



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



REVISIÓN DEL ESTADO DE ARTE SOBRE PULSIÓN
ESCÓPICA EN PSICOANÁLISIS

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

PRESENTA:

JUAN CARLOS RUANO RODRÍGUEZ

DIRECTOR:

MTRO. JOSAFAT CUEVAS SALAZAR

SINODALES:

DRA. NORMA PATRICIA CORRES AYALA

MTRA. PATRICIA PAZ DE BUEN RODRÍGUEZ

MTRO. CARLOS AUGUSTO ALBURQUERQUE PEÓN

MTRO. JUAN CARLOS MUÑOZ BOJALIL

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. AGOSTO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Josafat

Admirable persona de la cual tuve la fortuna que fuera el director de mi Tesina y cuyos consejos cargados de sabiduría me ayudaron a realizar este trabajo de una forma concreta y satisfactoria.

Mis Sinodales

Profesores que sin duda marcaron una pauta en el camino de este trabajo, con algunos regaños bien merecidos, pero con un resultado muy agradable.
Gracias por sus comentarios, correcciones y el gran apoyo.

Crispin

Un padre excepcional al cual le agradezco el infinito apoyo brindado durante cada día de mi vida, en cada obstáculo que tuve que romper, muchas gracias por siempre darme las palabras de aliento y ese resguardo que un hijo necesita. En las tristezas y alegrías, gracias padre.

Amalia

Jamás podría olvidar el inconmensurable amor, cariño y apoyo que una mujer como tú me ha regalado durante tantos años. Si hoy estoy en este camino de constante crecimiento te lo debo a ti, mi querida y adorada madre.

Enfermedad

Una de las barreras más duras que alguien puede superar, pero que sin duda deja un aprendizaje humano enorme y que, en mí, ha dejado una huella muy marcada de la cual debo agradecer por el hecho de motivarme a pesar de tener una enfermedad crónica, continuar con este proyecto y muchos más, porque el camino es aún muy extenso.

INDICE

RESUMEN.....	4
ABSTRACT.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
1.- LA PULSIÓN ESCÓPICA.....	9
1.1.- Noción de pulsión en Freud.....	9
1.2.- Más allá de lo fenomenológico de la visión.....	12
1.3.- Modelo Óptico.....	15
1.4.- Grafo del Deseo.....	20
1.5.- Soy mirado, soy cuadro.....	24
1.6.- Estadio del Espejo (Lacan).....	26
1.7.- El fetiche y la mirada (Freud).....	28
2.- LOS TRES TIEMPOS DE LA PULSIÓN ESCÓPICA.....	32
2.1.- Primer tiempo, Ver (Voyerismo).....	33
2.2.- Segundo tiempo, Verse (Narcisismo).....	37
2.3.- Tercer tiempo, Ser visto (Exhibicionismo).....	39
3.- LAS BELLAS ARTES DENTRO DEL CAMPO ESCÓPICO.....	42
3.1.- La pintura.....	42
3.2.- La escultura.....	48
3.3.- La danza.....	52
3.4.- El teatro.....	58
3.5.- La arquitectura.....	61
4.- LA PULSIÓN ESCÓPICA EN “120 DÍAS DE SODOMA”.....	64
5.- CONCLUSION.....	77
BIBLIOGRAFIA.....	78

RESUMEN

La pulsión escópica es un tema bastante atractivo por el simple hecho de hablar sobre la mirada como un más allá de lo fisiológico de la visión, la cual se encuentra en todas partes atravesada por el inconsciente y analizada de forma puntual por el psicoanálisis que en esta revisión se puede observar. Desde la perspectiva psicoanalítica se ha tomado como principales aportes lo trabajado por Freud y Lacan en cuanto a la mirada como pulsión y a partir de ahí se fue construyendo la revisión cuyo objetivo ha sido plasmar la situación de la mirada en sus tres tiempos (ver – verse – ser visto) y en la vida cotidiana del sujeto evidenciando cómo puede afectar en la misma arrojando un cuestionamiento sobre ¿Por qué miramos lo que miramos y por qué no miramos lo que no miramos? La mirada se ha vuelto una condición necesaria para la constitución del sujeto ejemplificada en las distintas bellas artes. Pero siempre habrá un límite a la mirada para que el sujeto no sea consumido por el goce escópico surgiendo entonces el velo, es decir, haciendo lo presente, ausente.

Palabras clave: Pulsión, Psicoanálisis, Escópico, Goce, Mirada

ABSTRACT

The scopic drive is a rather attractive subject simply by talking about the gaze as beyond the physiological vision, which is everywhere crossed by the unconscious and analyzed punctually by psychoanalysis that in this Review can be observed. From the psychoanalytic perspective, it has been taken as main contributions the work of Freud and Lacan in regard to the look as a drive and from there was constructed the revision whose objective has been to reflect the situation of the gaze in its three times and in life Of the subject evidencing how it can affect in the same throwing a questioning on Why we look at what we look at and why we do not look at what we do not look at? The gaze has become a necessary condition for the constitution of the subject exemplified in the different fine arts. But there will always be a limit to the gaze so that the subject is not consumed by scopic enjoyment, and the veil arises, that is, by making the present absent.

Key words: Drive, Psychoanalysis, Scopic, Enjoying, Looking

INTRODUCCIÓN

El psicoanálisis ofrece siempre un panorama amplio, diverso y por supuesto complejo preservando siempre el lugar de la incertidumbre y la duda, de lo impredecible y subjetivo, lo intuitivo y azaroso, su lectura dejará inquietudes que invitan a repensar con los autores abordados uno de los temas que tanto campo tiene para investigar como lo es el de la pulsión escópica y en virtud de su abundante contenido el lector encontrará en este texto información que le será de su interés, para el estudiante a quien al término de la lectura le permitirá extender las fronteras de su conocimiento o para el especialista que ofrecerá una discusión de aspectos relevantes de la teoría y la clínica psicoanalítica.

La idea de iniciar este texto con un tema sobre la mirada es precisamente el hecho de que el ser humano siempre está observando, todo el tiempo incluso mientras duerme, en sus sueños y también el ciego produciendo imágenes dentro de su mente, es curioso empezar a cuestionarse ¿por qué miramos lo que miramos y por qué no miramos lo que no miramos? Y dentro del psicoanálisis se encuentra siempre una respuesta que puede ir más allá de lo lógico y lo científico inclusive, era necesario encontrar algo que permitiera llevar el tema a un punto de investigación que invitara siempre a reflexionar y re-pensar lo que uno hace en su vida cotidiana, es decir, entender al sujeto como algo no objetivo o subjetivo, más bien como un sujeto objetivo que va hacia lo subjetivo y vuelve, por ello la base de este texto es en la clínica psicoanalítica que Freud y Lacan pretendían construir y que, por supuesto no se queda sólo en estos dos autores porque para entender a la mirada como pulsión en el campo escópico es necesario ampliar mucho más la investigación. Incluso remitiéndonos a diferenciar conceptos tales como observación, mirar y ver. El ser humano cuando observa significa que examina atentamente algo o alguien por lo tanto observar es ver y mirar al mismo tiempo. Por otra parte, ver implica percibir algo mediante la percepción, es decir, de este proceso que permite darnos cuenta de aquello que nos rodea. Mirar es entonces dirigir ya la vista hacia un objeto y es aquí donde la Mirada se vuelve pulsión.

El objetivo es plasmar la situación de la mirada en sus tres tiempos (ver – verse – ser visto) y en la vida cotidiana del sujeto evidenciando cómo puede afectar en la misma, respondiendo de alguna forma a la pregunta sobre lo que miramos y lo que no miramos,

haciendo un recorrido de investigación sobre la pulsión tomando en cuenta lo que distintos autores han trabajado dentro del psicoanálisis como fuera de, con el fin de hacer un mejor entendimiento del tema y lograr sacar conclusiones y reflexiones que permitan continuar incrementando el conocimiento y la apertura de una clínica enfocada en el sujeto a partir de la mirada.

Se trata de un texto de investigación y revisión sobre la pulsión escópica que será dividido en cuatro capítulos. En el primero de ellos aborda la noción de pulsión en Freud definiéndola como una exigencia de trabajo para el aparato psíquico, provocando en el sujeto una “necesidad” que deberá siempre de ser cancelada por medio de la satisfacción, pero Freud habla de pulsiones sexuales cuestión que funciona como base para el inicio de la revisión antes de llegar a lo que Lacan trabajaría en cuanto al termino pulsión colocando a esta como lo más cómplice en referencia en lo real en el sujeto.

Se habla también en este primer capítulo sobre la distinción entre la visión y la mirada en donde hay algo anterior al ojo, donde se ve desde un punto, pero uno es mirado desde todas partes, por eso en la experiencia fenomenológica de la visión se van a encontrar límites, el ojo y la mirada es la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico. El modelo óptico presentado por Lacan es quizá una de las mejores formas de entender la diferenciación entre la visión y la mirada por el efecto que provoca al ser aplicado. Una situación importante es entender como Lacan concebía al sujeto y por ello se presenta el grafo del deseo para después abordar el estadio del espejo como esa primera identificación del infante como sí mismo y como otro haciendo de su imagen especular una función de umbral a un mundo visible estableciendo una relación del organismo con su realidad.

En el segundo capítulo se abordan los tres tiempos de la pulsión escópica el ver, verse y ser visto cada uno desarrollado de manera precisa relacionando el primer tiempo con el voyeur, en donde la satisfacción se encuentra en el ver, sin un fin más allá que la satisfacción de mirar, el sujeto que mira, busca y se esconde de ser visto. El segundo tiempo es relacionado con el narcisismo se puede ejemplificar claramente cuando uno se encuentra frente al espejo en donde sucede el encuentro con ese otro que siempre devuelve algo, devuelve una imagen ante esa mirada, es una imagen captada por el ojo a través del

espejo, se vuelve entonces una representación, siempre de algo que se convierte en depositario de sus ideales y el espejo se pone entonces en evidencia de lo que uno es por un lado y por otro lo que se cree ser siendo la mirada del Otro el soporte de lo que uno es. El último tiempo es relacionado con el exhibicionismo en donde el hecho de ser visto por otro implica el ver al otro en tanto mirada, es un darse a mostrar y sentirse mirado. La mirada del otro es siempre necesaria y hacerse mirar es un goce parcial que seduce y provoca para ser consumido, cabe mencionar aquí la diferenciación entre placer y goce teniendo en cuenta que placer es siempre una satisfacción temporal de los sentidos por lo cual se vuelve incapaz de aportar la plenitud, por el otro lado el goce es un estado digamos imposible de satisfacción porque es siempre excesivo, es decir, cuanto más se acerca peor se siente, es por esto que uno nunca llega al goce total sino más bien se está en un goce parcial.

Durante el tercer capítulo se trata de analizar la mirada como pulsión dentro de las bellas artes, es decir, cuando la mirada se dirige hacia afuera por lo cual se plantea un camino por algunas de estas artes superiores tales como la pintura, la danza, la arquitectura, la escultura y el teatro. En ellas se expresa siempre una visión sensible de un mundo en el imaginario y lo real que es intervenido por el hombre. Se eligieron las artes superiores porque estas fueron creadas para ser apreciadas con los ojos mientras que las artes menores como la perfumería y la gastronomía que se encuentran en el campo de lo táctil, el gusto y el olfato en donde es necesario entrar en contacto con el objeto. Se vuelve una oportunidad interesante abordar la mirada dentro de las bellas artes por el hecho de que se vuelven obras que atrapan al espectador pero que siempre llevan parte del creador, es decir, de lo que el autor de cada obra deposita para ser mirado y atrapar al sujeto que mira.

En el último capítulo se hace un análisis de una película “120 días de Sodoma” de Pier Paolo Pasolini, adaptación de la obra del Marqués de Sade del mismo nombre. El film es utilizado para revisar la función de la pulsión escópica en sus tres tiempos mirar, mirarse, hacerse mirar, este último tiempo no será visto en modalidad de morbo, es decir, no como enfermedad de que algo repulsivo o prohibido parezca atractivo para el sujeto sino más bien en el sentido de todo lo que deposita el sujeto en aquello donde se hace mirar. Es una película que para muchos parece repulsiva por sus escenas tan subidas de tono en cuanto a

la tortura, la victimización y la violencia sexual ejercida, pero es justamente eso lo que hace de este film un camino para cuestionarse sobre la mirada y lo que provoca en cada sujeto, por ello se analiza la visión del director de la película, los personajes y por supuesto del espectador. Una película recomendable para entender cómo actúa la pulsión en tanto mirada, pero también más allá en la clínica psicoanalítica.

1.- LA PULSIÓN ESCÓPICA

“No creemos que la verdad continúe siéndolo si se le arranca el velo (que la cubre) para nosotros es cuestión de decoro no querer verlo todo desnudo, no querer asistir a todas las cosas, no pretender comprenderlo y saberlo todo. ¿Es verdad que Dios ve todas las cosas? -preguntaba una niña a su madre. - ¡Por supuesto! - y la niña respondía: A mí no me parece decente. ¡Qué lección para los filósofos!” (Nietzsche, 1983)

La mirada es una parte inquietante para el Psicoanálisis que sin duda ha brindado bastantes espacios teóricos para su estudio, es decir, ¿qué secretos puede guardar la mirada y sobre todo qué ventila, qué suelta al mundo exterior? El inconsciente por supuesto atraviesa esta mirada, es más uno se reconoce como uno cuando se sabe mirado no sólo por el Otro en términos de Lacan sino incluso a través del espejo en una cuestión imaginaria porque sin duda el espejo desgraciado devuelve siempre una imagen que no es, en muchas ocasiones lo que uno desearía. Por lo tanto y para enriquecer las líneas próximas a escribirse es menester retomar el surgimiento del sujeto escópico en un principio por la teorización de Lacan quien trata esta temática en varios de sus seminarios donde coloca a la mirada como una especie de condición necesaria para la constitución del sujeto, sin embargo, no suficiente, es decir, se tratará más específicamente de la clínica que conlleva la pulsión escópica más allá de la teoría y en la clínica de lo escópico debe existir un corte, algo que pone un límite a la mirada justo para impedir que el sujeto sea consumido por el goce escópico del Otro con mayúscula. Es aquí donde surge una dialéctica, un juego “ahora me ves, ahora no me ves”.

1.1 Noción de Pulsión en Freud

Así como es de forma importante abordar lo que Lacan trabaja en cuanto al plano escópico, se debe partir desde los textos de Freud quien iniciaba de alguna manera a formular ya ciertos vértices sobre la pulsión y también la mirada, pero sin saberlo, es decir, no mencionaba a la mirada como parte de sus escritos, sin embargo, iba implícita cosa que Lacan descubriría a posteriori. En su texto de 1915 Pulsión y Destinos de Pulsión (Freud, 1992) Aquí es preciso aclarar las fechas para no confundir, la cita es de las obras completas por tal motivo aparece 1992, sin embargo el texto fue escrito en 1915. Ahora bien, se debe

hacer una breve elaboración de como Freud concebía el termino Pulsión, introdujo una dualidad Estimulo-Pulsión no equiparable por supuesto, es decir, diferenciándola de manera clara colocando a la primera como una “fuerza” que cae de golpe, mientras que a la Pulsión como una “fuerza” constante. Además de atribuir a esta última un surgimiento desde el interior del cuerpo, puesto que el Estímulo ataca por decirlo de alguna forma, desde afuera.

Freud define la pulsión de una manera muy simple; una exigencia de trabajo para el aparato psíquico. El concepto se desarrolla en el contexto del estudio sobre la sexualidad humana de la cual se lograban distinguir dos hipótesis; la primera afirma que las representaciones del sujeto a nivel psíquico están cargadas de energía o de afectos y que la represión es el resultado. Mientras que la otra sugiere que lo angustioso es de naturaleza sexual. Se puede distinguir entonces que las funciones necesarias para preservar la vida serian lo que Freud llamó pulsión de autoconservación.

La pulsión o estimulo pulsional como lo menciona en su texto de 1915, provoca en el sujeto una “Necesidad”, necesidad que siempre debe ser cancelada, y, el único medio para ello es que sea satisfecha. Se podría entonces hablar de que estos procesos internos, son las necesidades orgánicas básicas el hambre y la sed. Para que estas sean canceladas, satisfechas, se debe introducir algunos términos que van en conexión con el de Pulsión y mencionados por Freud en el mismo texto de 1915 los cuales son:

- Esfuerzo
- Meta
- Objeto
- Fuente de la pulsión

En el primer término *esfuerzo* refiere a que toda pulsión es un fragmento de actividad, dicha actividad es la medida de la exigencia de trabajo que ella representa.

La *meta* de una pulsión es la satisfacción que se alcanza cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión.

Aquello por lo cual la pulsión puede alcanzar su meta es el *objeto*. Este no es necesariamente un objeto ajeno, también puede ser una parte del cuerpo, de esta forma uno de los rasgos de la sexualidad infantil es el autoerotismo, el cual se origina en el momento en que la pulsión sexual se deslinda de la función de alimento y de su objeto natural para buscar satisfacción en una parte del propio cuerpo, lo que va acompañado de la referencia a un objeto fantasmático.

Para la pulsión de autoconservación, el objeto es el pecho materno y el alimento que proporciona; para la pulsión sexual, en cambio, el objeto es aquello que se incorpora imaginariamente. El análisis de los fantasmas orales muestra que la actividad de incorporación puede referirse a objetos diferentes de los nutricios, configurando así una *relación oral de objeto*, lo que significa que la pulsión se ha ligado a representaciones que especifican tanto el objeto como el modo de satisfacción adecuado. En consecuencia, esa fuerza que comenzó siendo indeterminada quedará marcada, en función de los acontecimientos de la vida de cada sujeto, por rasgos muy individualizados (Tubert, 2000, pág. 102)

La *fuerza* de la pulsión es aquel proceso somático, a una parte del cuerpo o interior a un órgano cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión.

Cabe resaltar que en el objeto de la pulsión existe un entrelazamiento, es decir, una fijación con ese objeto que bien puede satisfacer varias pulsiones. Como resultante de este entrelazamiento se habla de Represión, uno de los destinos de la pulsión que marca Freud en su texto de 1915, otros destinos de pulsión son la Sublimación, el trastorno hacia lo contrario y la vuelta hacia la persona propia.

