo de Sabina a cualquier extremismo. Los

extremos son la frontera tras la cual termina la vida y la pasión por el extremismo en el arte y en la política es una velada ansia de muerte”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 96)

Para Flores (2004), las imágenes están construidas por la palabra, es está la que determina la existencia de las cosas, la interrelación de la palabra con el otro es la que posibilita la construcción de una imagen. Las palabras son las que iluminan las imágenes, para darles un contenido polisémico que lleva a las imágenes más allá de lo real.

Las imágenes tienen su sustento en lo real; sin embargo, se construyen en lo simbólico. Es por esto que las mismas situaciones tienen distintas miradas, contenidos polisémicos y hay una dificultad para encontrar coincidencias en ellas, aún cuando los espectadores tienen las mismas herramientas orgánicas perceptuales.

La historia de cada sujeto, la forma en la que han entrado en contacto perceptual y emocional con los objetos, es decir, la manera en la que se han erogenizado, es la que lleva a mirar de manera singular con respecto a los demás una imagen. Una imagen que tendrá una rica diversidad de combinaciones y que al mismo tiempo nunca será original en su totalidad.

Según Flores (2004), una imagen sirve de pre-texto para evocar otras imágenes, para crear nuevas. Las imágenes nunca son puras. Están repletas de la subjetividad del espectador, sus recuerdos, sus emociones, es decir, están cargadas de historia. Las imágenes son un vehículo que lleva al sujeto a incorporar su propia imagen.

Es desde el imaginario donde el sujeto se interrelaciona con la imagen, la imagen propone, sugiere, y el sujeto incorpora en ella su historia. La imagen no está dada de entrada, es un pretexto que por medio de la palabra logra construirse, se hace fantasía.

Entre lo real y el sujeto se construye la imagen simbólica, de eso de lo que habla el ser humano de lo que le significa, percibe y vive que no tiene que coincidir con lo que los otros ven. Es decir, la palabra es una luz que ilumina más allá de la imagen real.

La palabra hace una abertura en la imagen que permite un diálogo con ella, posibilita la imaginación, el discurso nunca es real, pues ese que habla lo hace desde su experiencia y subjetividad.

Esas imágenes que no se encuentran en la primera imagen pero que son traídos por esta, dice Flores, que es de lo ansiado, lo soñado y seguramente de lo deseado.

Entonces para construir imágenes, pareciera ser que hay dos motores. El motor del deseo y el motor de la seducción. Uno no contradice al otro, incluso se relacionan y mezclan entre ellos. El primero construye para cubrir esa falta desde donde el sujeto está constituido, el segundo lo hace como un juego que muestra y esconde algo que parece inherente al propio sujeto. Ambos arraigados y jugados desde el cuerpo, construyendo nuevas cadenas significantes.

La imagen se construye incitando a la realización de un deseo, de lo imposible. Las imágenes se aproximan al cumplimiento de lo inaccesible, lo imposible de satisfacer, lo inalcanzable a través de la imaginación.

La imagen según Flores (2004), sirve como una base para estimular aquella cascada de imágenes personales, que están más allá de lo visual. Aparece como un montaje psíquico en donde a partir de esta, se sobreponen, condensan y amplían las imágenes.

Las imágenes que se construyen en la realidad psíquica son las mismas que se construyen en el arte, son recortes con límites y fronteras, hay en ellas algo que se cubre, que no se deja ver, que está detrás de ellas. Flores (2004) dice que lo que no se ve, lo que está tocado por la palabra, promueve a la construcción de una imaginación que está más allá de la imagen real. Eso no visto en conjunto con lo visto es lo que le da el carácter erótico a las imágenes. Donde en un principio no hay nada, las palabras comienzan a dar forma a las imágenes. Para él, la ceguera permite una labilidad de las imágenes, conforme se habla de ellas, se van transformando, a partir de lo que no se ve, de lo que no se ha dicho, se sugiere algo más.

“imaginar es ver algo más de lo que está, de lo que sigue, lo que no salió, no solo en el plano de la imagen, sino también en el tiempo: ¿qué hubo? ¿Qué pasó antes y después de tomar la foto? Así se juega a inventar una realidad, porque además la foto tampoco es real, eso que quedó plasmado ahí, ya no es, sólo nos quedan las palabras para hablar de ello, para reinventarla, para recordarla, por las palabras podemos sobreponer nuestras imágenes, para asegurarnos que fueron... A final de cuentas, las imágenes, los recuerdos, la realidad es de cada quien, y esto es lo fascinante de la aventura, sobre todo del proceso de la construcción,

uno nunca sabe cuál es la imagen final, pues no es la que se ve, quizá por eso el zorro al despedirse le cuenta su secreto al Principito: lo esencial es invisible a los ojos” (Flores, 2004).

El arte aparece ahí, para torcer, enredar, modificar la realidad, haciendo imágenes recortadas, que provocan otras imágenes, recuerdos, emociones e ideas que están implicadas con la subjetividad del espectador y del artista, el arte es un juego amoroso donde se seduce y se deja seducir. Se presenta para abrir un espacio personal, subjetivo y compartido.