En el trastorno hacia lo contrario se puede exponer con dos pares de opuestos que indudablemente atañen a la mirada del sujeto, sadismo/masoquismo y voyerismo/exhibicionismo. Hay aquí una meta activa que es remplazada por la pasiva, es decir, tomando los pares de opuestos resultaría como meta activa martirizar (sádico)-mirar (voyeur), mientras que el camino hacia lo contrario sería ser martirizado (masoquista)-ser mirado (exhibicionista).

Las pulsiones sexuales son numerosas, vienen de distintas fuentes orgánicas, en un principio actúan independiente unas de otras, provocando por supuesto conflicto y contradicción. El polimorfismo es otra característica de la sexualidad infantil. Sólo

ulteriormente quedan reunidos los componentes parciales en se podría llamar una síntesis. El fin al que tiende cada uno de esos componentes es la consecución del placer de órgano. Surgen apoyándose en las pulsiones de autoconservación y poco a poco se separan de ellas, es decir, eligen su objeto siguiendo el camino que las necesidades vitales le marcan.

Se hace referencia al trastorno hacia lo contrario porque involucra de manera específica al placer de mirar lo cual es el tema abordado principalmente en este documento. La meta última y única se debe resaltar, de la pulsión escópica es la de mirar, la satisfacción de la pulsión en el campo escópico es esa, pero, ¿qué mira el sujeto?, ¿por qué mira eso o aquello? Y ¿por qué desvía la mirada? Son cuestionamientos que se pretenden ir resolviendo a través del documento y en el avance de cada capítulo. Por ello y como lo amerita el progreso de la lectura en este texto es conveniente ir adentrándose desde aquí a la obra de Lacan y como primer aspecto a tratar refiere al mismo concepto de pulsión escópica el cual no había sido utilizado por Freud en su texto de 1915 sino apenas hacia unas aproximaciones a lo que llamaba esa “necesidad” o estímulo pulsional.

1.2 Más allá de lo fenomenológico de la visión

(Lacan, 1989) Hace referencia en que lo real en el sujeto resulta ser lo más cómplice de la pulsión. A qué podría referirse con esta frase aparentemente concreta y sin necesidad de explicación, bien se podría remitir a la escena primaria y por supuesto a su singularidad de traumática, pero por qué traumática y ¿por qué también llega demasiado tarde o demasiado pronto en el sujeto? Si bien es cierto que el sujeto encuentra en esta escena demasiado placer o poco. No se puede aquí hablar de placer-displacer sino por expresarlo de algún modo práctico de “nivel de placer. Entonces la situación desde la cual se puede partir tal y como lo menciona Lacan en su seminario es en lo facticio, es decir, se elabora algo en el sujeto de manera “artificial” a través de elementos verdaderos, el momento en el que el sujeto observa a sus progenitores en el coito.

Con la aparición de dicha escena primaria se supondría el despertar del sujeto como resultado de este choque o enfrentamiento a lo real, sin embargo, no siempre ocurre de ese modo en el camino del sujeto en la búsqueda de la verdad. Por eso es que lo real es lo más cómplice de la pulsión, es decir, no soporta ese real por lo cual el ser hablante entra en el

plano de lo facticio donde no hay un todo completo, donde por supuesto surge la angustia, mitigada por una parcialidad que es pulsión, algo se satisface y algo no.

Merleau Ponty en su texto *Lo visible y Lo invisible* va más allá de lo perteneciente al orden de la fenomenología de lo visual, esta fenomenología respecto a lo visual es todo aquello estructural del organismo ocular, es decir, desde la conformación de este órgano su iris, córnea, cristalino, retina, nervio óptico, etc. Hasta la forma de percepción que el ser humano realiza a través de las funciones cerebrales.

(Hall Shastid, 1963) Decía que en los ojos del hombre hay algo que no se encuentra en los ojos de los animales. Los ojos de todos los mamíferos son dos pequeñas cámaras fotográficas que producen una muy pequeña imagen cada una de esas pequeñas cámaras, sin embargo, en el cerebro del ser humano sólo se ve una imagen, es decir, un compuesto.

Ponty menciona que hay algo anterior al ojo, “sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes”. La frase es encantadora y con una sinceridad indomable que da cuenta en gran medida como el sujeto se encuentra varado ante esa multitud de miradas, personas que lo miran, lo devoran y él desde su único punto no puede hacer más que ser consumido.

(Langewiesche, 1963) Describía una prueba típica para relacionar esa zona que se halla entre la mente y el ojo. Se realiza en una habitación de la cual todo está en declive, es decir, las paredes, techo, piso, estas distorsiones están completamente elaboradas con el fin de que cada una anule a la otra. La habitación se puede ver sólo a través de un agujero, cuando se coloca el ojo en este orificio se puede observar un cuarto normal cuadrado. En el fondo de la habitación hay dos personas de pie una en cada lado y se le pregunta a la persona que observa a través del agujero ¿quién es más alto?, cuando responde se le pide a las dos personas dentro que intercambien lugares y ante sus ojos observa como la persona que eligió más alta se va encogiendo. Recuerden que en realidad la habitación está en declive, el techo está más alto en una de sus esquinas y esto hace que al moverse de lugar parezca que se va encogiendo.

Esto prueba única y exclusivamente con que fuerza influye la experiencia del ser humano sobre la mirada. No basta con ver. El niño que toca todo lo que ve trata de conocer

el mundo mientras que el turista que viaja a distintos países ve con demasiada frecuencia sólo sus propias imágenes preconcebidas, y, aquí se puede encontrar eso que es anterior al ojo. Pero también se puede hablar aquí de lo que proyecta el adulto en el niño justamente en la imagen donde el infante tratará de ser siempre aquello que vio en el adulto, es por supuesto la cuestión del estadio del espejo que se abordará más adelante con mejor precisión.

Este campo que nos da Merleau Ponty sobre el plano escópico no necesariamente hace que se pase por lo visible y lo invisible, es decir, la esquizia que interesa no es esa distancia en la experiencia fenomenológica de la cual se encontrarán por supuesto límites en aquella experiencia de lo visible. El ojo y la mirada, es eso la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico por supuesto.

La relación que tiene el ser hablante con las cosas, tal como se puede constituir en la vía de la visión y que esta misma la ordena en las formas y figuras de la representación, es decir, lo que normalmente se articula como un vaso, un árbol, la casa, una escuela, la calle, algo se pasa, se cuele y se transmite de una forma muy peculiar, para ser siempre de algún modo evitado, eludido. Eso se llama la mirada.

El mundo es omnivoyeur, a las personas les gusta mirar, se la pasan todo el tiempo haciéndolo, en un viaje por carretera cuando eligen el lado de la ventana precisamente para hacerlo y como no si dicen algunos que esas ventanas son la mejor escuela de filosofía, mirar fuera y dentro también, cuando por ejemplo alguien en solitario o acompañado decide caminar por las calles de la ciudad o en el mejor de los casos por un pequeño poblado a las orillas de la megalópolis, la situación aquí hace llegar al otro extremo por decirlo de alguna manera, no sólo miran sino que son ustedes mirados también en un espectáculo que es el mundo y ¿no encuentra uno satisfacción al estar bajo esa mirada? Esa mirada que encierra y los convierte antes que nada en seres mirados, pero cabe puntualizar que esto ocurre sin que se los muestren, tal como se menciona en el párrafo anterior todo eso en cierto grado es eludido.

La mirada que se encuentra no es una mirada vista sino una mirada imaginada por uno en el campo del Otro con mayúscula. Supongan por ejemplo que una mirada los sorprende

cuando se encuentran observando a una mujer con vestimenta provocativa por alguna calle, los va sin duda a desconcertar, a reducir sin temor a usar ese término a un sentimiento de vergüenza, porque en este caso, la mirada claramente es presencia del otro.

Esto sucede cuando la mirada está en la función del deseo, es decir, la mirada sólo se interpone en la medida en que el que se siente sorprendido es el sujeto que se sostiene en una función de deseo y esto ocurre efectivamente porque el deseo se instaura en el dominio de la visura.

¿Cuáles son las franjas que recorrió la visión para ser integrada en el campo del deseo? Es necesario aquí recurrir a lo que Lacan denominaría como su modelo óptico.

1.3 Modelo Óptico

Para comprender mejor el esquema que plantea Lacan es quizá de forma imprescindible saber en qué se apoya la óptica y es totalmente en una teoría matemática sin la cual no se lograría estructurarla.

Un árbol proyectando una sombra en uno de esos días soleados en verano, agua estancada devolviendo la imagen propia, las imágenes cinematográficas, las fotografías, la apariencia quebrada de un palo parcialmente sumergido en agua, el arco iris cruzando el cielo inmenso después de una tormenta, son sólo parte de las innumerables experiencias visuales que responden dentro de la óptica a tres leyes empíricas:

1. Ley de propagación rectilínea
2. Ley de reflexión
3. Ley de refracción

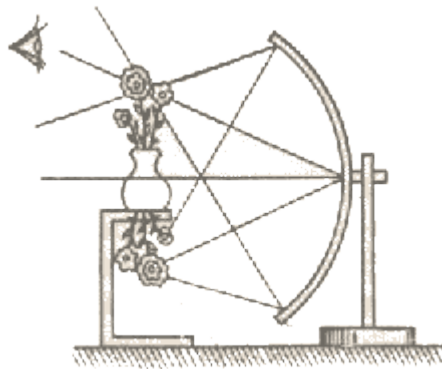
(Rossi, 1977) Menciona que la ley de propagación rectilínea, explica el funcionamiento de la cámara. Entre un objeto que es en gran medida iluminado y una pantalla blanca se coloca una pantalla opaca con un diminuto orificio. Los rayos luminosos provenientes de diferentes puntos del objeto iluminado pasan a través del agujero y forman en la pantalla una imagen invertida del objeto. Esto ocurre en el modelo óptico de Lacan, sin embargo, más adelante en el texto será revisado. En una escala astronómica se puede demostrar la

validez de esta ley, un eclipse de sol ocurre cuando la tierra penetra en el cono de sombra de la luna y la luna es eclipsada cuando entra en la sombra de la tierra.

No se considera necesario extenderse en la explicación de las dos leyes restantes, pero si abordar ciertas variedades singulares en cuanto a las imágenes ópticas; cabe resaltar que algunas son en su pureza subjetivas, estas se llaman virtuales y otras son reales, es decir, que en ciertos aspectos se comportan como objetos. Se pueden producir imágenes virtuales de esos objetos que son las imágenes reales. Esto se verá más adelante cuando se aborden las experiencias del ramillete y el florero invertido.

Por otro lado ¿qué papel podría jugar lo subjetivo y objetivo dentro de la óptica y del campo que interesa en este texto de la pulsión escópica? En óptica existe una serie de fenómenos que se pueden considerar reales completamente, pero subjetividad está constantemente comprometida aquí. Recuerdan el sin número de experiencias visuales que se menciona párrafos anteriores, uno de ellos es el arco iris, cuando lo ven, sólo ven algo subjetivo. Lo ven a una distancia bastante considerable como un espectáculo maravilloso de la naturaleza, sin embargo, el no está allí y por lo tanto se trata de un fenómeno subjetivo. Pero gracias a una cámara fotográfica se puede registrar objetivamente y después qué es lo que ven en esa fotografía, ¿dónde se haya lo subjetivo y lo objetivo? Quizá están demasiado acostumbrados a establecer una relación muy simple y sin reflexión entre estos dos términos.

Ahora habrá que introducirnos a una experiencia óptica muy peculiar que Lacan en su Seminario 1 utiliza para exponer sus tres registros; imaginario, simbólico y real. Ocupa la experiencia del ramillete invertido:



En este esquema hay un espejo cóncavo, esférico. Se preguntarán quizá por qué se requiere un espejo de este tipo y no uno plano, pues bien, se necesita una imagen real y la imagen que produce el espejo esférico es una imagen real, imagen que se necesita para lograr la experiencia. También se observa una especie de caja hueca en la cual se coloca encima un florero real, tangible para evitar confusiones futuras, debajo hay un pequeño ramillete de flores. Ahora bien ¿qué ocurre con esto?

Debido a la propiedad del espejo como superficie esférica, el ramillete se refleja en esta, para así aparecer en el punto luminoso simétrico. Se forma así una imagen real. Si observan con detenimiento el esquema, los rayos no se cruzan por completo, esto sucede también en la realidad. Más allá del ojo, los rayos continúan su trayectoria y vuelven a separarse, sin embargo, para el ojo son convergentes y llegan así a producir una imagen real. Se puede decir para aclarar posibles confusiones que estos rayos convergen cuando llegan al ojo, divergen cuando se alejan de él.

Cuando los rayos impresionan al ojo en sentido contrario, se forma entonces una imagen virtual. Esto es lo que ocurre cuando miran una imagen en el espejo; la ven allí donde no está. Lo que sucede en la experiencia con este esquema del ramillete es lo contrario, ven la imagen donde ella está, pero siempre y cuando el ojo de ustedes se encuentre en el campo de los rayos que ya se han cruzado en el punto correspondiente tal como pueden observarlo en el esquema puesto párrafos anteriores.

El campo adecuado si observan bien el esquema es ese momento en el cual no ven el ramillete real, que está oculto, verán entonces aparecer un bello y por supuesto muy curioso ramillete imaginario, que se forma en el cuello del florero justamente.

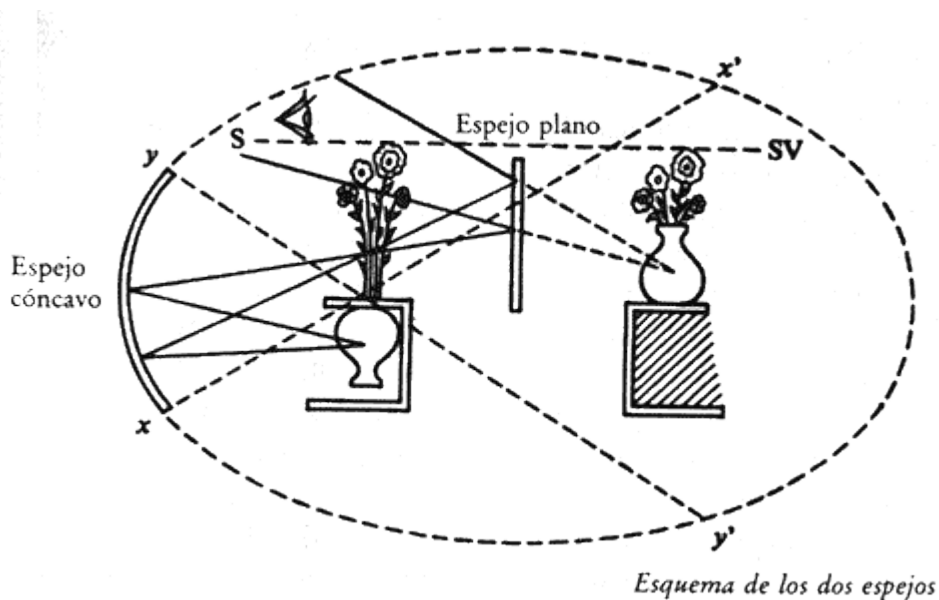
Esta experiencia va a permitir ilustrar, de un modo singularmente sencillo, el resultado de una estrecha relación del mundo imaginario y del mundo real a nivel psíquico, así como la estructuración del yo primitivo sirviendo como metáfora.

En un momento determinado en la historia del sujeto permite, por su proceso de maduración fisiológica integrar sus funciones motoras e ingresar a un dominio real de su cuerpo. Aunque antes de este momento el sujeto toma consciencia de su cuerpo como totalidad en lo que Lacan llamaría el Estadio del Espejo; la visión de la forma total del

cuerpo humano le da al sujeto también un dominio de su cuerpo, pero imaginario, se puede decir que prematuro al dominio real. Aquí es donde le permite ubicar lo que es y lo que no es del yo. Situando la imagen del cuerpo en el esquema del ramillete invertido sería como el florero imaginario que contiene el ramillete de flores real. Es así como se pueden representar antes del nacimiento del yo y su surgimiento, al sujeto.

Para que la ilusión se produzca es necesaria una condición muy singular; el ojo debe ocupar cierta posición, si esta fuera de esa posición no verá lo que es imaginario. Verá las cosas tal y como son, al desnudo, es decir, un florero vacío o unas desoladas flores. Este ojo ¿qué es? Supongan que la caja representa su cuerpo, el ramillete son los instintos, los objetos de deseo. El ojo aquí es el símbolo del sujeto, significa que en la relación entre lo imaginario y lo real y en la constitución del mundo que de ahí resulta, todo depende de la situación del sujeto. Esta situación del sujeto se caracteriza por su lugar en el mundo simbólico. De ese lugar según el caso, estará o no en el campo adecuado donde se produce la ilusión.

Lacan después de trabajar con la experiencia del ramillete invertido, lo transformo en florero invertido, ahora utilizando un esquema de dos espejos:



Como pueden observar el florero está ahora en el hueco de la caja y el ramillete encima. El florero entonces será reproducido por el juego de reflexión de los rayos, recordaran que

la reflexión es una de las leyes fundamentales de la óptica, por una imagen real, que el ojo puede enfocar. Si el ojo se acomoda a nivel de las flores, verá la imagen real del florero cubriendo el ramillete, dándole unidad, reflejo de la unidad del cuerpo.

Para que el ojo tenga perfectamente la ilusión de este florero invertido, es necesario sólo una cosa, un requisito; un espejo plano tal y como se muestra en el esquema anterior. Se verán entonces dos cosas, la primera la propia cara ahí donde no está y en segunda en un punto simétrico de la imagen real, se verá aparecer esa imagen real pero transformada en imagen virtual.

Se puede comprender un poco mejor el campo de las imágenes reales y virtuales atribuyendo que las imágenes reales son aquellas que se producen en un espejo esférico o mejor dicho un espejo cóncavo. Para el sujeto estas imágenes se comportan como objetos y no como imágenes, es una ilusión óptica, se podría decir que el sujeto es engañado. En cambio, las imágenes virtuales son las imágenes cotidianas que se producen por un espejo plano y, por supuesto no implica para el sujeto ninguna ilusión óptica.

(Eidelsztein, 1992) Da una forma en la que el sujeto de manera intuitiva podrá diferenciar ambos tipos de imágenes, es tomar en cuenta en qué plano se produce la imagen respecto del plano en el que se encuentra el objeto. Se produce una doble inversión simétrica, de izquierda a derecha o viceversa, sin embargo, en el espejo plano la simetría se produce en un plano diferente que el del objeto, mientras que en el espejo cóncavo se produce en el mismo plano, pero la imagen se invierte de abajo hacia arriba o viceversa.

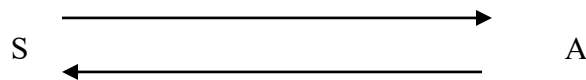
En el psicoanálisis, el cuerpo se constituye alrededor de los objetos parciales de la pulsión. Esta función se encuentra en el esquema de la siguiente manera; el jarrón actuando como continente con el cuerpo con sus agujeros representa las zonas erógenas y, las flores como contenidos con los objetos parciales pulsionales. Ahora bien, el jarrón dentro de la caja, es inaccesible al sujeto debido a la nueva posición que tiene el esquema y representa el cuerpo como organismo biológico perdido para el sujeto.

Sólo es accesible la imagen narcisista para el sujeto a través de la mediación del Otro, el cual en el esquema es representado por el espejo plano. Aquí hay dos cosas; una que el

sujeto encuentra su propia imagen únicamente a través del Otro y la otra es que también separa al ser humano de su imagen.

Significa entonces que, por esta mediación del Otro, la imagen real del sujeto se hace virtual. Esto se ve reflejado en el esquema por la línea punteada que va de S a SV en donde S simboliza la posición del ojo y SV como el sujeto virtual, es decir, un sujeto que se ve, pero desde la posición en la que lo vería otro.

(Eidelsztein, 1992) Propone el siguiente esquema para representar lo que se ha llamado la mediación del Otro:



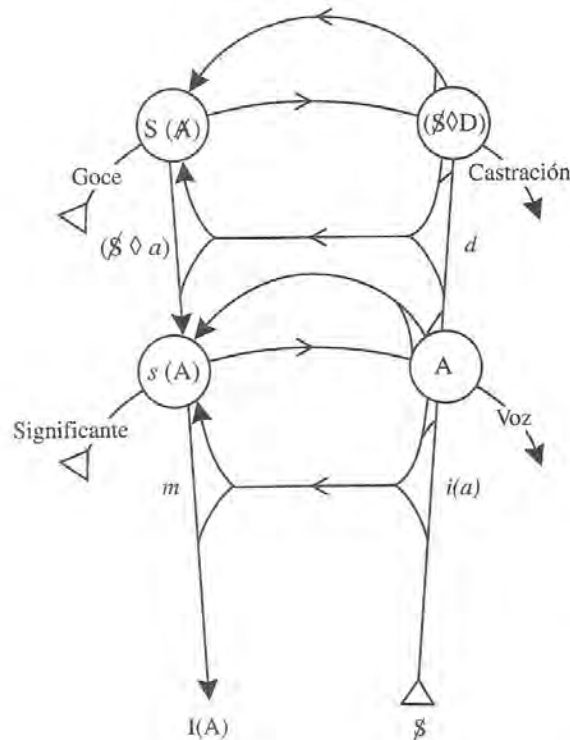
Este esquema indica con la primera flecha que previo a recibir el reconocimiento del Otro, en primer lugar, el sujeto debe elevar a algún otro a la condición de Otro, que lo reconozca como su Otro. La adecuación de lo imaginario y lo real ya no depende de la posición del sujeto como en la experiencia del ramillete invertido, sino de cómo incidan en él los rayos que refleje el espejo plano. Lacan concibe como lo simbólico a esta relación con el Otro, que determinará la relación de lo imaginario y lo real de forma recíproca. Lo imaginario y lo real se encuentran en el mismo nivel y aunque lo simbólico determine su relación no significa que este sea más importante.

El plano simbólico consistirá entonces en el intercambio legal, que surge en los intercambios verbales, es decir, a través de la palabra. Esto es lo que opera como una especie de guía de la posición imaginaria bajo la forma del Ideal del yo. Este Ideal del yo es el otro en tanto hablante, por lo cual permite identificar al sujeto. El Ideal del yo dirige de alguna forma el juego de las relaciones de las cuales depende toda relación con el otro y, de esta relación con el otro depende el carácter más o menos satisfactorio de la estructuración imaginaria.

1.4 Grafo del Deseo

Es importante saber cómo es que Lacan concibe al sujeto, y el grafo del deseo al ser un tipo particular de escritura lo representa de manera concreta, involucrando los tres registros que se mencionaron en el modelo óptico; lo real, lo imaginario y lo simbólico. Pero no sólo

eso sino también la cadena significativa, la pulsión, el goce y la fantasía, es decir, todas estas nociones, las reúne en su grafo:



Aquí aparece el grafo completo debido a que no es necesario ir reproduciendo las primeras formas del mismo formuladas en el Seminario 5 de Lacan en donde hacía “varios” grafos para ir representando por ejemplo la relación entre necesidad, demanda y deseo o los tres tiempos del Edipo, incluso al final de ese seminario de 1957-1958 elaboraba los circuitos del deseo en cuando al histérico y el obsesivo.

Habrá que enfocarse entonces a desglosar un poco este grafo para entender o al menos hacer el intento de entender la concepción de sujeto en Lacan, un sujeto constituido que no es definitivo en la cadena de significantes como un sujeto barrado. Precisamente así inicia el grafo del deseo con un sujeto barrado debido a que ya está alineado al mundo simbólico, es decir, se constituye el yo [m] a partir de una imagen [i(a)], imagen que surge como primera identificación en el estadio del espejo. Esto implica en el infante una inmadurez estructural por lo tanto se dirige a un Otro [A] al que le supone completud y que podrá

satisfacer su necesidad; sin embargo, este Otro que en un primer momento será la madre no satisface de manera completa la demanda [D] del infante, surgiendo entonces el deseo [d]. Este deseo implica siempre una falta, por lo cual, algo de ello se va a satisfacer y algo no. Justo en este punto surge la pulsión como una satisfacción parcial $[(\$ \diamond D)]$.

Nos podremos dar cuenta de la transición al plano imaginario por el hecho de que en el [A] hay ya una falta, el sujeto no está completo, se dice entonces que aquí surge la angustia en el sujeto desde de un cuestionamiento que se permite formular a partir del matema anterior, es decir, el de la pulsión, ¿qué me quieres? Se cuestiona y ante la angustia el sujeto implementa algunas respuestas como posibilidades de mitigar esa angustia:

1. El fantasma $[(\$ \diamond a)]$
 2. Síntoma; se ubica en el grafo de esta manera $[s(A)]$ significado del Otro sin barrar.
 3. Inhibición [m]
 4. Los ideales del Otro $[I(A)]$
-
1. El fantasma le permite al sujeto estar dentro de una realidad un poco menos angustiante, es decir, algo deja ver, funciona como un velo y propone ciertos objetos como deseables, dicho de una manera distinta regula el deseo, es inconsciente por supuesto y hace que estos objetos llenen el agujero que el objeto (a) dejó.
 2. El síntoma es una metáfora porque siempre se dirige al Otro sin barrar, funciona como forma de mantener al Otro como ser omnipotente, todopoderoso.
 3. El [m] está determinado por la imagen especular en el estadio del espejo y por el $[I(A)]$ que tiene que ver con la alienación simbólica. Hay un conjunto de identificaciones, que se encuentran en total desorden lo que lleva al sujeto a poder decir “yo soy esto o aquello”.
 4. La última respuesta que da el sujeto para mitigar su angustia es mediante el ideal del yo el cual cumple una función originaria donde se ve implicada la alienación simbólica en la cual el sujeto vive.

Así es como se puede de alguna manera visualizar la concepción del sujeto en Lacan a través de su grafo del deseo. Ahora bien este grafo en su forma completa permite abordar a

la pulsión, su matema si lo recuerdan es; $[(\$ \diamond D)]$ sujeto barrado en relación con la demanda, es lo que sigue ante la demanda cuando el sujeto se desvanece en ella, es decir, la demanda desaparece pero queda ahí entonces un corte, justo donde algo se satisfizo y algo no. El circuito pulsional implica un ida y vuelta, siempre un vaivén, una inversión. Ejemplos claros son el pegar y ser pegado o mejor dicho el hecho de que todo sádico es un masoquista y viceversa. Recordemos de igual manera que el matema de la pulsión lleva inscrita la demanda y uno recibe su propia demanda en forma invertida.

En cuanto al corte permite en su función establecer la estructura del objeto de la pulsión, como una condición de parcial, son parciales:

1. Pecho.
2. Heces.
3. Mirada.
4. Voz.
5. Falo

Respecto de estos objetos se puede decir que no tienen imagen especular y se corrobora recordando sobre el modelo óptico, en cuanto a la no representación de la imagen, sino sólo producida a partir de ella en el espejo plano. Entonces se llega a mencionar que el objeto a no es especularizable por lo tanto, la imagen especular funciona como vestimenta, como un cubrir de aquello que no tiene imagen en el espejo, la mirada por ejemplo como objeto es el más oculto de la visión, ya que si algo no se ve en el campo de lo escópico es precisamente el objeto a .

Los objetos a no tienen imagen especular porque son agujeros, agujeros organizados según la lógica de cada pulsión como es la escópica articulada en el deseo mientras que oral y anal, articuladas a la demanda.

Es momento de retomar el circuito pulsional donde aparece el corte, pero se debe reducir al sujeto a un ojo como se hizo en el modelo óptico, es decir el corte estará en quitar la mirada devoradora, por ello es de gran importancia el corte ya que sin este el sujeto no quedaría inscrito en el registro simbólico y ya revisaron en el grafo del deseo el recorrido que hace el sujeto inmerso desde un principio en el campo simbólico. Por eso hay

que renunciar a ser visto siempre y de aquí que el infante disfrute tanto el juego de las escondidas, en donde alguien lo busca, como si dijera “me puedes perder”, brindándole de este modo un lugar en el deseo del otro y se ve claramente en este tipo de juego cómo el infante se ha introducido al mundo de lo simbólico. Se podrán percatar de todo el camino por el que se ha ido para resolver la cuestión planteada a principios del texto ¿Cuáles son las franjas que recorrió la visión para ser integrada en el campo del deseo?

1.5 Soy mirado, soy cuadro

(Lacan, 1989) Mencionaba que en el campo escópico la mirada está afuera, se es mirado, es decir, se es cuadro. Por lo cual esta función se encuentra entonces en lo más íntimo de la constitución del sujeto en cuanto a lo visible. Se parte entonces del hecho de que en la naturaleza algo registra, instaura una fractura, una esquizia del ser a la cual por supuesto éste se adecua. Su adaptación por decirlo de alguna forma un tanto concisa es a través de una máscara, es decir, el sujeto utiliza una especie de mimetismo, algo que disfraza al verdadero sujeto de deseo.

El sujeto sin duda sabe muy bien jugar con esta máscara, como si fuera ese más allá del cual está la mirada. Es precisamente por ello que si se busca un lugar de mediación sería únicamente posible con la pantalla. Habrá que profundizar un poco sobre esta nueva noción llamada pantalla. Colóquense en una escena donde un rayo de luz los ataca directamente a los ojos, por lógica no podrán ver ese objeto que proyecta la luz o lo que ilumina, sólo se verán atacados por ese destello, entonces al introducir una pantalla que contrasta sin ser vista por supuesto con lo que está iluminado, hace que la luz se desvanezca y aparezca entonces el objeto que ocultaba. Esto en relación con el deseo provoca que la realidad aparezca como distorsionada, algo que es pero que no es lo mismo para ningún otro.

En el campo escópico todo se articula entre dos términos que de alguna manera se contradicen, es decir, que la mirada está del lado de los objetos, los objetos me miran, pero también yo los veo. En la pintura por ejemplo uno mira siempre algo, pero primero el cuadro nos atrapa con su propia mirada, nos dice que debemos colocar una mirada ahí, es una trampa por supuesto, de eso se trata la dimensión escópica de un ojo que es engañado

porque lo que miro nunca es lo que quiero ver, es decir, la mirada se vuelve ese objeto *a* minúscula cuya alma y lo dice Lacan es la trampa del ojo el *trompe-l'oeil*.

Podremos comprender mejor esta idea diciendo que existe una especie de deseo al Otro, esta es una modificación que hace el propio Lacan a su fórmula original “el deseo del hombre es el deseo del Otro” notarán ya la diferencia pues bien en este deseo al Otro se encuentra siempre un dar a ver, reproduzcan esta escena en su mente, dos hermanas de edad madura, una de ellas lleva ya una relación amorosa de varios años, mientras que la otra hermana ha estado soltera un tiempo, llega un momento en que la hermana con pareja recibe un anillo de compromiso bastante costoso, entonces aquí la mirada de la hermana soltera se vuelve una mirada amarga, que la descompone ante esa situación pero ¿por qué ocurre esto? Puede ser por envidia, es bien sabido que la envidia es provocada normalmente por la posesión de bienes que en todo caso no tendría utilidad alguna para quien los envidia, sin embargo, habrá que comprender a la envidia en su función de mirada, es decir, la mujer se descompone ante la imagen de completitud, de algo que se cierra porque el objeto *a* minúscula separado, al cual está suspendido puede ser para otro la posesión con la que se satisface. Por eso hay también una relación fundamental entre el objeto *a* y el deseo. Se cae en la trampa del ojo.

Lacan traza una distinción esencial entre placer y goce; el goce reside en el intento permanente de exceder los límites del principio de placer. (Mariela Eula@Psicoanálisis , 2016). Cuando el sujeto se excede en el plano de lo escópico, es decir, no deja de mirar y mucho menos de ser mirado, se hace referencia, al contexto en el cual el sujeto mira desde un punto y este es mirado desde todas partes, pareciera casi inevitable que esto suceda de tal forma. Pero hay que concentrarse en el primer hecho sobre no dejar de mirar, se podría enfocar esta temática hacia lo psicopatológico, específicamente, dentro de las parafilias, es decir, el voyeur, sin embargo, en esta instancia aún no se considera llegar a ese punto tan específico correspondiente a uno de los tres tiempos existentes en lo denominado Pulsión Escópica. El meollo de esto radica por ejemplo yéndonos a un campo poco menos azaroso, pero no por ello sin mayor relevancia para este estudio y para el punto al cual se pretende llegar, el cinematográfico, un campo que todos conocen, todos disfrutan y forman críticas hacia aquello que han mirado. Este tipo de críticas varían en muchos sentidos por el simple

hecho de que cada individuo mira algo distinto de un mismo objeto que en este contexto se ha venido desarrollando el cual es un filme. Existe por supuesto una satisfacción de cierto deseo en el sujeto al mirar una película ¿qué es lo que mira? Más allá de lo fisiológico de la visión, de la percepción neurobiológica o fenomenológica. Pareciera en cada sujeto caer una serie de identificaciones con su propia historia y cada quien en distintos momentos de una película. Esto enteramente a partir de la imagen especular formada en el estadio del espejo que se retomara y profundizara más adelante en este texto.

1.6 Estadio del Espejo (Lacan)

Impresiona observar a un niño en los primeros años de su desarrollo, el hecho de como intenta formar relaciones con los objetos a su alrededor que, por supuesto el infante en esa etapa no los reconoce como tal, es más no se reconoce aún como una totalidad sino como un simple cacho de carne que será investido por el campo simbólico un poco más adelante de su desarrollo. El infante va generando un lugar en la naturaleza, pero sin saberlo, eso es lo que impresiona cuando se observa al infante que intenta una comunicación a través del llanto, de los gritos, al momento incluso de orinar y cagar e indudablemente a través de la mirada fija en la mayoría de los casos hacía una persona que es la madre en un primer momento.

Existe un extremo por llamarlo de alguna manera al hecho de que fascina un niño durante sus primeros meses de desarrollo y es que también intriga, es decir, el infante tarda demasiado en desarrollarse en ser independiente, de hecho pareciera que jamás se vuelve el sujeto aún en su madurez, un ser independiente, el punto es por ejemplo a modo de comparación con los animales, las jirafas, consideradas como los mamíferos más altos del mundo, sorprendentemente aprenden a caminar en tan sólo dos horas, aunque su cansancio es notorio mientras que el infante tarda aproximadamente de nueve a doce meses para dar sus primeros pasos en esta fetalización del ser humano en donde existe aún inmadurez a nivel neurofisiológico.

Lo que ocurre también con las aves, una vez empluman salen del nido, se van y dejan a la madre, cabe mencionar que esto ocurre en no más de un mes. Ahora no habrá que desviarse hacia una clase de biología, el meollo del asunto parte de una reflexión sobre la

evolución y desarrollo del infante y claro resaltar que lo que nos diferencia de los animales es que estamos atravesados por el campo simbólico, es decir, por el lenguaje, sin embargo, anterior a esto, ocurre algo curioso justo en la edad cuando el infante inicia sus primeros pasos y es ese encuentro con un espejo, con su lugar en el espejo, se habla claramente del campo imaginario y de la formación del yo en una travesía que apenas inicia el sujeto.

Cuando colocamos a un bebe frente al espejo o él mismo llega con el cuidado de quien normalmente es la madre, el infante se fascina con lo que ve, se queda plasmado, quieto y con una sonrisa enorme de júbilo ¿por qué ocurre esto sólo frente al espejo?

La teoría está basada principalmente en la observación de un infante en su etapa inicial, es decir, aproximadamente en la edad de los seis a los dieciocho meses en donde reconoce su imagen en el espejo, aún sin descubrir que es él mismo deja en un punto su cuerpo fragmentado, ese otro que le mira tras el espejo es la primera identificación, es decir, es la imagen del yo que irá constituyendo, lo que culminará en lo denominado como la matriz del yo ideal, eso que jamás se alcanza.

Punto ideal y todas las identificaciones que vendrán luego:
cualquier otro a quien yo ame en algo, aquel a quien vea con
buenos ojos, estará para mí en el lugar de la imagen alienante en la
que confluyen mi ideal del yo y mi cuerpo sin fragmentar
(Vásquez)

La imagen especular se puede decir funciona como el umbral de un mundo visible, ya que en el espejo se presenta la imagen del cuerpo propio, de sus rasgos individuales, de la aparición de un doble en que se manifiestan realidades psíquicas. El estadio del espejo dice (Lacan, 2003) es un caso muy particular de la función de la *imago*, la cual consiste en establecer una relación del organismo con su realidad.

Esto no se lograría sin la vinculación entre el narcisismo y la agresividad en referencia a que el que ocupa el lugar de la imagen en el espejo es uno igual a mí. La agresión surge en el sujeto porque hay una identificación a otro que es igual a él, es decir, en esta fase del espejo el infante se constituye de dos extremos:

1. Tendencia a la unificación.
2. Peligro a la fragmentación.

El sujeto que se toma así mismo por la imagen unificada que ve en el espejo y por otra parte el cuerpo fragmentado. El destino del cuerpo fragmentado tomándolo en la relación del sujeto consigo mismo será, al introducirse otro sujeto. Esta relación con otro es una relación doble, es decir, el sujeto utiliza al otro para alimentar a su propia libido narcisista.