El arte, especialmente la fotografía para Flores (2004), es una recreación imaginaria en la cual la idea que uno tiene de la imagen que quiere plasmar, se modifica en la medida en que se interactúa con las formas de los cuerpos, es una imagen que se recrea en el proceso de su construcción y su interacción con la mirada y la palabra del otro. Hacer arte es jugar a materializar lo imaginario y fantasear con la apropiación de este.

En el arte se juega a imaginar, a crear imágenes, a seducir con la mirada. El arte viene a entrar en el juego de la simulación, torciendo realidades, creando imágenes que muestran un recuadro visible ocultando infinitas posibilidades que las completan y a la vez que nunca la terminan. Se aparece abriendo. El arte viene a ser el espacio subjetivo en el que el artista entra en una dinámica dialéctica con el espectador. Viene a poner en juego las miradas seduciendo, construyendo imágenes desde el deseo de uno para confrontarlas con el deseo colectivo. Jugando con la muerte, la incongruencia y los símbolos, transfigurando el espacio a la espera de que el espectador detenga la metamorfosis del cuerpo y cargue de sentido la imagen.

Ya sea pantalla, escena, imagen sonora, visual, acción, o cualquier invento sobre el simulacro de la realidad, la palabra viene a hacer frente a la cosa, viene a delimitar a sobreponer y a incrustarse sobre lo real para dejar brotar al deseo, las pasiones y situarse en el espacio de la seducción. El arte se arraiga en ese mundo simbólico en el que con y sin sentido permite la reflexión, el goce y el baile con el cuerpo mismo.

Así como las imágenes devienen como respuestas de la particular construcción del cuerpo, el cuerpo se constituye a partir de las imágenes que le son lanzadas. Se genera un circuito continuo reversible, continuo, incongruente, irregular, lleno de vacío, motorizado por el deseo y al mismo tiempo por el acto mismo de esconder y mostrarlo todo. Es decir, aparece en el marco mismo del simulacro seductor.

El universo en el que el hombre se circunscribe, es uno en el que los objetos existen y simultáneamente desaparecen, para Baudrillard (1987), es un universo proyectivo, imaginario y simbólico. Los objetos se aparecen como espejos del sujeto, y es en su relación seductora en la que aparece un instante dual sin desciframiento, es en el espacio de la seducción, en el de las apariencias y las superficies en el que los límites se hacen difusos, desaparece el sentido y aparece el juego de miradas en el que los objetos y los sujetos se miran para hacerse uno, para mostrarse como extensiones, como reflejos, siempre relacionándose a partir de transfiguraciones.

Todo lo que ex-siste (lo que está fuera del sujeto) así como el cuerpo mismo (lo qué el sujeto es) se convierte en pantalla, en un espejo en el que no hay bordes,

barreras, queda la imagen para moverse y jugar con ella. Así, los objetos vienen a formar parte del sujeto, se aparecen como espejos y reflejos de la propia consistencia en el mundo, en una realidad construida en el simulacro que nos alienta y que nos hace seres parlantes.

Para Baudrillard, el sujeto poco a poco ha dejado de estar atrapado por sus objetos y por su imagen, aparece como terminal de múltiples redes. “tendencia irreversible a la abstracción formal de los elementos y las funciones, a su homogenización en un único proceso, al desplazamiento de las gestualidades, los cuerpos y los esfuerzos hacia mandos eléctricos o electrónicos, a la miniaturización en el tiempo y en el espacio, de procesos cuya escena —que ya no es una escena— se convierte en la de la memoria infinitesimal y del espacio.” (Baudrillard, 1987, pp. 14).

El sujeto ha modificado su manera de relacionarse con las imágenes, los objetos, así como su propio cuerpo no han desaparecido; sin embargo, las imágenes que se han construido de estos, han sido modificadas, transfiguradas, no se han salvado de la reversibilidad, el juego de la seducción sigue presente dándole forma a la realidad, firmeza y al mismo tiempo vértigo, pudiera parecer que esta se escurre y está a punto de desvanecerse, pero es parte del juego.

Esta búsqueda por alejarse del simulacro en el que el sujeto está inmiscuido, el intento por dar cuenta de lo real, los bombardeos de información llenos de descolorida velación, corresponden a la obscenidad, a la intención por borrar todo rastro de ilusión que hay detrás de todo. Para Baudrillard (1987), éxtasis, fascinación, obscenidad y comunicación vienen a ser parte de un universo frío, dan como resultado imágenes en las cuales no hay nada que ver; pero, cuando el ojo es engañado, se abre la posibilidad de un juego por intentar adivinar, son los

juegos del universo cálido, son los de la pasión, el deseo y la seducción; sin embargo, Baudrillard (2001), hace énfasis en que los signos nunca aparecen en un punto cero de lo real, las imágenes están cargadas de seducción, aún en la pornografía donde se muestra la desnudez del cuerpo en un intento por acceder a lo sexual y lo vulgar, siempre hay algo más que se sugiere, en las formas desencantadas del cuerpo donde solo se miran demandas sexuales, la obscenidad aparece como un nuevo ornamento seductor indefinible al deseo. Para él, en las imágenes siempre se encuentra un espiral de cosas en un juego de seducción y de muerte.