“Identificándome con el otro, me unifíco a mí mismo; pero al mismo tiempo, expulso en el otro los pedazos de mi atomización” (Pacheco, 2005, pág. 88). Por lo tanto, el narcisismo junto con la agresividad, se constituyen en un tiempo que es el de la formación del yo en la imagen del otro.

1.7 El fetiche y la Mirada (Freud)

El tema sobre el fetichismo es sin duda un campo amplio de análisis que habrá de situarlo en dos tiempos cruciales para su entendimiento, es decir, en un primer momento se abordara el fetichismo antes de Freud y en segundo tiempo el fetichismo en Freud. Incluso se podría sortear una especie de tercer momento, un momento extra hablando del Psicoanálisis y fetichismo que bien puede hacer una relación bastante interesante para esto de la mirada.

Qué ocurría con el término Fetiche antes de que Freud lo utilizara, para qué se utilizaba a qué se refería con esta palabra. Pues bien se partirá de que la palabra “fetiche” proviene del portugués *feitico*, que significa “artificial”, con esto se da una idea entonces de algo fabricado, es decir, de un objeto “artificial”, se trata de objetos materiales de una enorme y extrema diversidad, puede ser un cajón, una pared, una fotografía, un vaso, un cinturón y no sólo en objetos materiales sino naturales también como un árbol, una vaca, una jirafa, el mar, un lago, una montaña, así de esta gran magnitud se puede tomar cualquier objeto como algo sagrado.

En los inicios del concepto fetichismo en los siglos XVI al XVIII no se relacionaba a un comportamiento sexual individual, más bien se designaba a un comportamiento social y religioso. Charles De Brosses es el inventor del término fetichismo en donde hacía referencia al culto de ciertos objetos terrestres y materiales entre los negros africanos que precisamente llamaba fetiches. Surgía entonces una definición sobre el fetichismo como

una forma de religión en la cual estos objetos, objetos de culto eran animales o seres inanimados a los cuales se les divinizaba, transformados en una especie de virtud divina.

El término evoluciono y era mencionado en la filosofía y etnología pasando por el modelo de Hume, Kant, Hegel, Comte, Marx e incluso Nietzsche y fue hasta en el siglo XIX que en la sexología se introdujo el fetichismo como una perversión, sin embargo, en la sexología específicamente cuando habla sobre el fetichismo carece de una teoría de la significación sexual que introduzca un simbolismo en una coherencia psíquica significativa, paso precisamente que dará Freud.

Llegamos al segundo momento con los aportes de Freud en cuanto al fetichismo, esto no quiere decir que se llegue a un punto en concreto para referirse al tema ya que en toda la elaboración teórica de Freud hay ciertas fases que permitieron su profundización.

Por lo tanto, para Freud en un primer momento el fetichismo era definido como una perversión y por supuesto ubicado en la concepción psicosexual centrada en relación a la noción de libido. Posteriormente y como solía ocurrir en Freud a partir de una serie de reflexiones encontraba una cierta apertura sobre la problemática del fetichismo, es decir, la referencia a través del complejo de castración y a su significación fálica. Claro está que la apertura mostrada por Freud no dejaría de ser apuntalada como muchos de sus textos, sin embargo, aparecía en 1927 su ensayo intitulado Fetichismo en donde opera una especie de síntesis concisa y vigorosa.

(Freud, 2000) Mencionaba de manera precisamente concisa que consideraba al fetiche como un sustituto del pene, pero no de un pene cualquiera sino de uno muy determinado de suma importancia en los primeros años de vida que posteriormente fue perdido, abandonado que justamente el fetiche se encarga de preservarlo de esa desaparición, es decir, el fetiche es aquel sustituto del falo, pero de la mujer, de la madre. Es un proceso en que el niño se rehúsa fervientemente a tomar consciencia del hecho de que la mujer no tiene pene. La mujer conserva un pene en una realidad psíquica, sin embargo, el pene ya no es el mismo, es decir, otra cosa ha ocupado su lugar y se vuelve entonces la mujer, la madre, heredera del interés que anteriormente estaba completamente dedicado al pene.

Este nuevo interés genera un tipo de refuerzo ya que el horror a la castración se erige a sí mismo un monumento por decirlo de alguna forma al crear dicho sustituto.

Esto supone darle una vuelta o re-especificar el fetichismo del lado del objeto y de su función simbólica en torno claro al complejo de castración. Entonces continuando con la línea de Freud, colocaba al fetichismo como una función negativa designada como una inhibición. Por lo tanto, el comportamiento del fetichista es a causa de una fractura, del aparato sexual y volviendo al tema de inhibición esta es una limitación funcional del yo que con la defensa narcisista que ocurre frente a la amenaza de castración es lo que el fetiche al final vendrá a simbolizar.

Cosa muy curiosa que todo lo expuesto es referente a una concepción del hombre fetichista, es decir, el fetichismo femenino se vuelve un problema cuando la posición misma de la mujer frente a la castración no podría organizarse de la misma forma ante el objeto fálico, es decir, en el fetichismo femenino lo que aparece fetichizado no es el órgano, es el conjunto del cuerpo, entonces este fetichismo es evocado a la vestimenta con lo que se puede colocar en relación con un destino pulsional de la mirada pero como pulsión pasiva de ver, de hacerse ver, pulsión que luego es reprimida a través de la vestimenta y después se eleva por ese motivo al grado de fetiche.

Con esto se puede rechazar la idea de que se trate de una perversión, puesto que se estaría más bien tratando de una actitud ligada hacia una norma meramente social imaginaria, ya que hasta las mujeres más inteligentes y cultas se comportan sin defensa alguna cuando de moda se trata, precisamente porque para ellas la vestimenta representa algo más allá, es decir, desempeña el papel de las formas del cuerpo, por lo cual llevar los mismos vestidos que otras mujeres significa que ellas también son capaces de mostrar lo que las otras están en condiciones de mostrar, pulsión pasiva de hacerse ver.

Ahora bien, continuando lo que Freud teorizaba acerca del fetichista se llega al punto de descubrir que el fetichista está completamente satisfecho con su fetiche por lo que lo considera como un objeto divino. Objeto que funciona como símbolo para colmar una ausencia, por eso es un sustituto de algo y no hay otra forma de que este símbolo fetichico

se cristalice, es decir, cumpla su función como un sucedáneo que a partir de la esquizia de la mirada.

Aquí es momento preciso para arrojar un cuestionamiento muy puntual que ayudará a entender de mejor forma lo que se quiere decir en cuanto al fetichismo en la teoría de Freud ¿cómo es que se instaura el fetiche?:

Será elegida como fetiche la última impresión antes del extrañamiento inquietante, lo traumático, o sea la última parte del cuerpo observada antes del “descubrimiento” de la falta-de-pene. De este modo, el fetiche condensa a la vez una intensa curiosidad (deseo de ver) y un resto de lo que no debe ser visto: *stigma indeleble* (especie de marca o incluso de tatuaje) que se manifiesta por un sentimiento de “temor” (Assoun, 1995, pág. 107)

El fetiche puede ser visto entonces como ya se había dicho en una especie de monumento construido por la angustia de castración. Con esto se entiende también la relación entre voyerismo y fetichismo siempre en el campo de la pulsión escópica porque el fetichista ve bien que la madre esta castrada pero que a pesar de todo hace como si no lo estuviera, por lo tanto, el objeto fetiche es detención en la imagen.

2.- LOS TRES TIEMPOS DE LA PULSIÓN ESCÓPICA

“El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas;

Es ojo porque él te ve” (García Bacca, 1986)

La mirada se vuelve un misterio más allá de lo fisiológico de la visión, cosa que ya se abordó en el primer capítulo de este texto concluyendo que las percepciones se vuelven simples cuando se habla de la mirada escópica, las personas ven todo el tiempo, pero qué es lo que miran, los pensamientos a nivel inconsciente se vuelven marea alta, grandes olas azotando la psique humana manteniéndose en el límite a punto de salir a lo consciente. Esas primeras identificaciones a partir del estadio del espejo cuando se forma la matriz del yo ideal, en el encuentro de miradas frente a frente surge la cuestión ¿qué quiere el otro de mí?, una especie de pensamiento que pareciera inclinar al sujeto a “ofrecer algo” mientras es visto, mientras es consumido por la mirada del otro, otro que mira, al mismo tiempo que ambos se ven a sí mismos acompañados siempre de una expresión narcisista.

(Anaine, 2008) Mencionaba que la pulsión escópica es el deseo de mirar, pues bien, siguiendo esto, el deseo se dirige entonces en un primer instante al cuerpo propio, para después retornar bajo el deseo de ser mirado. Hay dos movimientos aquí en cuanto al deseo, es decir, mirar y ser mirado. Se tiene que tomar en cuenta una cosa y es que el sujeto cambia, pero el deseo permanece intacto, sigue siendo el mismo. Ser devorado por la mirada del Otro y comerse con los ojos el cuerpo del otro.

Se ven en esta escena los tres tiempos de la pulsión escópica:

- El ver
- El verse
- El ser visto

(Nasio, 2008) Colocaba estos tres términos para la pulsión escópica para describir un movimiento doblemente circular, es decir, existe un movimiento de dos vueltas por lo tanto la realidad no es el exterior, más bien es exterior hablando de imágenes y significantes y se puede colocar entonces también en lo más íntimo del sujeto.

2.1 Primer tiempo, Ver (Voyerismo)

El sujeto que mira, busca y se esconde de ser visto, el ojo en el registro de la pulsión es la mirada, entonces la pulsión que caracteriza el modo de satisfacción del ser humano, es decir, un ser hablante, tiene en la mirada uno de sus objetivos. En este primer tiempo de la pulsión escópica existe satisfacción de ver, no de otra cosa u otra meta, es economía libidinal, goce parcial, sin un fin último más allá de la satisfacción de ver.

El deseo de ver provoca hacer presente lo que está ausente, en calidad de sustituto como una especie de esfuerzo para el desplazamiento, es una paradoja significativa de lo que existe en lo real de la castración que justo en campo simbólico tiene su función más eficaz. Se vuelve un juego, un juego de velos nada más y nada menos que entre la mirada y el objeto de deseo y, es que el velo que ciega revierte la mirada desde ese objeto al fantasma, un invento para satisfacerse, es decir, hacer presente lo que no hay manera ni forma de que verdaderamente lo esté. Aunque sin duda este pequeño invento también es una protección de lo que debería permanecer oculto, ausente, fuera de la vista.

Se habla del deseo de mirar, sin embargo, la visión no es el primer encuentro con el Otro, lo es el tacto y aún antes de esto, está la voz como primer apego para aferrarse y sentirse protegido. El niño aún no puede ver, la piel se convierte en un registro de presencia, placer de la presencia de un otro, negar de esa presencia al infante, aunque sea por un breve instante, le da la certeza de un desamparo. Aquí se encuentra la pulsión, en los labios, el ano, los genitales, los oídos y por supuesto los ojos. El niño irá abandonando la piel, la oralidad va a ir perdiendo ese privilegio de los labios sobre el pezón de la madre. El falo pasa a sus expectativas de goce cuando en la castración tendrá que rendir su imperio ante la precepción de la falta, optará por la represión en el neurótico o en la denegación para el perverso. En ambos casos existe un reordenamiento del objeto por esa ausencia que se torna inesperada.

Surge entonces un desplazamiento pulsional, a partir de que el infante se ve exigido a una autonomía que también es deseada, hace de la mirada una especie de posesión y se vuelve un sustituto del tacto, será ahora pulsión de contemplación, no será aún pasiva o activa sino auto erótica en un principio, porque tiene al cuerpo, su propio cuerpo como

objeto. Ya después se podrá decir que el infante compartirá su cuerpo con el otro que será creado a imagen y semejanza, así como a los objetos a partir de una imagen reflejada y atrapada en la estructura narcisista del niño.

Ahora bien, cuando el cuerpo del otro es el que se convierte en objeto de la mirada, es ya una mirada activa, el cuerpo se reduce a un ojo tal como se abordó en el primer capítulo, es decir, se reduce a un punto en el que se es voyeur, porque seduce y horroriza, se vuelve uno un espectador. Esto es parte del circuito pulsional porque hay cambios de orientación, de auto erótica, a activa y se cierra este circuito con un nuevo movimiento de orientación; cuando la mirada se convierte ahora en pasiva, es decir, el objeto se convierte o mejor dicho vuelve, retorna al cuerpo propio. Se debe colocar aquí un detalle imprescindible para que el circuito pulsional se cierre y es que la mirada del otro siempre es requerida, pero sobre el mismo cuerpo, mostrarse a la mirada del otro lo cual hace referencia al tercer tiempo de la pulsión escópica; ser visto el cual se abordará más adelante.

Ver algo es de alguna manera en su apariencia una especie de representación de completud fálica, está ahí lo parcial del objeto como un recubrimiento a nivel imaginario. Pero cuando la mirada no encuentra el objeto que el Otro debe proporcionarle, es decir, presencia de aquello sin lo cual la falta se vuelve angustiosa, aquello que protege y separa de la ausencia, es el ojo, el órgano que pone en contacto con la amenaza de castración, con la percepción de la falta en el pleno sentido de la vista. Por eso es el deseo de ver, de recuperar la percepción de esa completud que está perdida. Eso es lo que empuja al infante a la resolución del llamado Complejo de Edipo.

(García, 2013) Introducía la existencia de un velo, la negación de la castración, es decir, una negativa de la falta con la instauración de un velo que por supuesto la oculta, no ver es por donde se extiende justamente el deseo de mirar.

Se puede poseer con la mirada, eso es un hecho y un riesgo, se cumple un goce ya se ha dicho, pero también el voyeur se protege con la distancia y el anonimato. Ahora si se va uno al deseo de ver, pero en una modalidad denegada en el sentido de denegar la falta y hacer ver al otro su propia falta, sorprendiendo al espectador con un efecto de angustia, se vuelve una dialéctica todo esto del deseo porque se hace ver lo que debería quedar oculto.

Es justo lo que ocurre en el sujeto ante la prohibición en el campo meramente escópico, es decir, lo que no se puede ver por nadie, causa en el individuo ese deseo de ver, por eso se dice que somos voyeurs, pero uno se mantiene en cierto anonimato, dónde no puede ser descubierto.

Entonces frente a esta situación se arroja una cuestión para el deseo de ver; ¿se tiene qué renunciar a verlo todo? Por supuesto y basta retornar al velo, eso que cubre siempre algo en el sujeto, es una condición de protección, ya se ha dicho porque el ser humano no puede frente al horror de mirarlo todo, quiere hacerlo, pero no puede, es decir, soportar mirarlo todo, es también, soportar el verse visto siempre, ser consumido por la mirada del Otro.

La historia nos cuenta siempre grandes momentos y gracias a ella se pueden conocer personajes entrañables uno de ellos dice (Ferrer, 2011) es la esposa del conde de Chester, Godgifu o Godiva si se latiniza. Es cierto que en la actualidad una gran cantidad de mujeres famosas en diversos ámbitos utilizan el desnudo de su propio cuerpo para apoyar algún tipo de campaña contra ciertas injusticias sociales, sin embargo, que una mujer en el siglo XI tuviera el valor de desnudarse, se convertía en una situación muy peligrosa. Recuerden que era en plena Edad Media por lo tanto tampoco era común que sucedieran estos casos. Aunque Lady Godiva lo hizo sin dudarle con el fin de apoyar los derechos de los súbditos del conde en una apuesta muy arriesgada. No es muy complicado imaginar las injusticias de aquella época en donde la opresión era muy marcada con tributos abusivos. Godiva veía como la ambición de su esposo iba en aumento mientras que los recursos de los vasallos disminuían. Era una mujer solidaria, por tal razón en una conversación pidió a su esposo que diera mejor trato a sus súbditos para mejorar su situación, recibiendo como respuesta del conde Leofric que lo haría, pero con una condición, un requisito que consistía en pasearse desnuda por las calles en el lomo de un caballo, Godiva aceptó ante la sorpresa de su esposo. Lady Godiva al momento de realizar la hazaña pidió a todos los súbditos que mientras ella pasara por las calles en su desnudez todos se encerraran en sus casas y no miraran ni por un instante el paseo a caballo, sin embargo, uno de los habitantes, un sastre narra la leyenda no obedeció e hizo un pequeño hoyo en una de las paredes de su casa que daba a la calle para ver la desnudez de Godiva quedando ciego al instante.



La breve historia de Godiva se torna en un debate de si es cierto o no lo narrado. Lo que es cierto, va ligado a la necesidad de ver y en respuesta también a la cuestión planteada sobre si es adecuado renunciar a verlo todo. El sastre de la historia no contuvo su pulsión en el campo de lo escópico, al final quedo ciego narraba la historia, pero no por causa de castigo divino más, bien fue ese velo del que tanto se ha puesto en tinta durante el escrito, es decir, esa barrera él mismo la coloca de manera inconsciente, debe quedar ciego porque no debería ver a su Reina transitar desnuda por el pueblo, por eso se debe renunciar a verlo siempre todo para no ser consumido por el Otro en tanto mirada.

En todas las épocas ha existido siempre la necesidad de satisfacer el deseo audiovisual, es decir, el deseo de ver. Aunque desde inicios del siglo XXI esto se ha incrementado de una manera muy abrupta en cuanto a la expansión de las nuevas tecnologías digitales. Esto va más allá de una necesidad digamos primaria de visibilidad, se ha creado un nuevo régimen donde el termino voyerista está muy lejos de aquel que observa solamente la vida erótica ajena. El ser humano de la actualidad se encuentra en el sentido de un espectador pasivo, indiferente ante los acontecimientos sociales, el sujeto halla una satisfacción en el mundo de lo ajeno, de alguna forma a reemplazado la acción por la mirada. La pulsión escópica está ahora implícita en la naturaleza del sujeto, precisamente por lo que propone la nueva era digital en cuanto al consumo de imágenes, se ha vuelto un disparo directo al infinito en todas direcciones.