La seducción no tiene otro recurso que el de la mirada, y para que esta exista, es necesario que los objetos se velen y se desvelen, aparezcan y desaparezcan de continuo. La imagen por entero nunca es visible, está fragmentada, hay partes que se ven y otras que no. “En una imagen, determinadas partes son visibles y otras no, las visibles hacen invisibles a las otras, se instala un ritmo de la emergencia y del secreto, una línea de flotación de lo imaginario” (Baudrillard, 1987, pp. 28)

Deseo y seducción se juegan de continuo en el proceso amoroso, motor que echa a andar y alimenta la simulación donde vivimos, ambos arraigados en el cuerpo, brotan de este y no tienen mayor relación que la de una proyección con el cuerpo mismo, reflejos que dan como resultado una serie de imágenes destellantes, inconclusas e incongruentes, tal como todas las ciencias no exactas, tal como la subjetividad.

La seducción tiene como corazón al desafío, no aparece frente al deseo para oponérsele, para negarlo, sino para seducirlo, tal como Baudrillard (1987) afirma que la ausencia no se le opone a la presencia, la seduce. Lo mismo con el bien y

el mal. Esta mirada que se propone con respecto a la relación entre los signos encuentra duelo y reversibilidad.

“la seducción precipita al uno contra al otro (signos), les reúne más allá del sentido, en un máximo de intensidad y encanto. Jamás nos seducen los signos distintivos o plenos. La seducción aparece en signos vacíos, ilegibles, insolubles, arbitrarios, fortuitos, que pasan ligeramente de lado, que modifican el índice de refracción del espacio... los signos de la seducción no significan, sino que son del orden de la elipsis, del cortocircuito, de la agudeza” (Baudrillard, 1987, pp. 51).

En ese sentido, el lenguaje es maravilloso y seductor, pues todos los signos tienen la posibilidad de ser interpretados, simultáneamente pueden ser mirados objetivamente. La objetividad es seducida por la subjetividad y viceversa. Los signos no son unívocos, son incongruentes, son polisémicos y por tanto siempre hay algo de vacío en ellos.

“Cuando Dios expulsó al hombre del paraíso, hizo que conociera el asco. El hombre empezó a ocultar aquello de lo se avergonzaba y, cuando levantó el velo, le cegó un resplandor. De ese modo conoció, inmediatamente después del asco, la excitación. Sin mierda (en sentido literal y figurado) no existiría el amor sexual tal como lo conocemos: acompañado de palpitaciones del corazón y ceguera de los sentidos”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 248-249)

Justamente el arte se juega en la seducción y en la interpretación, en la búsqueda de cargarlo de sentido y la manera en la que se juegan siempre tiene que ver con la mirada. Una no niega a la otra pues como se mencionó, la seducción no se opone frente a los temas o conceptos, los seduce. Lo mismo sucede con la interpretación y con el sentido, son seducidos. Parece que tanto el deseo como la

seducción no pueden ser aniquilados del horizonte de lo humano, pues funcionan como motor de la cultura de la simulación, del arte.

“Toda la estrategia de la seducción consiste en llevar las cosas a la apariencia pura, en hacerlas brillar y vaciarse en el juego de la apariencia” (Baudrillard, 1987, pp. 53).

Las apariencias siempre conllevan algo de secreto y este consiste en la no interpretación, lo que se muestra da cuenta de que hay algo velado, el secreto está en que no hay nada que revelar, no hay nada que decir pues no hay verdad, no está en esa lógica.

El secreto hace referencia al vacío, a lo que no está. Y eso no quiere decir que eso que no está, pueda estar en alguna otra parte, simplemente es lo que seduce. Si el vacío es lo que seduce y es por el vacío que deseamos, el deseo es lo que permite jugar a seducir.

“Para Sabina, vivir en la verdad, no mentirse a sí mismo, ni mentir a los demás, sólo es posible en el supuesto de que vivamos sin público. En cuanto hay alguien que observe nuestra actuación, nos adaptamos, queriendo o sin querer, a los ojos que nos miran y ya nada de lo que hacemos es verdad. Tener público, pensar en el público, eso es vivir en la mentira”. (Kundera, M.; [(1984)(1993)] p.p. 115)

Anteriormente se había descrito como el deseo del sujeto, es el deseo del otro y en tanto que el deseo permite el juego de la seducción, es necesario que exista el otro. ¿Y qué otro? Nada menos que el otro de la mirada.

Para Baudrillard (1987), las cosas existen en el instante en el que son seducidas, solo existen en breves instantes, solo cuando se les desafía a existir, incluso el hombre existe cuando es seducido, cuando es mirado, cuando entra en el mundo de la simulación.

“Cabría defender que antes de haber sido producido el mundo ha sido seducido, que solo existe al igual que todas las cosas y nosotros mismos, por haber sido seducidos.” (Baudrillard, 1987, pp.61)

“En el fondo, todo ya está ahí, en esa desviación maléfica, en la imposibilidad para cualquier sistema de sustentarse en la verdad, de romper el secreto y de desvelar lo que sea. El discurso de la verdad es simplemente imposible. Se escapa a sí mismo. Todo escapa a sí mismo, todo se ríe de su propia verdad, todo se escapa por el lado de la seducción.” (Baudrillard, 1987, pp. 62-63)

El mundo, en lo real, es puro, sus componentes son meramente objetivos y carecen de significación, no hay nada que contar de ellos; sin embargo, el ser humano no sabe deshacerse, desujetarse del lenguaje, de su deseo ni de su propia imagen, no hay manera de zafarnos de la ilusión, solo nos queda jugar con ella, seducirnos, seducir la realidad, divertirnos con la reversibilidad.

El arte seduce, y es porque está hecho de imágenes que tiene la cualidad de hacerlo, es porque están construidas por el ser humano, que siempre guardan una relación con él. Como se ha descrito, el hombre no es más que su cuerpo; por

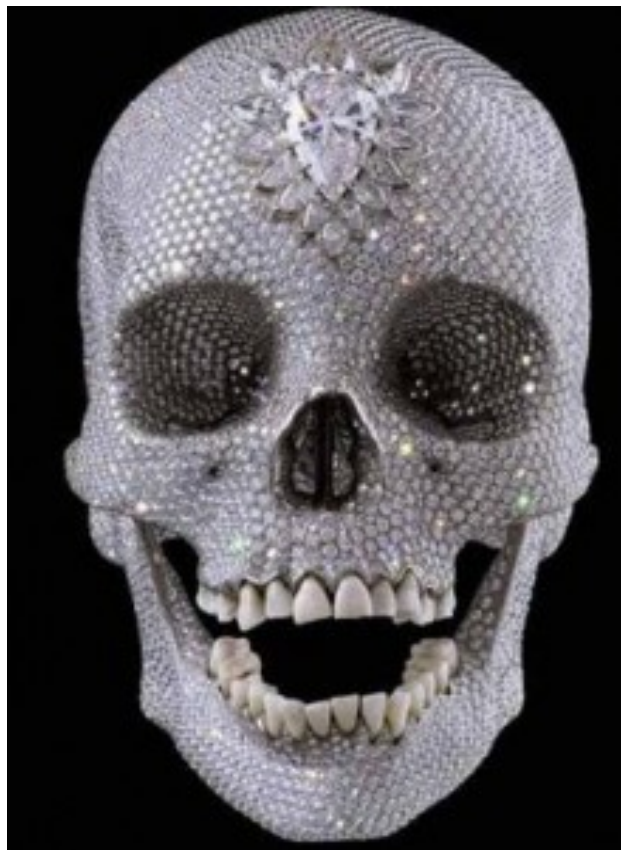
tanto las imágenes tienen una relación con el cuerpo. Es en las imágenes donde el cuerpo se encuentra, se constituye y se alimenta.

Esa actividad que para Beuys ([1972] 1998), resulta de la creatividad de los hombres, es arte, desde esta mirada, el arte se encontraría en toda la simulación que el hombre vive. Es por esta razón que se piensa que cualquier cosa puede ser arte; sin embargo, la postura que se mantiene en esta tesis es que el arte tiene que ser nombrado, debe ser un reflejo o respuesta del cuerpo o al cuerpo, tiene que seducir y el artista debe estar implicado en él desde su deseo.

Para hablar de las siguientes obras de arte y su relación con la seducción, con la serie de imágenes que quedan veladas y aquellas que se muestran, de su reflejo con el cuerpo del sujeto, del deseo impreso en ellas y el encuentro con este, es necesario reiterar que solo se puede hacer desde la subjetividad del espectador de las mismas. Pues la imagen es subjetiva y la ilusión es de cada uno.

Damian Hirst en su obra Por el amor a Dios (For the love of God) muestra una calavera auténtica incrustada de diamantes, como tal, la obra por sí, es una imagen que cada lector tiene que completar. En el momento que a la calavera le fueron incrustados los diamantes, se le oculto su textura ósea, se mira en ella una superficie brillante, es como si se sustituyera la piel que pudiera tener dicho cráneo cuando estaba vivo por un montón de diamantes después de la vida. Cuando había vida, ese cráneo formaba parte de un cuerpo, contaba con un valor fálico, una vez llegada la muerte y la separación de este objeto de su conjunto corpóreo, no era más que un objeto que evidenciaba la pérdida. La calavera se había convertido en un objeto a, un objeto causa del deseo que traía consigo angustia; sin embargo, después de que Hirst trabajó con este objeto, fue resignificado, cada lector lo puede significar de maneras distintas. Se puede leer

como la vanidad después de la muerte y sobre esta, como un valor que supera a la muerte, como un cuerpo que tiene valor por los adornos que ahora son parte de él, y ya no por el tejido. En este sentido, la obra da cuenta de cómo el cuerpo no solo se refiere a la carne, ahora los diamantes ya conforman al cuerpo. La estética, la cascada de imágenes que provoca, el espejeo con el espectador, son posibilidades que el artista abrió al mostrar su obra.