El clásico fisgón que contemplaba el acto sexual ajeno, que incluso en el cine se ha representado con la imagen de la cerradura se ha quedado ahí como antiguo y se ha convertido ahora en alguien que es absorbido por la pantalla. Esto hablando por supuesto de la sociedad actual en donde se encuentra protegido por esa pantalla convirtiéndolo en un observador compulsivo, adicto. El ojo en la pulsión es la mirada y esta es omnividente, es decir, produce un goce que en cuanto a la estética del consumo no deja de responder. Se vuelve insaciable y convierte en repetición su incursión escópica.

(Cocimano, 2005) Decía que el sujeto goza actualmente gracias a las lentes de las cámaras, goza en primera fila la miseria, el horror y las tragedias, como una situación en donde no existen límites para abordar la vida íntima con el fin de exhibirla para su consumo. Por eso es que la mirada deja de ser un medio perceptivo y se convierte en un fin de satisfacción.

2.2 Segundo tiempo, Verse (Narcisismo)

“Lo que vemos clara y deliciosamente, como en un espejo, somos nosotros mismos, retocados y embellecidos por el amor” (Sillamy, 1970)

Un día de verano Narciso descansaba tras la caza junto a un lago de superficie cristalina que proyectaba su propia imagen, con la que quedó fascinado. Se acercó al agua y se enamoró de lo que veía, tanto fue este amor que permaneció sin dormir y comer por el dolor de no lograr tener a ese amor ya que cuando se acercaba, la imagen desaparecía. Narciso enloqueció y murió con el corazón roto.

Se habla de narcisismo cuando toda la energía libidinal es invertida primordialmente en el yo. En el desarrollo de la personalidad se considera un narcisismo primitivo, es decir, el niño no se ha diferenciado aún del mundo exterior, lo cual ocurre normalmente en el estadio del espejo a partir de la imagen especular, una imagen de identificación como uno mismo y como otro.

En este encuentro que se tiene frente al espejo y con la propia imagen da para un sin fin de reflexiones incluso filosóficas sobre lo que se ve, lo que se recibe cuando se coloca frente a ese espejo que devuelve innumerables formas de nosotros mismos, que, por cierto,

en todos los casos es algo que no coincide con lo que se espera, a veces ni siquiera creemos que ese otro tras el espejo seamos nosotros. Y hay razón en ello porque es precisamente eso, un otro que nos mira, que vemos, se vuelve un encuentro crucial ya que a partir de este uno se objetiva o se subjetiva, se idealiza o no, se aborrece o se venera como en el caso de narciso.

Verse en el espejo es un tema que no sólo da para reflexiones del tipo filosóficas existenciales sino para un análisis que verdaderamente lleve a pensar de una manera distinta el tema de la mirada en sí mismo, de verse y hasta donde también puede tornarse en un desvarío para el sujeto.

En la creación de mitos y cuentos se encuentra, si se piensa un poco en una gran diversidad de ellos el tema del espejo, por ejemplo, y, recurriendo a un texto de Psicoanálisis (Berdíel, 2010) mencionaba un cuento clásico, el de Blanca Nieves, justo en la escena donde aquella, la bruja malvada se colocaba frente a un espejo lanzando una pregunta que probablemente todos sepan ya que se está abordando un cuento bastante universal, pues bien, preguntaba la bruja ¿quién es la más bonita?, una pregunta claramente al Otro que espera una devolución sobre su imagen o mejor dicho el reconocimiento del Otro. La respuesta tan maravillosamente puesta en ese espejo parlante la conocemos y por supuesto nunca devuelve un espejo, lo que uno espera, vaya enigma, pero es cierto, el espejo en esos casos no sabe mentir.

Esta relación con el espejo se encuentra por infortunio de algunos, en muchos momentos de la vida cotidiana y si bien, no se puede morir en lo Real si se puede en lo imaginario. Por eso el espejo es lo imaginario del yo y cuando se muere en lo imaginario queda un hueco, una distancia entre la mirada y lo que se mira, en la falta precisamente de reconocimiento de quien mira.

La mirada del Otro nunca se controla, aun así, se es el que se ve, pero el espejo indudablemente pone en evidencia lo que uno es por un lado y por otro lo que se cree ser y la mirada del Otro es el soporte de lo que uno es.

2.3 Tercer tiempo, Ser visto (Exhibicionismo)

El David de Miguel Ángel nos hace estremecer con su penetrante mirada, misteriosa e inquietante, como si siguiese al individuo en su caminar, en ese momento sin darse cuenta el sujeto se hace mirar por el otro de manera inconsciente y se cuestiona ¿qué quiere el Otro de mí? Una pregunta que quizá se hace todo mundo cada día a cada instante. La razón puede ser hasta cierto punto sencilla: el ser hablante no funciona de una manera relativamente adecuada si no es en vínculos sociales, por tal motivo el sujeto se hace ver para el Otro en función de ¿cuál es el valor que tengo para el otro? Claramente existe aquí presencia del Otro como tal, es decir hay una mirada de algún modo imaginada por mí precisamente en el campo del Otro.

El hecho de ser visto por otro implica indudablemente el ver al otro y por supuesto que no se habla de que el ojo es la mirada, el ojo como se abordó anteriormente no es más que la simple manifestación de la mirada, por ejemplo, en el roce de unas sábanas con nuestro cuerpo, el ruido de los autobuses, las ventanas golpeadas por ramas de los árboles, el sonido de una cascada son signos que igual que los ojos indican la presencia de la mirada. Estas circunstancias mencionadas me significan que algún otro puede estar allí, es decir, puedo sentirme mirado por alguien cuyos ojos, ni siquiera veo. El punto es que captar una mirada es tomar consciencia de ser mirado, de que soy vulnerable cuando me percato de ese sonido de las ramas golpeando una ventana, no es que hay alguien, es más bien que ocupo un lugar que no puedo evadir, simplemente, soy visto.

Habrà que volver al ejemplo de las escondidas pero esta vez apegados al concepto de ausencia y angustia, es decir, en el juego existe la necesidad de que alguien debe ocultarse mientras otro lo busca, se elige un espacio oscuro, cerrado, oculto, pero siempre se empieza a dudar si es el escondite correcto ya que se piensa que el otro puede llegar en cualquier momento. Esta simple posibilidad se capta, está ahí presente, aunque el otro esté ausente provocando angustia y haciendo que se renuncie a ese escondite. Entonces la posibilidad de que lo descubran está presente, la tiene presente el sujeto, que la posibilidad de esconderse se convierte en cierta medida en lo que el otro puede trascender hacia su posibilidad de desenmascararlo, de identificarlo.

Será necesario hilar estas ideas del hacerse ver en el campo clínico y no existe mejor forma de hacerlo que tomando un caso clínico:

(Lefort, 1983) Abordaba uno de sus casos clínicos “Nadia o el espejo” en el cual describe algunas sesiones, sin embargo, aquí sólo se colocarán ciertos elementos de esas sesiones que ayudarán a entender de una manera menos compleja la relación de la pulsión escópica con el sujeto. Por lo cual los siguientes párrafos estarán en el contexto de lo que ocurrió en algunas sesiones con Nadia y su terapeuta. En el espacio destinado para las sesiones se encuentran una variedad de juguetes de los cuales la pequeña Nadia primero toma un pequeño auto y lo abandona, lo vuelve a tomar y lo conserva esta vez poniéndole en su boca y después en la boca de la terapeuta, después avienta el carrito y ahora agarra un pollito, hace el mismo juego de las bocas y sonríe en todos los casos. Después toma una muñeca y se la tiende a la terapeuta, la reacción cuenta ella es tomar la muñeca y colocarla en sus rodillas, ante este acto, Nadia toma nuevamente la muñeca la tira a la cama y es ahora ella quien quiere estar en las rodillas de la terapeuta. Esto ocurre con todos los juguetes ya sea que primero los bese, los abraza o los coloque en sus rodillas inmediatamente Nadia se coloca en el lugar de esos juguetes.

Quizá esto les recuerde y logren relacionarlo con la envidia, abordada en otro capítulo y por supuesto que tiene relación, sin embargo, esta vez se trata de un tránsito, es decir, ir de la envidia a la pulsión escópica propiamente dicha en el hacerse ver.

Habrá que profundizar ante esta cuestión, pues bien, el pequeño auto aparece en un primer momento como un objeto imposible, imposible de tener a menos que active el mecanismo habitual del que Nadia se apropió, es decir, cuando lo lleva a su boca y después a la boca de la terapeuta golpeándola un poco. Sólo así puede conservarlo y volverse otro objeto más y ya puede jugar a negárselo a la terapeuta. En cuanto al pollito sólo lo coloca en la mejilla de la terapeuta sin golpearla y se pone en su lugar. Se puede encontrar una diferencia entre los objetos con el juego que hace Nadia, por un lado, el auto pequeño funcionará para hacer ruido, para hacerse escuchar, mientras que el pollito tendrá una especie de mediador, para abordar o apartar otros objetos tal como lo hizo colocándose ella en vez del pollito.

En el juego de la muñeca en las rodillas para luego ser ella quien este en ese sitio hay que decirlo en realidad es eso, Nadia ocupa el sitio, el hueco que instaura en el cuerpo de la terapeuta. Los juguetes que manipula la niña hacen referencia a su demanda por su función de mediación de tal manera que les confiere una dimensión significativa que se demuestra a través de la repetición en esa relación de la niña con la terapeuta.

En el sentido pulsional Nadia se dirige al cuerpo de la terapeuta, pero en ese momento huye y huye ni más ni menos que de lo Real del cuerpo, lo que busca en el cuerpo es un objeto separable como la muñeca, el auto o el pollito, pero ahora no están y lo intenta con los dedos de la mano o los dientes de la terapeuta. Los objetos son reales porque allí están y permanecerán siempre ahí, Nadia lo sabe y es por eso que coloca sustitutos con los que ha creado el juego y siempre se verá remitida a ellos. Estos se vuelven significantes por la imposibilidad de alcanzarlos, es decir, se vuelven objetos vedados pasando a la condición de Real.

En una sesión cuenta la terapeuta, Nadia se encuentra frente a otra niña e inmediatamente se interesa por ella. Nadia está sentada en las rodillas de la terapeuta que la hace saltar, condición que es necesaria para Nadia, que este saltando siempre sobre sus rodillas, entonces, mira a la otra niña, la toca, la acaricia, pero sin dejar de mirarla. Nadia pasa entonces a una actividad que involucra al objeto y al Otro, como si le dijera a la otra niña “mira que feliz soy saltando en las rodillas del Otro. El otro se convierte así en el soporte de su discurso al Otro. Esa es la diferencia entre la envidia y la pulsión el objeto ya no es elemento de fascinación, se vuelve un elemento de discurso que implica al Otro como significación.

Nadia acepta ser vista con la presencia de la otra niña porque la terapeuta se ocupó de Nadia y no de la otra niña, es decir, la ha mirado a partir del verse vista en la mirada de la terapeuta. Aquí se puede decir que ha accedido al goce de hacerse ver; arrastrándose, saltado y riendo mientras esta ahora sentada en el suelo.

La mirada del otro será siempre necesaria como se puede concluir en el caso de Nadia, hacerse mirar se vuelve una posición de goce, porque se muestra a la mirada del otro, se provoca, se produce y se atrapa como objeto precisamente para lograr ser consumida.

3.- LAS BELLAS ARTES DENTRO DEL CAMPO ESCÓPICO

“Las bellas artes no tienen nada de fortuito, sino que brotan del instinto de la nación que las creó” Ralph Walde Emerson.

Expresar una visión sensible del mundo en lo imaginario o lo real sólo lo puede lograr el arte cuyo concepto abarca aquellas creaciones que el ser humano realiza. El arte es un camino, una manera de expresar sensaciones, ideas, sueños, emociones y el inconsciente aprovecha también para hacer su aparición en cada una de las bellas artes. Por supuesto a lo largo de la historia el arte ha estado ligado a la vida del ser humano también como un lenguaje que se convierte en universal donde la estética y la belleza prevalecen. En la misma intervención del hombre en el arte, provoco una división, ocurrida en la antigua Grecia, por un lado, quedaron las artes superiores las cuales serían creadas para ser apreciadas con los ojos y los oídos, por lo cual se volvía innecesario el contacto físico con el objeto observado, mientras que las artes menores estarían en el campo de lo táctil, el gusto y el olfato en donde si era necesario entrar en contacto con el objeto.

Se dejarán las artes menores como la perfumería o gastronomía por esta ocasión para abordar lo que respecta a las artes superiores, es decir, las bellas artes y realizar un recorrido de como aparece la pulsión escópica en ellas, precisamente por privilegiar los sentidos de la vista y el oído.

3.1 La pintura

Existe una gran variedad de actividades humanas y la pintura es una de ellas y cabe resaltar de las más antiguas por aparecer antes que la escritura teniendo su origen en las pinturas rupestres del hombre prehistórico, por lo tanto, estaba convertida como una de las expresiones más importantes para definir una época.

Se podría definir como aquel proceso en el que una materia colorante se aplica mediante diversos métodos a un soporte, una superficie con el único propósito de una representación en alguna especie de entidad imaginaria o visible, con ideas estéticas, se convierte en una manifestación artística de carácter visual por lo que logra transmitir al

espectador una experiencia justamente de estética que logra evocar un sinfín de emociones e ideas así como innumerables interpretaciones en muchos sentidos como lo cultural, político, religioso o psicológico.

La mirada dentro del campo de la imagen siempre estará dirigida al espectador del cuadro, de la pintura. Esto significa que tiene que haber un acercamiento a la concepción de la imagen misma y recordar el momento en el que el sujeto se vuelve cuadro.

(Stoichita, 2005) Dice que el mirar con atención se convierte en la clave para esclarecer de alguna forma la manera que se tiene de ver, así como la dificultad que se presenta en cuanto a la percepción y su fragmentación.

Las imágenes ya en sí mismas son la presencia del espectador porque queda implicado por el cuadro, lo atrapa. Se puede ejemplificar de manera muy clara en la pintura “la resurrección de Lázaro” de Albert Van Ouwater.



La figura del resucitado se presenta al espectador en el centro de la pintura en el interior al parecer de una iglesia o templo, de igual forma en la parte central de la pintura, pero en último plano se encuentran algunas personas detrás de una puerta con rejas que permiten mirar lo que ocurre dentro del templo. Estos personajes son parte de la escena, pertenecen ahí, sin embargo, se ve de una manera clara que son separados de ella, cabe decir que aquí esta una relación metonímica entre cuadro y puerta, es decir, al igual que las personas que

miran por las rejas de la puerta, el espectador, nosotros nos convertimos también en testigos de lo que ahí sucede, se puede ver, pero no actuar.

El privilegio que atañe al espectador es evidente, la escena completa se ofrece al espectador. Las personas detrás de la puerta luchan contra ese obstáculo que les impide ver. Ellos son la muchedumbre, que simboliza a la humanidad entera, deberían ver allí en el milagro de la resurrección de Lázaro la señal de su propia salvación. El sujeto necesita ver compulsivamente aquello que le ha sido velado transformado en otra cosa pero que para él le signifique la misma satisfacción de su deseo.

Se puede abordar la pintura como imagen más de una vez, es decir, no hay un solo personaje, existen en escena las figuras fuera del templo, el personaje resucitado y las personas dentro del templo. Entonces se convierte en una especie de espejo, de identificación. Cada espectador se dejará consumir por la pintura desde alguno de esos personajes, sentirá el destierro, no pertenecer al protagonismo de la escena o el privilegio de presenciar ese milagro de la resurrección, habrá quienes se pierdan en la divinidad del resucitado. Todo dependerá como se ha venido manejando, de las identificaciones a partir del estadio del espejo, de la forma en que ha idealizado el mundo.

La mirada del artista lleva siempre una peculiar visión de los objetos que su creador arroja sobre las cosas para representarlas y de alguna manera extraer su valor como formas, es decir, no en todos los casos se puede considerar una pintura como algo bello en cuanto a la estética.

En el cuadro de Van Gogh “par de botas” se ejemplifica lo anterior ya que lo representado en la pintura no es algo que pueda considerarse como bello en un principio claro porque lo que se ve son unas botas desgastadas, rotas y viejas, un par de botas solamente, pero si se va más allá de lo estético y se deja atrapar por una mirada que sobre pasa esta situación de simple percepción estética se encuentra con la fatiga de los pasos dados, de una marcha lenta y abrumadora. Entonces la pintura, este objeto de experiencia estética llega a ser eso únicamente en el momento que el artista lo coloca ahí, lo plasma, de la misma manera el espectador lo hará de un modo especial, es decir, considerará esa pintura como algo interesante, más de lo que pudiera parecer a simple vista.

Por eso en un principio parece esta obra de Van Gogh carecer de cierto valor estético, sin embargo, cuando es reconocida por la mirada adquiere un valor como objeto que permite privilegiar al espectador de una experiencia estética.

Expresar con la mirada se vuelve un hecho importante para el sujeto por el reconocimiento de sí mismo y por supuesto de saberse reconocido como sujeto por el otro. Ya se ha dicho que la mirada atrapa y consume, en la pintura se ha visto que no es la excepción, sin embargo, aún falta abordar un aspecto más y es el que nos lleva directamente a la mirada, plasmada en una pintura, un sólo rostro, el de dios puede ser. No es raro identificar un potencial seductor de un retrato.

Por diversos que sean los atributos con los que el pintor reviste a su personaje, se recurre siempre a la mirada, a su mirada para descubrir algo que está ahí o para descubrirse a uno mismo, ver de quién se trata. El pintor pone especial atención en los ojos de su retrato, justo ahí donde piensa cautivar al espectador. De esta manera existen retratos que nos siguen con la mirada o al menos así parece y no es que se trate de alguna garantía en cuanto a calidad de la pintura el hecho de que los ojos retratados parezcan seguir al espectador y lo miren directamente, sin embargo, es como si esos ojos tuvieran vida.

Supongan ahora el retrato de dios, considerado en el aspecto de la visión como un ser omnividente. Es el rostro de alguien que lo ve todo, es un ícono, es dios. Este es un ejemplo magnífico por ser considerado como una divinidad y lo puede ver todo, pero no es necesario que sea el rostro de un dios el que este plasmado en una pintura, basta con un rostro cualquiera para sentir como esa mirada nos persigue. Lo han experimentado tal vez en más de una ocasión que desde cualquier lugar que se mire una pintura se puede comprobar que el ícono pareciera que los mira solamente a ustedes, quien está situado del lado norte o del sur, al que está en el oeste u este, se asombrarán seguramente de cómo es posible que esa imagen o esos ojos miren al mismo tiempo a todos y a cada uno. Se sabe que la pintura esta fija, quieta y por eso es el asombro que ocasiona ese cambio de una mirada tan inmutable.