Damien Hirst. *For the love of God*

Rufino Tamayo en su pintura *Amantes contemplando a la luna*, llena de seducción la mirada del público, los cuerpos de los amantes delimitados por contornos, se encuentran unidos por el espacio que guarda relación con ellos a partir del color, este hace de ellos un instante, un cuerpo, los límites se hacen difusos, se pueden ver en ellos nalgas, brazos, cuellos, cabezas, queda velado quiénes son estos

personajes, el artista no deja ver ningún elemento en su totalidad, incluso la luna, que se aparece ante ellos, lo hace solo en una porción. El título de la obra sugiere al amor; pero, ¿qué es lo que está en juego de ser amado? La mirada de los personajes en azul no está puesta en ellos mismos, hay un tercero, la luna es quien tiene la mirada de los personajes. La luna se aparece en el cuadro como un signo de amor entre dos personas y al mismo tiempo juega un papel de personaje que se interpone en la demanda de amor.

El cuerpo de los amantes es un cuerpo humano, es un cuerpo que no coincide con la anatomía, es un cuerpo que coincide con la simulación, es un cuerpo que no aparece como extensión de, sino como totalidad.



Rufino Tamayo. *Amantes contemplando la luna*

Se ha dicho hasta el cansancio que lo que está en juego en el arte son las imágenes y que se trata de imágenes cualitativamente distintas a las definidas por

la óptica. Definitivamente Magritte sabía de qué imágenes se trataba, él usó este conocimiento para seducir al hombre con su pintura. En su obra “The Treachery of Images” (la traición de las imágenes), aparecen dos elementos, la figura y el escrito diciendo “Ceci n’est pas une pipe” (esto no es una pipa), el artista coloca en su pintura dos elementos que se contradicen entre sí y que al mismo tiempo concuerdan. Esta verdad tan subjetiva y reversible da cuenta del increíble poder seductor que se imprime en la pieza y que se refleja en la mirada de quien la mira.

La palabra no es más que imagen, y como todas, se materializan en el campo de las ideas, en el flujo invisible que sustenta la realidad. Magritte sabía que lo que se encontraba pintado en el lienzo no era una pipa, esta solo era una imagen que hacía referencia a una; sin embargo, no cabe la menor duda de que eso es la imagen de una pipa. Esta aseveración tiene su sustento en que la imagen de la pipa pertenece al lenguaje, dicha imagen se aparece como evidencia de cómo un significante nunca apunta a un único objeto. La leyenda inscrita en el cuadro es otra imagen que entra en relación con la primera, ambas imágenes no se contraponen, se seducen, por un lado, la pintura tiene un carácter reflexivo acerca del papel de la imagen en relación con el hombre y su entorno, da muestra de cómo el hombre vive en un mundo de imágenes, como estas nos engañan de continuo y son las encargadas de enmarcar y definir nuestro mundo. Por el otro lado tiene un carácter terriblemente seductor. El lenguaje traiciona al no ser un sistema objetivo encargado de comunicar, no es más que un juego de imágenes. No en balde el pintor tituló a su obra la traición de las imágenes, la imagen de la pipa y la imagen de la palabra se encuentran en la veracidad y en el engaño.



Rene Magritte. *The treachery of images*

Ideal del yo buscándose parecer al otro, yo ideal encontrándose en el otro, al final de cuentas el hombre se encuentra, aparece, se descubre en relación con el otro. Pero, ¿quién es ese otro? Es un cuerpo, un cuerpo imagen que se construye en una relación seductora. Francis Bacon se atreve a jugar con los cuerpos, sabe que aquello que pinta no son cuerpos inexistentes, son imágenes que pertenecen a la realidad en la medida que reflejan el intercambio de miradas con aquellos cuerpos que se le presentan. Estos cuerpos juegan un papel importante en la conformación del simulacro.

En su pintura, "Tres estudios de figuras junto a una crucifixión" muestra cuerpos mutilados, que han explotado de una imagen del cuerpo al caos. Proyecta en su obra aquellos instantes en los que el cuerpo grita con tal fuerza que se descompone. La pintura está impregnada de tanta ilusión como la realidad puede

poseer. Hay momentos en los que uno se para frente al espejo y no se reconoce en este, uno obtiene de sí mismo una imagen ominosa, desconocida; sin embargo, sabe que en ese instante ha obtenido el reflejo más fiel. Los tres cuerpos saltan a la mirada reflejando al espectador como lo puede hacer el espejo en esos instantes de horror. Esta idea mirar figuras mutiladas y luego, ya espantados encontrarse reflejados en ellas, habla de un deseo por intentar completarnos fuera o dentro del cuadro, somos cuerpos deformados porque hay una castración y quien nos deformó fue la ley

Bacon sabe que el cuerpo no es uno, no es estático, lleva al espectador a experimentar este juego en su cuadro. Las tres figuras de su cuadro generan un sinfín de imágenes a su alrededor, pero sobre todo nos lanzan la imagen de nosotros mismos, y en este intercambio es en el que se hace presente la seducción.



Francis Bacon. *Tres estudios de figuras junto a una crucifixión*

CONCLUSIONES

Concluyo que este trabajo fue hecho desde mi propia subjetividad y que no habría otra forma de realizarlo, cada uno habla desde su deseo, desde sus carencias, por lo menos desde lo que uno cree que le falta, uno lee en los escritos de otros lo que se relaciona con uno mismo y encuentra en esas palabras esos restos o formas que lo construyen de continuo, es decir que le reflejan. A final de cuentas las imágenes están incompletas y cada persona tiene la posibilidad de completarlas desde su mirada. Las palabras son imágenes, tal como los sonidos, las texturas, los colores y todos aquellos intentos de dialogar con el otro.

Entonces, mi propia visión del cuerpo fue transformándose de continuo, antes, durante y después de la realización de este trabajo. A cada mirada, nuevas imágenes se aparecían, me de-construían. Mi cuerpo es un multiforme que cíclicamente adquiere consistencia por instantes para después regresar al caos. Mi cuerpo es una imagen agujereada; y justamente por ese agujero esta posibilitado a transformarse a cada instante.

Este trabajo tiene su origen en dos preguntas personales, la primera es: ¿Qué soy? La respuesta a esta pregunta fue encontrada (parcialmente) en el otro que me mira, y lo que mira ese otro es una imagen, un cuerpo agujereado, un sujeto en falta continua que busca llenar esa falta en lugares que no corresponden, y no podría ser de otra manera, pues ese lugar en el que el sujeto pudiera completarse, no existe. Soy un cuerpo que solo existe en el imaginario del otro. Soy un yo que solo existe en tanto el otro me da esa posibilidad y existo para mí, solo en la medida que juego un papel de otro para mí mismo. Soy un cúmulo de imágenes que adquieren consistencia a partir de mi relación con el otro. Mi existencia se encuentra en función de la mirada del otro. Ese otro es tan importante porque es el

que me constituye, el que me afirma y reafirma en este mundo tan alejado de lo real y al mismo tiempo tan sustentado en el. Y con esta última idea, se aparece la segunda pregunta: ¿En dónde me encuentro? En un primer momento buscaba una respuesta verídica que me iluminara y me mostrara un camino por el cual dirigirme a un punto de satisfacción y trascendencia; sin embargo, conforme fui realizando esta trabajo me fui dando cuenta de la inexistencia de la verdad, poco a poco fui borrando la idea de encontrar una verdad absoluta que me guiara en mi vida. Comencé a notar que vivo en un engaño, que es imposible verlo todo, pues en cada imagen con la que me tropezaba, le encontraba un agujero, cada imagen con la que mi mirada se encontraba al momento de mostrarme algo, al mismo tiempo me ocultaba otra cosa. Me fui encontrando con la simulación en la que vivo y con el sinsentido que en esta prevalece. Frente a mí, se apareció una necesidad inmensa por asumir el engaño en el que vivo y a partir de esta visualización me fue posible contestarme la segunda pregunta (de nuevo parcialmente), me encuentro en un mundo de juego imaginario en el que la seducción se encuentra presente per se.

Encontré en el arte esta posibilidad de materialización de aquellas imágenes que me seducen, me constituyen a cada instante y con las que me permito jugar dentro de mi mundo simulado.

La investigación teórica llevada a cabo a lo largo de esta investigación nos muestra como el arte y el psicoanálisis son modos de conocimiento que nos hablan de un sujeto, un hombre, una subjetividad que nada tiene que ver con lo real. “La teoría no podría tener como fin reflejar lo real, ni entrar con él en una relación de negatividad crítica.” (Baudrillard, 1987). Simplemente nos abre el panorama a verdades relativas que al mismo tiempo nos ocultan otras y extienden la invitación a imaginar un sin número de verdades imaginarias. Y no podría ser de otra manera, pues la teoría se construye en el plano de la seducción, en todo

momento surge de una urgencia, parte de un deseo y es ahí en el que se encuentra el reflejo de ser humano.

Se encontró una línea a lo largo de las funciones que ha tenido el arte a lo largo de la historia que hablaba de la relación del arte con el deseo del hombre. Se examinó al deseo como componente fundamental de la producción del arte. Es en la intención por alcanzar lo perdido indecible que hay movimiento, hay acción. Es justamente en el momento en el que se asume que algo falta, en el que aceptamos nuestra incompletud, en el que el hombre se posibilita para crear.