(Althamer, 2012) Decía que la obra de arte se convierte en una especie de metáfora y claro que se puede llevar a ese punto porque se va más allá de lo estético, es decir, la

imagen se reviste con enorme fuerza que es expresada maravillosamente en un gran silencio y la figura de ese rostro desconocido de un humano, se convierte en metáfora de dios, del rostro de dios, de su mirada.

Hasta dónde tiene alcance la representación de la mirada en una pintura, es una cuestión que tal vez no tenga una respuesta clara, sin embargo, se puede realizar un acercamiento para dar cuenta que la pulsión escópica se desborda frente a una imagen y eso es algo que se ha venido aclarando a través de este texto, pero ahora se colocara a esa pulsión, ese deseo de ver desde el poder.

Es cierto que la mayoría de los seres humanos tienen en el imaginario esa idea de que el poder trae la felicidad y las metas en la vida se vuelven esa lucha por demostrarse mejor que el otro, y, es justamente eso, el demostrar al otro lo que cree que es y lo que piensa que no es, está claro que en ello se encuentra la necesidad inconsciente del reconocimiento del otro, uno se sabe en existencia precisamente en el momento en el que el otro nos reconoce.

Ahora en algunas pinturas de Genovés se puede ver reflejada una época de dictadura y al mismo tiempo definen una realidad más amplia por lo que en la actualidad continúan siendo pinturas que representan a los regímenes totalitarios, así como la violencia de las autoridades policiales.

Tomando la pintura de “punto en la mira” se encuentra la escena de la mira de un francotirador que en la mira tiene a un grupo de personas y el objetivo parece de alguna forma acercarse, así de pronto a una víctima. La pintura pareciera que abandona la mirada distanciada del arma, abandona esa mirada que tenía sobre la masa, mejor dicho, se quita de esa posición que tenía como una figura de poder.

El espectador puede abordarlo de esa manera cuando mira la pintura de Genovés, puede tener el control de esa masa, de esos sujetos atrapados en su mirada, logra el espectador sentirse como un ser omnividente tal y como ocurría en el retrato de dios mencionado antes, se convierte en alguien que puede observar a todos pero que siempre se dirigirá a un blanco en específico, es decir, dejará su posición de poder para colocarse en el uno a uno, donde puede ser reconocido.

Se ha hablado siempre de la inclusión del espectador en las obras pictóricas, pero ¿se podrá de alguna forma hacer que el espectador quede como un fantasma, desalojado, sin lugar? Pues en “La familia de Felipe IV” o mejor conocida como “Las Meninas” se lograría esto, se verá por qué.

Esta pintura no puede quedarse encajonada en una sola interpretación y la historia lo ha demostrado con una gran variedad de ellas y bueno eso sucede porque genera algo como un cortocircuito en lo perceptual para que se pueda entender la relación del cuadro con la realidad y esto provoca que el espectador quede en suspenso.

La pintura creada por Diego Velázquez es una obra maestra del siglo XVII que construye un nuevo espacio bastante complejo y se trata del espacio de la mirada misma. Por eso es que todo mirar queda inevitablemente atrapado en su interior, ese espacio corresponde afuera y al otro lado de la pintura, la cual deja ver al pintor y a las meninas que observan los reyes quienes aparecen reflejados en un espejo que se encuentra al fondo además de otros personajes que en conjunto hilan la lógica de un espacio óptico absoluto que no logra contemplarse desde afuera, así es como el espectador termina excluido.

El rey es quien mira, reflejado en el espejo y frente a él se encuentra Diego Velázquez quien coloca al espectador ante la omnipresencia en cuanto a la capacidad visual del rey, es decir, la pintura termina presentando lo que el rey ve, ya que su poder viene en la mirada penetrante logrando captar la esencia de todas las cosas. Se sabe que los retratos de aquella época expresaban siempre de manera frontal la presencia de los reyes, pero en este cuadro no es así, más bien, en esta pintura lo que se logra ver reflejado en el espejo de su mirada, no se ve al rey sino el poder visual de sus ojos.

Los personajes se identifican con facilidad, el pintor, los bufones, los reyes, las infantas y el espejo, sin embargo, salta un personaje que es fundamental e invisible y es nada más y nada menos que el propio espectador. “Las Meninas” son una pintura majestuosa que instaura un suceso óptico, como se había dicho generando una desestabilización en el espectador por un juego de miradas que se mantienen entrelazadas por los personajes en escena, apuntando hacia el exterior de la pintura, lo que podría llamarse ese otro lado del espejo.

Lo que observa el espectador es un ocultamiento por el lienzo vuelto de espaldas a su mirada, esto es lo que provoca que la experiencia de su existencia se haga una situación inestable ya que quien contempla situado frente a la pintura es precisamente quien en realidad debería reflejarse en el espejo.



Toda pintura tiene indudablemente algo del orden de la mirada, aunque se trate de cuadros que estén sin lo que se llama normalmente la mirada constituida por un par de ojos, se acabará por ver algo muy específico para cada pintor que se tendrá la sensación de la presencia de la mirada. Esto es objeto de búsqueda y por lo tanto la relación entre el artista y el espectador se convierte en un engaño para la mirada, justo en el momento cuando se demanda esa mirada. Una trampa o el deseo del pintor de ser mirado a través de su obra.

Al ojo el pintor le da un alimento, da a mirar su obra, invitando a deponer su mirada a descubrir la dimensión del engaño. Es y ya se ha dicho otra cosa de lo que se cree ver, es más allá de la apariencia, es en términos concretos el objeto *a*. Se produce un descenso del deseo, es decir, un deseo al Otro en cuyo final está siempre el dar a ver.

3.2 La Escultura

Pertenece a una de las bellas artes cuya forma de expresión se basa en moldear, tallar y esculpir algún tipo de material para darle una forma con volumen, evidentemente se trata de un proceso artístico teniendo un gran componente de imitación ya que las representaciones logran abarcar figuras concretas tales como animales, personas, objetos

naturales y artificiales, aunque también pueden ser esculturas abstractas que permiten de una manera exquisita desafiar la percepción del espacio y aquí juega un papel muy importante la mirada del sujeto y sus identificaciones. El espacio se vuelve importante porque implica que el artista en la búsqueda de su escultura idónea converja ciertos aspectos como lo alto, ancho, volumen, profundidad, forma, textura, así como la óptica de ambiente en donde terminara la escultura y también en algunos casos el movimiento de la escultura.

La escultura originalmente tenía una función religiosa, para los ritos funerarios, las prácticas de culto o los rituales mágicos, sin embargo, fue adquiriendo otra función en lo político para expresar el poder de las monarquías o defender prospectos políticos e incluso preservar la memoria de los pueblos. En la actualidad se volvió en una función de lo estético, es decir, busca representar los ideales o la belleza artística de una época, dejar plasmado para siempre una forma, una escultura para ser admirada y consumida a través de los años.

Los griegos entendían muy bien la importancia de la mirada en sus esculturas y edificios por eso mantenían presentes las leyes que rigen el órgano humano de la visión, que, por supuesto no se comporta como una lente, es más allá de eso. Por eso los escultores griegos colocaban diversas alteraciones en las obras de arte para que así logaran ser apreciadas de una mejor manera. Estas alteraciones eran más bien deformaciones que retaban a la visión humana en la parte fisiológica, es decir, contrarrestaban una deformación natural por ello el espectador quedaba atrapado en esa especie de engaño visual.

Eso hace pensar que siempre debe considerarse la distancia entre el ojo y la escultura sobre todo cuando hay límites en algunos casos para el acercamiento a la obra. El escultor piensa su obra desde donde va a ser contemplada, por ejemplo, si la distancia es considerable el tamaño tendría que ser superior al natural, además de que sus detalles procurarían perder minuciosidad, parecería ser esto una imperfección, pero recuerden la importancia de las alteraciones que constituyen una exigencia de la perspectiva, de lo que va a captar el ojo.

Si tomamos la época del renacimiento con sus grandes construcciones arquitectónicas se puede detallar como las esculturas que se colocaban en los retablos en el primer cuerpo, es decir, cercanas al espectador, consistían en una ejecución muy fina en sus detalles mientras que las esculturas que se encontraban en la parte alta contenían rasgos más elementales resultando insípidas cuando se lograban mirar de cerca.

El espectador debe tener en cuenta esto cuando contempla las esculturas y por ello juega un papel primordial la mirada, que repone la figura siempre en algo más que quizá no está allí, no se trata de imaginación si no de completud en las formas porque si el espectador no lo hiciera, esos rasgos exagerados, esas deformaciones se convertirían en molestas.

Un sitio corresponde a la escultura es cierto y otro al del espectador, incluso podría decir que existe otro lugar además de estos dos y es el del propio escultor, sin embargo, habrá que enfocarse en este caso solamente al lugar que ocupa el espectador.

A diferencia de lo que ocurre con la pintura, que establece para el observador un lugar fijo, la escultura privilegia a este por imponer a veces un desplazamiento, se dice a veces porque las esculturas monumentales que funcionan como relieve suponen un lugar fijo para el espectador. Esto por ser obras que se sitúan elevadas o bien porque la escultura se encuentra dentro de un recinto por lo que la visión frontal termina siendo la que predomina, sin embargo, las esculturas salen a las calles, los jardines y parques. Por ejemplo, cuando uno observa una escultura de un animal, un león o un toro ofrecen mínimo dos caras a la visión, en la mirada frontal se percibe el animal con dos caras y en la lateral puede verse con cuatro patas. Es cuestión del lugar del sujeto frente a la figura, de donde está colocado el ojo tal y como sucede en la experiencia del ramillete invertido.

Las esculturas clásicas se componían atendiendo a la debida proporción entre las partes y a la disposición según ejes de simetría cuyo objetivo era determinar un centro de la figura que actúa como un imán capaz de atraer la mirada del espectador hacia sí, concentrando en él la máxima atención de quien contempla. La mirada queda así atrapada por el cuerpo estatuario y se establece una relación de complicidad en la que el espectador se convierte en esclavo de la obra. Virtuales rayos tejen una invisible trama

unifocal que, como tela de araña, se extiende en abanico desde el centro de la obra. (Maderuelo, 2012, pág. 30)

Las esculturas modernas han tratado de romper esta situación de un centro, es decir, negándolo. Por eso las obras actuales quizá necesiten otra mirada, una mirada distinta. La mirada tal vez ya no se dirija al cuerpo de la obra sino hacia los bordes, para conducir la mirada del espectador sobre el espacio que circunda la obra con el fin de dotar de una nueva significación al sujeto. La obra ya no está sola, más bien la mirada se mantiene penetrante al contexto donde se encuentra la escultura.

Esta ausencia de centro en las esculturas provoca en la mirada una desfocalización, pero no significa que estén cerradas en sus formas o contenidos, mejor dicho, insinúa a las miradas que deben responder completando las figuras, darles significado para cada espectador porque sin duda cada una de ellas ofrece un carácter simbólico. Por lo tanto, existirán siempre diversas interpretaciones que cada espectador, desde sus mismas experiencias logra extraer o depositar. Se vuelve como una exigencia del sujeto el hecho de no permitirse ver lo lógico sin colocarse enfrente alguna interpretación. Las esculturas no son formas dormidas con el paso del tiempo, no pretenden la eternidad porque se mueven y nosotros debemos movernos con esas obras.

Giacometti era un escultor y pintor impresionista que en su juventud perteneció al grupo surrealista en la capital francesa, las obras de ese periodo surrealista eran reconocidas por mantener una idea del simbolismo de los objetos. Sin embargo, muy pronto abandono ese grupo marcando la llegada del estilo más característico y singular de Giacometti, apareciendo sus obras que correspondían a figuras humanas alargadas, muy delgadas y de tamaño natural representadas en grupo o solas.

Sus obras bien podrían identificarse con la representación de la distancia en cuanto a la visión ya que en el objeto se encontraba implícita por decirlo de alguna manera una marca que delimitaba la separación del espectador respecto del objeto, de la escultura que representaba el cuerpo humano atrapado en la aureola de la mirada del espectador, llevando una especie de huella destino a ser visto por otro desde el lugar del cual mira, por eso es que la indefinición y ese alargamiento de las figuras se interpretaban como huellas

de la mirada, pero de una mirada distante del espectador. Es lo que provocaban estas esculturas de Giacometti.

(Valderrama, 2004) Mencionaba que la extrañeza de los rostros por ese alargamiento de las figuras provocaba que aparte de la cuestión espacio-temporal, relativa del espectador, la figura, pueda ser ajena a su mundo. Giacometti hace la representación de la distancia en el universo del objeto, precisamente en sus obras de la figura humana.

(Freud, 1992) Abordaba en relación a las artes una diferencia muy clara entre la pintura y la escultura apoyándose de lo que Da Vinci pensaba utilizando un par de fórmulas:

- *Per via di porre*
- *Per via di levare*

La pintura aseguraba Da Vinci se trabaja *per via di porre*, es decir, que sobre una tela en blanco se coloca una aglomeración de colores que antes por lógica no estaban, mientras que la escultura procedía de un trabajo *per via di levare*, que consiste en quitar de alguna manera de la piedra todo lo que recubre las formas de la escultura, de la estatua contenida en ella.

Entonces en la pintura el artista lo que hace es depositar algo de sí mismo para que alguien más lo vea, puede en ese lienzo blanco desbordar su esencia, colocar inclusive y muy a menudo parte de su inconsciente. Lo que ocurre en la escultura es por otro lado pulir, restar aquello que recubre la verdadera forma de algo, no se puede colocar nada extra, sólo a través del artista uno puede observar lo que existe ahí y no se trata de belleza en el sentido moralista sino de esencia y de la significación que cada espectador le da.

3.3 La danza

El cuerpo siempre habla y nunca miente es lo que ocurre en la somática, sin embargo, la danza es una forma de expresión también del cuerpo, que, con movimientos corporales en forma rítmica, relacionados muy estrechamente con la música se basan en un patrón. Se convierte en movimientos fuera de lo normal utilizando gestos simbólicos en sus diferentes tipos de danza revelando así, dicen muchos, la forma de vivir de personas de diversas culturas.

Su origen no es reciente, por el contrario, la danza nace en la prehistoria con la necesidad del ser humano por expresar sus sentimientos además claro de la comunicación verbal. El hombre de aquellos tiempos recurría a la danza como una parte primordial de rituales que eran relacionados con la guerra o la vida. Se ha dicho que la danza está íntimamente ligada a la música y esto es porque depende del ritmo, es decir, si existe un ritmo lento de la música requiere entonces de pasos pausados, la vestimenta también apoya la forma de expresión corporal.

No habrá que caer en la comunicación del lenguaje corporal, así tan simple, aunque es cierto que la danza muestra algo a través de sus movimientos rítmicos del cuerpo y es eso lo que respecta a la mirada precisamente, en la danza se muestra algo más allá de unos pasos lentos o acelerados al ritmo de la música.

En psicoanálisis se sostiene que el cuerpo habla, pero la danza lo hace hablar con ritmo, se trata entonces de mostrar imágenes sensoriales en movimiento, el bailarín entonces hace despertar el cuerpo para que se muestre, para que hable sin la mediación tan acostumbrada de la palabra, toma de alguna manera ciertos riesgos que van a remover procesos básicos que constituyeron al sujeto, esto resulta clave para identificar el vínculo que se tiene con el cuerpo y uno de los procesos está relacionado con el narcisismo y todo el mundo de imágenes e identificaciones determinando ciertos nudos en la estructura del sujeto, la castración o el problema de identidad por ejemplo.

Existe un enfrentamiento del bailarín con la imagen en el espejo, con el cuerpo, ya que es el cuerpo propio que es mirado. Hay una imagen legitimada construida por el Otro, una danza del sujeto se podría llamar, de lo que en espejo no refleja, es decir, una danza que toma el límite entre el deseo y el goce, donde se renuncia a la totalidad.

Entre lo imaginario del cuerpo y lo Real de un goce del Otro, el arte aparece en el simbólico. El Otro, gozando realmente de ese espectáculo ofrecido simbólicamente, en ese cuerpo que se representa como metáfora, como aquel que suscribe la ex – sistencia del mundo onírico, de in-corporar la palabra, de darle vida, de, en un mismo tiempo, mostrar su falta, su destino de no poder nombrarlo todo, y, sin embargo, el cuerpo dejándose tomar por ella, de ser su portador, su cómplice y a la vez, denunciarlo. (Berdriel, 2015)

El cuerpo logra decir lo que la palabra no puede, hay movimientos que se le escapan a la palabra y el cuerpo lo muestra. El espectador en la danza cuando esta se logra no queda nada más que dejar la boca abierta, sin pronunciar ninguna palabra, siendo testigos únicamente de como el cuerpo rebasa a la palabra. La danza trasciende la palabra por supuesto, pero también al cuerpo, ya que aparece su renuncia frente a lo estético entre la metáfora y la metonimia. Para el bailarín en su recorrido pulsional desde las huellas mnémicas que le fueron depositadas por el Otro, toma la danza, su cuerpo para decir siempre otra cosa, da en ese acto coreográfico, la metáfora del cuerpo.

(González, 2013) Mencionaba en su texto que danzar es simbolizar, porque para lograr los movimientos se debería buscar un cierto símbolo para lo reprimido y este darle un significado, es decir, la manera en que se lograra un movimiento de una pierna por ejemplo va a depender de lo que simboliza esa pierna para el intérprete, se dan señales al momento de la danza, de libertad o negación, incluso de aceptación, se une a través de la danza el cuerpo con el símbolo. Esto es posible por las experiencias que uno registra, por eso cada movimiento va a significar algo distinto para cada sujeto, se hable del que interpreta la danza o de quien esta como espectador.

Dentro de la danza cuando en el escenario no se logra por alguna razón esa descarga de catexis, es decir, cuando no se llega a la armonía con la música y por lo tanto también falla la comunicación con el espectador, los danzantes caen en movimientos fríos que no permiten transmitir absolutamente nada, estos movimientos pueden ser aquellos que el intérprete no desea llevar al exterior, son rechazados.

El cuerpo es soma cuando la mente fracasa, cuando no representa lo pulsional. Entonces la danza entra en juego para corregir eso pasando por la dimensión creativa, como la capacidad de llegar a los demás, experiencias de acceso de una alteridad del contacto con el otro, que reside detrás de las cosas, es decir, lo simbólico, el sujeto es tocado inconscientemente. Se convierte entonces, la danza, en un arte capaz de encajar lo que está en todos nosotros, sin recurrir a las palabras, sino, a través del lenguaje del cuerpo.