La creación está al servicio del deseo, un deseo que no tienen otro origen que el de la falta, un corte realizado por la ley para dar entrada a la realidad, a un mundo simbólico imaginario sustentado en lo real pero percibido cualitativamente distinto, un mundo del lenguaje. Y es en este mundo del lenguaje, mundo del simulacro en el que el hombre entra en contacto con el mundo, con el otro y por ende consigo mismo.

Se mostró como el arte está inmiscuido en la intención por sustituir la realidad, una realidad que por cierto tampoco tiene nada que ver con lo real. Por jugar en la simulación, por cambiar los signos, dar un sentido distinto al mundo, y este juego siempre se realiza desde la experiencia misma del sujeto. No solo se dio cuenta de la existencia de un deseo en la creación del arte, sino que se desmenuzó este conocimiento sobre el deseo, en el arte mismo

Se abordó el concepto del cuerpo y como la creación de imágenes están en relación directa con la construcción imaginaria del propio cuerpo. El cuerpo humano se mira desde la experiencia íntima con él. Desde esta mirada fue

necesario examinar cómo se construye el cuerpo, como se va agujereando y como desde ahí es que se le van colocando recubrimientos y al mismo tiempo se le va alejando del plano real, se simboliza, se va apartando del caos fragmentario y se le da estructura, se describió este proceso que jamás se termina. Se miró como en el arte se juega con este proceso y que de él nacen un sin número de imágenes que no tienen otro cometido que el de jugar con la imagen propia. Se estudió como el cuerpo desafía sus propios límites, se apropia del entorno y se aleja al mismo tiempo de sí.

El cuerpo fue visto como una sustancia que no tiene otra forma de reconocerse que a partir de su fragmentación, su erogenización y que solo puede ser entendido como imagen. El yo, se modela sobre la imagen del otro. Se dejó claro que la creación de la imagen del yo en el estadio del espejo es lo que marca el nacimiento del sujeto. Y se insistió en la importancia del otro en la constitución del sujeto.

Por último, se entendió a la seducción como componente inherente en las imágenes, a la realidad simulada. Se mostró cómo el arte está cargado de este engaño que desafía a cada instante, que propone, esconde y maravilla. La seducción desafía la propia constitución. Es lo que da sabor a la vida por tanto esta inmiscuida en el goce, en el deseo, y en el engaño. Se reiteró que la imagen es el acceso al mundo y por tanto vivimos en una ilusión.

El arte que carece de sentido es el más seductor, el que carece de función, el que no tiene mayor límite que el de la muerte misma, el que intenta acercarse a ese deseo que no se puede apalabrar.

Desde mi mirada el arte es esa producción imaginaria en la que el sujeto se deja seducir por sí mismo y por el otro, se atreve a entrar en el juego de miradas, en el de la simulación, y desde ahí intenta acercarse a su deseo, deja plasmado algo de él, en la imagen deja rastros de su cuerpo, que encuentran reflejo en la imagen especular *i* (a) del otro espectador.

El pensamiento psicoanalítico lacaniano así como la lectura del arte desde esta óptica trae consigo un conocimiento sobre el ser humano que permite la reflexión sobre el mismo, sobre su actuar y nos acerca a su entendimiento. Al mismo tiempo nos aleja y nos muestra como en este simulacro en el que vivimos estamos posibilitados a seducir y dejarnos seducir, en todo momento somos engañados, engañamos y no podremos acceder a ese deseo que nos mantiene en la insatisfacción continua, en la sensación de incompletud e inconformidad. Que el cuerpo no es vehículo para relacionarnos con el mundo, sino que es sustancia imaginaria, fragmentaria, caótica estructurada que nos desafía a cada instante y que nos enmarca y nos permite existir con la realidad.

Esta investigación mostró como el arte no solo se aparece frente a nosotros como espejo seductor, sino que se construye como modo de conocimiento del hombre. Al final de cuentas ciencia y arte mantienen límites tan difusos y tan poco determinados que se seducen, se desafían a cada instante construyendo verdades engañosas que nos hacen, nos determinan, nos dan contorno, figura y estructura.

Cuerpo como lugar de identificaciones, lugar de reflejo. Ahí donde se gestan las imágenes, se distorsionan, el sujeto se encuentra y se pierde en el engaño de la vida.

La pieza, la obra, la acción, como quiera ser nombrado el arte, se aparece reflejándonos. ¿Será que no solo se aparece el arte como un reflejo sino como un fragmento del propio cuerpo?

Es tan extenso el tema del arte que uno se pierde. Me parece que es necesario profundizar sobre lo que se juega en el arte; sin embargo, tal palabra es demasiado extensa, para proponerse dicha tarea sería necesario reducir el agujero por el cual el ojo mira. Las posibilidades son infinitas, Se podrían gestar engaños sobre una técnica, una corriente artística, un artista, incluso una obra.

Para construir verdades mentirosas sobre el cuerpo y el arte, me vi en el engaño de asirme de discursos ya establecidos, estos me fueron seduciendo durante la realización de esta tesis. Al final, las ideas de otros me dan soporte para entender o tratar de entender(me), tal vez fingir que entiendo.