Habrá que imaginar y cuestionarse como es que algunos danzantes son tímidos que, en el escenario, se convierten en todo lo contrario. Esto ocurre porque encuentran en la danza que su cuerpo puede expresar ciertas inhibiciones del sujeto en la vida real.

Es un reto el que enfrenta la danza al poner en movimiento la fantasmática de la imagen corporal que está estrechamente unida en la constitución del sujeto. El arte encierra siempre un deseo que se relaciona con la trascendencia de los límites, límites humanos por supuesto y en enfocándose en la danza, éste va con la ilusión de trascender aquello que caracteriza al cuerpo, por ejemplo, lo temporal, lo precario y lo limitado. Por ello la danza logra crear en el escenario la ilusión de un cuerpo m tico, relacionando el mundo fantasmático con la figura humano que resulta en el imaginario como omnipresente ya que el cuerpo es un referente en cuanto a experiencias eróticas y sensoriales e incluso a nivel motriz.

La vida interior del sujeto es expresada a su manera por la danza, es decir, los ritmos, conexiones, sentimientos, emociones, rupturas, crisis, toda complejidad y riqueza de esa vida. Tal vez esto suceda porque el bailarín construye un objeto que es capaz de cambiar su sentir, por tanto, conduce a una dimensión diferente en donde el espectador experimenta un goce. El bailarín no produce una imagen virtual, es más bien una creación de algo sustancial, puede ser la realidad misma de esa creación.

La danza es un lenguaje que habla del hombre, se transforma en un mensaje artístico, en un nivel más alto a partir de imágenes, alegorías sobre los sentimientos y la necesidad de expresarse del hombre en lo más íntimo. Es como una poesía en la cual los pensamientos se convierten en esas imágenes. En el momento en que el bailarín libera ese deseo de hacer visible las imágenes que aún est n invisibles, es consecuencia justamente al movimiento del cuerpo que las imágenes dan a conocer su primera forma.

Se asume que la danza es un arte de la representación por lo cual depende de un  nterprete, un bailarín que sólo puede expresarse en esos breves instantes que dura la representación, la danza se vuelve inmediatamente una imagen en la memoria que será preservada sólo según el nivel y calidad de su interpretación, así de espontanea será su

expresión dentro de la danza y justo por eso debe ser vista, es un deleite para los ojos, como una experiencia encantadora y a la vez seductora.

Lo que constituye al sujeto en su realidad psíquica es el deseo, la pulsión y la fantasía que son inconscientes, el bailarín dentro de la danza va a evocar esas fantasías inconscientes. Se ha dicho que la danza a lo largo de la historia es una expresión considerada como un conjuro mágico traducido en las danzas de la fertilidad o de la lluvia, también en el ámbito religioso como una especie de danzas divinas, sagradas, sin embargo, la danza es quizá de igual forma una consecuencia de lo simbólico que como se sabe por medio del cuerpo evoca el alma humana.

Cada ejecución que hace el bailarín es como un tipo de ofrenda que realiza pasionalmente para lograr satisfacer sus pulsiones. Esto ocurre debido a la puesta en escena ya que posiciona a la danza en un campo teatral capaz de provocar una ilusión, por medio de la sublimación, por eso se ha mencionado que la danza tiene una relación con lo mágico, mencionado en varios textos antropológicos como la más antigua forma que creó el ser hablante.

Se pueden producir siempre una gran diversidad de fenómenos culturales y la danza, mejor dicho, el cuerpo danzante es un buen ejemplo ya que las fuerzas vitales se conjuntan para hacer del bailarín el medio de expresión de una gama de deseos.

Es necesario retomar la relación que mantiene la danza con el imaginario porque es justo esa relación íntima lo que hace llegar a la problemática de la mirada. Así es, el danzante necesariamente se coloca frente al espejo para ser confrontado constantemente con la imagen de su cuerpo que le revela o le devuelve siempre algo distinto de lo que espera. Justo por eso el resultado de tantas confrontaciones a las que se ha expuesto el bailarín es lo que da interés porque de alguna forma representa una exigencia que tendrá que cumplir, es decir, buscará completar una figura ideal del cuerpo, el ideal imaginario.

Existen representantes dentro de la danza para ese ideal, son los compañeros, por eso el bailarín se mira y al mismo tiempo mira a su compañera. Con esto se puede decir que la danza está ligada al narcisismo y basta con recordar que la mirada dirigida hacia otro es en sí misma constitutiva para el sujeto, y, en el caso de la danza la mirada funciona de esa

manera, pero también como fuente de un placer, que, en el bailarín provoca una fascinación que logra capturar esa “magia” del movimiento del otro.

(Bahena Yaghen-Vial, 2002) Menciona que el bailarín está expuesto a una mirada anónima que lo legitima precisamente como eso, como bailarín, la mirada del espectador que una vez que lo mira le otorga su reconocimiento. La mirada que se puede concebir como colectiva o individual tiene la función de mediación, es decir, que el danzante vive de una forma muy intensa ese hacerse mirada, dividido en los tres tiempos que ya se han abordado:

- Mirarse
- Ser mirado
- Mirar

Se vuelve importante entonces puntualizar que el escenario al convertirse en ese lugar que posibilita la realización en lo imaginario del deseo, logra hacer que se dé un levantamiento de la represión cediendo a la par al goce. Todas las miradas que vive el danzante provocan una metamorfosis del cuerpo que hace surgir una dinámica del yo y el otro con una alienación en la imagen por esa posibilidad de ser otro. Con esto se manifiesta la danza a partir de imágenes corporales porque se puede ofrecer y representar por supuesto una metáfora, la metáfora del cuerpo para el otro, que se logra como consecuencia de la inscripción del sujeto en el registro de lo simbólico. Ahí es inevitable la presencia del Otro para que el sujeto logre construir sus objetos de deseo y la danza es uno de los medios corporales para evocar de una forma simbólica la condición humana.

El bailarín le propone de alguna forma al espectador una satisfacción al ver desplegarse un cuerpo en conjunto con el movimiento y el sentido metaforizado de una historia que representa, es decir, existe un sujeto que padece con ese cuerpo una modalidad de satisfacción al transformarlo en objeto de mirada para el otro, pero también es objeto de la suya exigiéndole tomar formas que transgredan los límites del cuerpo humano. Toda actividad que acuñe al cuerpo entra en lo social, donde se diferencia un acto salvaje de un acto cultural por eso se puede mencionar que un salto de un bailarín es artístico a diferencia del salto de un niño jugando simplemente.

Esta obra dancística es un baño de lenguaje sobre el cuerpo como una especie de intento por domesticar lo pulsional del sujeto y mientras eso se logra, surgen cuerpos que alivian ese dolor entre el ser y el tener que provocan siempre un desequilibrio.

3.4 El teatro

Dentro de las bellas artes el teatro no aparece como una de ellas, no por falta de encanto o seducción ante el espectador, sino más bien por ser considerado como un género dentro de la literatura, habrá que recordar que la literatura si pertenece a una de las bellas artes superiores, sin embargo, y a pesar, de no pertenecer como tal a una de las bellas artes es un arte escénica que no podría quedar fuera del análisis de la pulsión en el campo de lo escópico, y, es justo por eso que se abordará en este texto ya que permite de una forma exquisita mostrar la relación que hay entre las dos partes.

El teatro como género literario fue creado para ser representado, tal vez se remontan a la danza ya que esta es igual una forma de expresión a través de una representación que incluye el cuerpo, sin embargo, en el teatro se va más allá de la expresión del cuerpo, es más bien el arte de componer obras dramáticas, es decir, lo relativo a la interpretación, la escritura, vestuario y escenario. El teatro se ha utilizado para servir como un complemento de celebraciones, políticas, religiosas o como entretenimiento.

Una de las maneras de separarlo de la danza es que este si puede utilizar el lenguaje verbal en su representación. Los personajes en ocasiones no son seres humanos, los títeres por ejemplo han sido muy apreciados a lo largo de la historia del teatro y todos los elementos que se utilizan sirven para crea una ilusión de lugares y tiempos distintos.

Se dice que el teatro tuvo sus orígenes en Atenas entre los siglos V y VI antes de Cristo, estas primitivas ceremonias rituales que los atenienses realizaban terminaron evolucionando en el teatro, lo que fue uno de los logros culturales más importantes de los griegos, al punto de que cada ciudad contaba con un teatro. El teatro se vuelve un espacio de contemplación.

Entrando en materia (Mora, 2011) mencionaba que el teatro se sostiene en la mirada de quienes las conciben y la mirada otra del espectador, es decir, ese ojo ajeno que llega al

espacio de la representación para mirar siempre algo. Es cierto que toda esa atención del espectador que tiene ante la actividad escénica es una acción amplia que abarca un contexto de la palabra escénica y de los cuerpos en movimiento que son siempre expuestos para ser captados o ignorados por el otro, estos cuerpos que se vuelven intérpretes de una gran diversidad de personalidades disputan, sin quizá saberlo o pensarlo la llamada de esa mirada que los reconozca, es decir, se convierte el teatro y la danza también en una necesidad, de habitar aquello que poco se ve.

Puede haber una mirada que se venda a cada espectador y éste la compre como si se tratara de una oferta única, esto se traduce más bien en aquella trampa del ojo en la que suele caer el sujeto que no podrá fácilmente deshacerse de esa mirada con valor estético que no se ciñe a la imagen de este mundo actual, moderno y homogéneo.

Si existe un desafío, será entonces el de construir en el teatro una representación que escape a la imagen de ese mundo globalizado, una especie de catarsis representacional de lo inconsciente de sujeto ante la mirada del otro y poder así depositar en el escenario un poco de lo que atañe a la pulsión escópica, se deja la mirada puesta y se hacer atrapar del otro lado, del lado del que mira, del espectador.

La vida misma es una obra de teatro se puede decir, que, se adentra en los terrenos ominosos del inconsciente o de la otra escena como lo presenta Freud, una escena que no se presenta, que es inasequible a quién la actúa, se vuelve una escena que causa, que mueve, y, aun así no se puede percatar de ella, tiene forma por supuesto y regresando a Freud esto sería las formaciones del inconsciente, el lapsus, el sueño, el juego, el chiste, el acto fallido o el olvido que cuando surgen revelan nada más y nada menos que ese Otro que nos habita, la otra escena sorprende, revela una trama tejida por el Otro que actúa en el sujeto. El teatro sorprende por ese destello que hace encontrarse con verdades que habitan y mueven.

Por eso el teatro comparte con el psicoanálisis una invitación al espectador a transitar a nivel de la experiencia por aquello que se encuentra fuera de lo ordinario, que permite al sujeto apartarse de esa cotidianeidad de su vida y vivirla de una manera distinta, es decir, eso que sorprende se vuelve lo más íntimo sorprendiendo al yo, colocándolo como un

escenario en donde se encuentran diversos personajes y los sueños le permitieron a Freud esa develación de los personajes que habitan en uno, y justamente en el teatro algunos directores relacionan los ensayos teatrales con el sueño, parafraseando a uno de ellos Eduardo Pavlovsky que decía sobre estos ensayos que parecían como un sueño que se iba develando en cada uno de ellos.

Ahora habrá que recordar el hilo del que va este texto, es decir, la mirada en el campo de lo escópico y el teatro no la desecha y tampoco la voz, porque se habla y se mira en un mismo tiempo, hablado y mirado por el Otro, entonces en la actuación se trata de controlar o de darle a la mirada su lugar de incontrolable porque el actor no expresa en la obra la movilidad infinita de sus sentimientos, más bien externa su intento fallido de controlarlos. La puesta en escena tiene relevancia por supuesto, en el espectador, en ese juego de la necesidad, la demanda y el deseo, ¿qué tiene que ver el espectador ahí en esa puesta en escena? El actor no va a ser alguien más dice (Berdiel, 2014) va a ser como si fuera alguien más. El teatro devela siempre una verdad, el otro imaginarizado, en tanto espectador, se vuelve una simple repetición en transferencia, es decir, ¿para quién se actúa? Para mirar y ser mirado en una representación en movimiento que atrapa.

El teatro en el campo escópico del espectador es una representación para quedar inmerso en un mundo de la fantasía y después reaccionar para volver a la realidad, es decir, los cuerpos presentes en el escenario son una manifestación artística de las más primitivas que también permite pensar en una escena inconsciente, pero ¿cómo es esto posible? A decir verdad es algo un tanto simple de entender, cada espectador está de alguna manera organizando otra escena, en paralelo con la que se está representando en el escenario, ese sujeto que mira en su butaca es habitado por un universo histórico, pero no sólo eso, sino que es proyectado en escena, como un intento de llegar a esa libertad que siempre se mantiene en promesa, como la búsqueda inalcanzable de la satisfacción de su deseo y esto demuestra que en el teatro como en la danza la letra escrita no nos alcanza, esa imagen en movimiento son cuerpos que hacen a uno mismo movilizarse. El escenario se ha convertido en un espacio de juego y símbolo en el que durante dos horas se nos regala esa fracción de una cierta ilusión que sin duda siempre movilizara nuestro deseo.

El actor se ve inmerso en una escena teatral que lo cautiva porque se produce un encuentro del punto de vista del autor y de él mismo, es decir, la obra muestra algo que el actor conoce profundamente, sin embargo, no logra reconocer ese algo y lo ignora totalmente. El teatro es un disfraz dice (Mardikian, 2008) que se encarga de ocultar la pulsión sexual, de tal forma que se vuelve imposible de identificar.

Se podría llevar esto que dice Mardikian sobre la pulsión sexual oculta como un disfraz en el acto escénico al campo escópico ya que no sólo existe una identificación con la dramaturgia del acto sino en el mismo accionar del ver, sobre el mirar esas imágenes en movimiento que son llevadas a través del cuerpo como se ha venido diciendo, revela quizá también sus sueños y construye un espacio, la escena para desbordarse ahí donde pone en juego su propia historia y justamente aquí es cuando el actor y el mismo espectador experimentan un placer muy particular frente a la obra, provoca una salida, una especie de liberación de tensiones donde se logran encontrar las historias perdidas de ambos.

3.5 La arquitectura

Podría quizá compararse de una forma muy notable la relación entre escultura y arquitectura incluso más que una relación una similitud entre ambas, sin embargo, dentro del campo que nos interesa se logran hacer algunas diferencias que permiten darle un lugar privilegiado a la arquitectura, una de ellas y tal vez la más relevante es que en este estilo artístico uno puede literal verse introducido en la obra, permanecer en sus entrañas formarla con el cuerpo propio porque la arquitectura es la que modifica y altera el ambiente siguiendo preceptos estéticos.

La arquitectura es entonces la construcción de un vacío que lleva a un encuentro con lo fundante y lo novedoso, soporte de alguna forma de un vacío que sustenta lo que habita en el sujeto. Es un instante fugaz la arquitectura, en tanto constitución de un espacio que adviene en la nada y se sostiene en la mirada. El espacio en que se muestra la arquitectura es un giro que la mirada revela y que por ello lleva el destino de no ser nunca la misma, es decir, el espacio que se funda en el sujeto de la arquitectura porque siempre va a recoger un acto subjetivo, un acto puramente humano, el de mirar.

Por ejemplo en la iglesia de Saint Denis, el espacio no se constituye en la enorme extensión de los vitrales o en la majestuosidad de sus arcos sino precisamente en esa luz que revela la mirada cuando se observa en un día de otoño en París y que como se ha dicho no será lo mismo en ninguna ocasión a pesar de que el ojo se coloque en un mismo punto para mirar la iglesia, se puede apreciar claro una bella ilusión, como ocurre en el ramillete invertido de Lacan pero aun así cada ojo, cada espectador llenara ese vacío subjetivo con sus propias significaciones.

Esto del lado del que mira, pero colocándonos en el lado del arquitecto, este no es sólo el constructor de catedrales, es más bien el artífice de su propio espacio. Para aclarar un poco, es como el analista que no es el médico que trata los síntomas, es el artífice del inconsciente, espacio e inconsciente se manifiestan claro, sin embargo, no se presentifican.

(Wajeman, 2005) Alude a Lacan cuando aborda la función del “dar-a-ver” y dice que un cuadro es una especie de pantalla que oculta, lejos de abrir, al mundo pero que al mismo tiempo sobre esa pantalla se da a ver y resulta que precisamente Lacan decía que de todas las artes, la arquitectura es la que mejor muestra. Pero ¿qué muestra? Pues bien, da a mostrar la organización que se da alrededor de un vacío. Habrá que recordar la función de la pantalla que sólo es una trampa que da a ver algo que supone oculto a pesar de que la obra en la arquitectura puede ser tocada, sin embargo, esta trampa tiene una función cercana al velo, es decir, hace suponer que hay algo más, pero la mirada vence porque se dirige rápidamente al velo, creyendo encontrar detrás algo para ver.

Se puede decir que la arquitectura significa para algunos crear vacíos mientras que para otros sólo representa llenar espacios, sin embargo, construir no es llenar, y por ello puede encontrarse contradicciones entre la arquitectura clásica y la arquitectura moderna. Volvamos al vacío y cabe mencionar que el arte siempre lo rodea, se ha visto en cada una de las bellas artes abordadas en este capítulo, pero este vacío es rodeado en la creación misma de un objeto, es decir, aquí ya no es vacío, es ya la obra de arte.

Se vuelve curioso cómo se está acostumbrado a que el arte sea diferente a la vida, algo con un aire diferente a lo cotidiano, así que no se mira más allá, en ocasiones ni siquiera se da uno cuenta de cuando un edificio es arte pero hay algo que conmueve cuando nos

parecen feos o bellos, no se puede enseñar a mirar, eso va solito ahí, donde significa algo para cada sujeto porque cuando se presenta una imagen como una obra de arte, todos miran pero condicionados por toda una serie de hipótesis perceptivas, muchas de las cuales no se acoplan al mundo tal como es.

4.- LA PULSIÓN ESCÓPICA EN “120 DÍAS DE SODOMA”

El cine merece un punto y aparte en el listado de las bellas artes, por lo menos dentro del campo psicoanalítico y más aún en el de lo escópico por eso es que será abordado en un capítulo aparte y con el análisis de una película, pero antes habrá que abordar lo que el cine nos dice entorno al psicoanálisis para llegar al campo escópico.