BIBLIOGRAFÍA

Baz, M. (1996). *Metáforas del Cuerpo*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Beuys, J ([1972] 1998). *Cada hombre un artista. Conversaciones documentadas en Documenta 5*. Madrid, España: Visor.

Braudillard, J. (1987) *El otro por sí mismo*. Barcelona, España: Anagrama.

Braudillard, J. (2001) *Seducción*. Madrid, España: Cátedra.

Brousse, Marie (2005). *Novedades contemporáneas sobre el estadio del espejo, Cuerpos lacanianos*, Granada, 21 octubre
(<http://www.icf-granada.net/videos2.htm#MHB>). Visitado [11-12-2011]

Doria, R. (2000). *Magia, mito, albores del arte y locura*. En Melgar, C., López, E. y Doria, R. En *Arte y locura*, Cap. 1. Buenos Aires, Argentina: Lumen.

Fincher, D. (1999). *Fight Club*. (Película de cine)

Fischer, E. (1966). *La necesidad del arte*. Barcelona, España: Planeta-Angosti.

Flores, A. (2004) *La ceguera, fuente de imágenes*. En: *Diálogo en la oscuridad*, México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. ([1901] 1979). *Sobre el sueño*. En *Obras Completas*, Tomo V. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, Pp. 613-668.

Freud, S. ([1905] 1979). *Tres ensayos de una teoría sexual. Capítulo II. La sexualidad infantil*. En: *Obras completas*, Tomo VII. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, Pp. 157-189

Freud, S. (1912). *Tótem y Tabú*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Freud, S. (1914). *Introducción al narcisismo*. En: *Obras Completas Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, Pp. 65-98

Freud, S. ([1926] 1979). *Inhibición, síntoma y angustia*. En: *Obras Completas*, Tomo XX. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, Pp. 71-164.

Kundera, M. ([1968] 2005). *El libro de los amores ridículos*. Distrito Federal, México: Tusquets Editores.

Kundera, M. ([1984] 1993). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona, España: Tusquets Editores.

La biblia, libro primero de Moisés, Génesis.

<http://www.iglesia.net/biblia/libros/genesis.html>. Visitado [17-12-2010]

Lacan, J. *Los escritos de Jaques Lacan, Escritos dos, Seis. Posición del inconsciente en el congreso de Bonneval reanudada desde 1960 en 1964.*

<http://www.scribd.com/doc/6998900/LACAN-Escritos-2-Seis-Posicion-Del-Inconsciente->. Visitado [07-08-2010]

Lacan, J. ([1960-1961] 2003). *Oral, Anal, Genital*. En: Seminario 8. La transferencia. Buenos Aires, Argentina: Paidós, Pp. 241-252.

Lacan, J. ([1962-1963] 2007). *Del cosmos al Unheimlichkeit*. En: Seminario 10. La angustia. Buenos Aires: Paidós, pp. 39-52.

Lacan, J. ([1974-1975] 1989). *Clase 2*. En: seminario XXII R.S.I. Sin Editorial, Pp. 2-16.

Lacan, J. ([1974-1975] 1989). *Clase 3*. En: seminario XXII R.S.I. Sin editorial, Pp. 17-30.

Le Poulichet, S. ([1988] 1996) *El concepto de narcisismo*. En: Nasio, J. Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis. Barcelona, España: Gedisa, Pp. 61-100

Leví-Strauss, C. (1974). *Antropología Estructural*. España: Paidós.

Masota, O. (1996). *El sueño y la realización del deseo. El deseo es articulación. El tercero deseante y la "pareja" de la histérica. Dora, Isabel de R.* En Lecciones de Introducción al Psicoanálisis. Cap. 4. Barcelona, España: Pp. 81-95

Masota, O. (1996). *Psicoanálisis, Medicina, Saber. El cuerpo se erogeniza en un mal lugar.* En Lecciones de Introducción al Psicoanálisis. Barcelona, España: Gedisa, Pp. 97-100

Nasio, J. (1988] 1996) *El concepto de falo.* En: Nasio, J. Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis. Barcelona, España: Gedisa, Pp. 44-60

[S. A.] *Descubrimientos de la arqueología, los guerreros de Xian*
<http://www.historiarte.net/descubrimientos/xian.html>. Visitado [20-10-2010]

Platón. (1978). *Simposio (Banquete) o de la erótica.* En Dialogos. México: Porrúa. Pp. 351-386.

Pommier, G. (2000) *¿Cómo pintar un ángel?* En Los cuerpos angélicos de la posmodernidad. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión. Pp. 74-87.

Pinturas:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/30/cultura/1188491390.html> Damien
Hirst Visitado [13-01-2011]

Paquet, M. (1994). *Magritte*. Hamburgo, Alemania: Taschen.

(1994). *Bacon*. Barcelona, España: Globus

<http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/tamayo9.html> Tamayo
Visitado [04-01-2011]