El psicoanálisis y el cine nacen al mismo tiempo al igual que comparten un lenguaje parecido, es decir, ver una película es similar a lo que sucede en análisis, el sujeto se vivencia fuera del mundo, así como del tiempo reales, el cine se instala en un lugar donde historias enteras pasan en cuestión de minutos.

Es cierto que la interpretación del cine procura sacar a flote el funcionamiento inconsciente que se encuentra en el contenido de la película, de la misma forma en el trabajo del director, en ese guion transformado en imágenes y que por supuesto involucra al espectador. El inconsciente va siempre dejando huella a través de los personajes de una película, de los símbolos, los chistes, fobias, fijaciones que impregnan en la cinta.

Dentro del campo psicoanalítico para el análisis de un filme se pueden abordar desde tres posiciones:

1. El inconsciente del personaje
2. El inconsciente del director
3. El inconsciente del espectador

En el personaje se mostrará siempre interactuando con otros individuos en la dramatización de una película. La trama tiene un contenido latente, es decir, las motivaciones inconscientes del personaje, su realidad intrapsíquica que es distinta a su realidad fuera del filme, mientras que el director es quien dejará huellas interminables de su intencionalidad inconsciente por ejemplo en el manejo de la cámara porque este se vuelve un lente subjetivo en donde el director va a proyectar una visión de una realidad que puede ser muchas cosas tales como una realidad violenta, amorosa, desafiante, aventurera. Por último, está el espectador cuyo inconsciente se va a activar ante toda esa gama de imágenes y acciones que existen entre los personajes de un filme, es decir, el placer de

mirar y ser mirado se manifiesta en el espectador, pero es activado por esa cámara que vuelve al espectador voyeurista.

La identificación no queda para nada excluida de esto, al contrario, es parte fundamental porque el sujeto una vez que mira, se identifica y comienza a crear o depositar mejor dicho sus propias fijaciones en alguno de los personajes interpretados en una película, se conecta y se proyecta de manera inconsciente por supuesto lo que para el sujeto resulta intolerable de ver en sí mismo. Por ello el cine se convierte para los partícipes, es decir, el personaje, el director y el espectador en una evasión o un escape de una realidad presenten en ello que es insoportable.

Aludiendo a Lacan en su estadio del espejo se puede decir que este le permite al espectador completar aquellas partes fragmentadas a través nada más y nada menos que del personaje construido en la pantalla, en el cine.

Retomando la situación sobre la cámara como un lente subjetivo o como una mirada que recoge todo lo que la película puede ofrecer, la mirada de la cámara se logra por técnicas de encuadre y sin duda por esos movimientos que realiza, pero más allá de o técnico de una cámara lo interesante es como logra influir al espectador y hace su identificación con alguno de los personajes o varios de ellos porque también sucede. Las formas de mirar hacen que el espectador una su propia mirada con la de la cámara para que de alguna manera logre vivenciar la historia del filme como si él, el espectador estuviera ahí siendo parte de lo que acontece.

Es cierto que el espectador al final sólo ve en un filme, lo que la cámara ya ha mirado, sin embargo, esa unión mencionada antes crea también una gran fuerza que hace en el espectador identificarse con su propia mirada y es aquí donde se generan sentimientos diversos como el miedo, vergüenza, angustia, alegría.

La mirada de la cámara logra cambiar en instantes los puntos de vista, las distancias o ángulos, el enfoque, cambia en segundos las trayectorias de la mirada, juega con el espacio mientras se mira y así supera lo que puede contemplar el ser humano en el mundo real, fuera del ojo de la cámara.

(Baiz, 2006) Dice que el cine es aquello en lo que el sujeto se disuelve mientras está contemplando una película, se disuelve o se consume porque cuando mira, ya no es, más que en relación a lo que mira, en el cine todo se encuentra intervenido por la imagen de Otro que gobierna la mirada y el mirar es incompletud ya que separa al sujeto del objeto que contempla y lo niega en un principio.

El placer de la mirada es no estar ahí, es decir, saber que no se está y, sin embargo, desearse estando. Esa es la maravilla del cine, cuando se mira, siempre se está excluido porque el cine abre un espacio imposible, eso que no se puede habitar nunca, una calle, un rostro, una ciudad que al momento de hacerse imagen se convierte en mirada y justo ahí es donde nace la imposibilidad. Mostrar es esconder y postergar en el cine, desde el punto en que hay que hacerse imagen deseable para el espectador, para ese voyeur incompleto siempre deseante. Mirar es sólo colocarse en un lado del camino, para que el Otro, disponga de su imagen.

La mirada, se ha mencionado a lo largo de este texto se convierte en el objeto de la pulsión escópica, es decir, la mirada no está ya más del lado del sujeto, mejor dicho, se encuentra en el Otro, existe una escisión entre el ojo y la mirada como otra manera de reflexionar ante una división subjetiva, expresada en esta ocasión en el campo de la visión.

El Yo alienado en lo imaginario es lo que hace en el sujeto sólo percibir imágenes que lo retratan a él en donde se refleja en un sentido familiar, como ocurre en el estadio del espejo y en esto el cine es protagonista porque permite al sujeto sentir algo que lo calma ante el desconocimiento de aquello que lo rodea. El cine siempre ha logrado tener esa capacidad como la del Yo para poder reconocerse en sus imágenes e historias de casa personaje en un filme donde el que mira, el espectador se coloca con comodidad.

Continuando esta línea en donde el espectador se identifica con los protagonistas de los filmes, trátase del personaje malo o bueno se dice que el sujeto que funge como espectador, ve-viéndose, estos fenómenos que se logran de identificación son por las habilidades de quienes realizan los filmes que siempre muestran algo y el sujeto como efecto de su propia estructura cree que si no ve algo, no existe, esto es una trampa que se construye el mismo sujeto al creer que si cierra los ojos, el mundo desaparece como lo

mencionaba Lacan y que por eso su visión es la que justamente genera ilusoriamente por supuesto la existencia de las cosas, es decir, la visión hará que el sujeto pueda creerse existente.

El punto de encuentro con el sujeto no es precisamente la mirada, más bien es, la mirada, una mancha que impide la transparencia total de esas imágenes que se ven en un filme. Este nos muestra “manchas”, es decir, algo que se introduce en el campo de lo simbólico de la historia que esta, fuera de lugar por decirlo de alguna manera. Se presenta como algo que sobresale como un cuerpo extraño que perturba la armonía de la imagen y justamente introduce lo inquietante en el sujeto.

Los directores en sus filmes de suspenso, dolor, existencia u oníricos producen esa mancha, aíslan elementos que no logran ser integrados en la realidad simbólica, es decir, los mantienen como cosas extrañas para que la realidad mantenga su coherencia.

Recordarán una escena de la película terciopelo azul de (Lynch, 1986) en donde se encuentra una oreja humana separada de su cuerpo descansando en algún jardín familiar, esta escena habla de un orden aparente de lo que es la vida cotidiana que es alterado por una secuencia extraña que de alguna forma nos requiere para ser mirada desde otro lugar.

(Zizek, 2000) Planteaba algunas formas de presentar un hecho en la pantalla. La intención de mostrarlo todo es falsa porque lo que se ve sólo son fragmentos de ese todo y precisamente lo no visto hacer surgir el deseo de ver lo que no se nos muestra. En la toma sucesiva por ejemplo se filma un acontecimiento, y el espectador lo devora con los ojos. Cuando se filma un acontecimiento sin que intervenga el montaje se intenta entonces establecer una representación directa de la realidad, pero si interviene el montaje, éste va a cortar y separar, aunque también une imágenes distintas, crea un nuevo significante metafórico que no tiene absolutamente nada que ver con lo que podría ser el valor singular de cada una de sus partes.

(Zizek, 2000) Llama a este montaje fálico, donde la acción verdadera es reprimida, es decir, lo que el espectador ve, se transforma en aquello que es aparentemente tranquilizador pero engañoso, que esconde precisamente los deseos prohibidos. Lo fálico es lo que no encaja, es lo que sobresale de la escena, es la mancha, mancha fálica. Esta

imagen curiosa va a despertar siempre el cuestionamiento del espectador de qué quiere el director mostrando ese objeto absurdo como la oreja en el jardín. Se ve así de esta forma abocado a enfrentar la cuestión de su propio deseo, pero sin saberlo.

La cámara puede hacer alejamiento o acercamiento del objeto que captará la mirada del espectador y ese suele ser lento, y, esto es para que justo quien lo mira no le quede otra alternativa más que fijarse en él.

El acercamiento precipitado al objeto revela su base histórica: pasamos por alto al objeto a causa de la velocidad, porque este objeto ya está vacío en sí mismo, es un hueco: sólo puede ser evocado demasiado lentamente o demasiado rápidamente, porque su *tiempo propio* no es nada. (Zizek, 2000, pág. 157)

El régimen escópico del cine indudablemente lleva a flote los mecanismos de voyerismo y fetichismo, el cine provoca que el sujeto sea un ser deseante en el momento de colocar en escena la pulsión escópica que, parafraseando a Lacan, esta es la incorporación de la mirada en el reconocimiento temprano de ser reconocido por la madre y el estadio del espejo es el ejemplo claro porque es donde el sujeto se localiza en el campo del Otro. Desde aquí la pulsión dentro de lo escópico relacionada claro con el ojo es la constitución del sujeto en relación con los otros porque justamente en la pulsión de lo que se trata es de hacerse ver, esa es la actividad en la que se ve centrada y por ello en el fantasma escópico, el sujeto existe en relación con una mirada imaginaria, es decir, la mirada del Otro.

Tomando esta línea de la mirada, el cine adquiere fuerza, aunque puede presentar una dificultad en lo teórico por existir cierta confusión de la visión con la mirada, sin embargo, habrá que recordar lo expuesto en los primeros capítulos del texto en tanto la diferenciación que se hace de ambas en las perspectivas de Lacan y Sartre, aun así se retomara brevemente. En el pensamiento de Sartre la visión está del lado del sujeto mientras que para Lacan la mirada está del lado del objeto precisamente en el campo del Otro.

Un campo interesante para abordar dentro del cine es la pornografía, este género supone según (Aksenchuk, 2007) que revela todo lo que hay allí para revelar, es decir, que lo registra todo con la cámara y que así lo ofrece a la vista del espectador, pero en esto

justamente dice Aksenjuk es en el cine pornográfico donde la sustancia del goce que es percibida por la visión está perdida. Es simple entender esto y basta recordar lo que se podría llamar la relación antinómica de la mirada y la visión, es decir, cuando se mira un objeto, el objeto siempre lo estará mirando y desde un lugar en el cual el sujeto no puede verlo. La antinomia mirada – visión desaparece en la pornografía porque esta no reside en la situación de llegar a mostrar los aspectos obscenos, muy por el contrario, ya que el espectador lo primero que ve es eso, los detalles obscenos.

El espectador es quien ocupa en la pornografía la posición de objeto, es decir, los actores de la pantalla son quienes tratarán de excitar al sujeto que mira, por lo tanto, el espectador quedará reducido a la condición de mirada-objeto.

(De los Ríos, 2008) Atribuye que el cine se ha convertido en el arte de las apariencias, de las fantasías y que por ello logra mostrar cómo la realidad es una construcción de alguna forma ideológica, De los Ríos alude a Žižek cuando menciona que para entender el mundo actual se necesita del cine, porque ahí en la cinematografía se encuentra la dimensión que no se está listo para confrontar en la realidad propia.

La mirada y la voz para Lacan son elementos centrales ya que ambas se encuentran del lado del objeto y no del sujeto, por ejemplo, la mirada es el punto en el objeto desde donde el sujeto que mira es mirado, es decir, no se puede ver una imagen desde el punto donde ésta nos mira. Hablando por otro lado de la voz, se trata de una voz sin cuerpo, que no puede ser asignada a ningún sujeto, por eso la voz funciona diría Žižek como un objeto autónomo parcial, es decir, como un órgano sin cuerpo.

El cine toma importancia porque a través de los juegos que intervienen en los filmes entre realidad y fantasía se puede ver cómo lo Real en forma de goce o violencia rompe con las jerarquías en cuanto al orden de lo simbólico y entonces cómo el cine es ya una construcción social e ideológica.

Ahora bien, hacer cine no es nada sencillo y mucho menos cuando se quiere en el filme, depositar ciertas ideologías y aún más complicado cuando los directores tienden a colocar en sus producciones componentes inconscientes del ser hablante, es complicado y que,

además sin duda, siempre se irán aspectos inconscientes tanto del director como del personaje y por supuesto del espectador.

Una gran oportunidad para analizar los aspectos de la pulsión escópica abordados en este texto es a través del cine y no sólo de la mirada sino de la mirada en los tres aspectos que se han manejado en la cinematografía, (el director, personajes y espectador), de los cuales se puede entender de una mejor forma cómo es que la pulsión dentro del campo escópico actúa y que mejor manera de hacerlo que remitirse al filme de Pier Paolo Pasolini “120 días de Sodoma”.

Naturalmente es importante saber de dónde es que surge este filme, es nada más y nada menos que de la obra de Donatien Alphonse François mejor conocido como el Marqués de Sade y aquí ya es para invocar el interés en la película, incluso preguntarse porque a Pasolini le interesó hacer una obra filmica de los escritos que en su tiempo fueron hasta prohibidos de Sade. Para entender un poco esa elección que no fue casualidad habrá que internarse en la vida y obra de Pasolini.

Escritor y director italiano nacido en una época de guerra de la cual formó parte, su poesía se caracterizó siempre por un cierto erotismo muy particular que iniciaba su filmografía en 1962 donde exponía la vida de personajes marginales que fue a través de su obra mostrando una inclinación hacia la crítica social y también utilizando elementos de la tradición religiosa. De igual forma realizó grandes adaptaciones de clásicos de la literatura. Ya en la década de los '70 realizó El Decamerón, Los cuentos de Canterbury y Las mil y una noches. Su última producción filmográfica fue justamente en 1975 con Saló o los 120 días de Sodoma, adaptación de la obra controversial del Marqués de Sade que de igual forma se convertiría en un filme que escandalizaría a la sociedad de ese entonces por lo que colocaba a Pasolini como objeto de amenazas de muerte y que curiosamente fuera asesinado ese mismo año.

No es extraño su asesinato si consideramos la época en la que vivió que tal vez no es aún muy remota, pero si con ideologías muy marcadas en cuanto a lo que fue Pasolini más allá de católico y marxista, fue también pederasta, homosexual y pornógrafo, atributos que lo volvían una persona controvertida y escandalosa en conjunto a sus producciones

cinematográficas que se convirtieron en un escape, en un depositario de su intensa y muy polémica vida. Víctima de una muerte cruel, con derroche de violencia.

Ser el primogénito de un oficial de infantería fascista ya es una marca que ha de externarse en algún momento de la vida de Pasolini, que fue el caso de sus poemas y sus filmes. Su padre alcohólico y maltratador de su esposa hizo de la vida infantil de Pasolini traumatizante desarrollando así una gran admiración por su madre reflejada en una de sus películas “el evangelio según Mateo” dando el papel de la Virgen a Susana, su madre, que en el papel sería así la madre de Cristo.

Su único hermano fue abatido en 1945, durante la segunda guerra mundial, otro hecho en su vida que lo dejaría marcado. Es expulsado del partido comunista italiano por su homosexualidad por lo cual se va a Roma donde se sumerge en los suburbios y da como resultado que en sus creaciones prostitutas y jóvenes de la calle son los absolutos protagonistas.

Con esto ya no es tan extraño el hecho de haber adaptado una obra del Marqués pues su vida inconsciente iba depositada en este último film, donde por cierto estaba inmerso en una profunda crisis personal.

(Pasolini, 1975) Con su film “120 días de Sodoma” lo vuelve un depositario de su inconsciente porque va dejando esas huellas interminables no sólo en el manejo de la cámara donde va a proyectar una visión de una realidad que será la suya propia, ya no puede ser muchas cosas, es su realidad violenta, sádica y voyeur, así mismo desafiante, se convierte en el claro ejemplo, recuerden el año en que muere su hermano y la época en la que sucede, la película de Pasolini está inmersa en 1945 durante la ocupación fascista.

La mirada de Pasolini se encuentra depositada en cada escena de la película, mostrando a cuatro hombres que en realidad es uno solo, él, el director obsesionado con su propio y extremado erotismo, describe a través de esas imágenes en movimiento que la cámara logra captar, vivencias homosexuales, de violencia cargadas de sadismo y masoquismo – exhibicionismo y voyerismo, es decir, Pasolini se da a mirar desde todos estos ángulos, su deseo por ser mirado a través del ojo de la cámara es su pulsión, hacerse ver a través de la pantalla y verse por supuesto a través del Otro porque la mirada ya no está en el sujeto, no

está en el director Pasolini sino en el campo del Otro quien lo va reconocer y consumir con su propia mirada.

Algo curioso es que el director también nos mira cuando por ejemplo en las escenas de total desnudo se puede uno remitir a la situación de que cuando se mira un objeto, en este caso la desnudez de los personajes, ellos también nos miran desde un punto en donde nosotros no podemos mirar, atrapa nuestra mirada, el director ofrece todo eso y nosotros caemos en la trampa de mirar.

Ofrece por supuesto su muy particular visión de la naturaleza del sujeto fascista pero entendido como un fenómeno social en cuanto al fascismo y por lo tanto colectivo. Es una obra que merece un análisis puntual que, sin embargo, no se podrá hacer del todo en este texto ya que conllevaría un desvío en cuanto al campo escópico el cual es el que interesa aquí, pero lo que si se podrá hacer es rodear toda la gama psicoanalítica que esta contiene respecto al campo de la mirada.

Pasolini muestra y expone al sujeto fascista en una condición de verdugo y víctima. Verdugo por una violencia que cobra sentido en una huida desesperada hacia delante de los otros cuerpos, en esa mirada del otro pasivo que lo reconoce como un ser superior pero esta huida es una búsqueda lejana y vacía del sentido de reconocimiento por eso también es víctima ya que en esa violencia que ejerce trata de buscar respuestas. La película plantea estos marcos temporales del Fascismo en su última etapa, es por ello que Pasolini entiende que pone de manifiesto su verdadera naturaleza en toda su crudeza.

La película gira en torno al secuestro, violación, y sodomización de jóvenes a manos de un grupo de jerarcas fascistas que tienen la pesada herencia del fascismo. Por eso una característica de este filme es su visión de la violencia fascista, elemento de su propia experiencia, que iba siempre en pos del trance y el éxtasis a tal grado de ser igualitarios sexo y violencia, es decir la búsqueda del placer a través del acto violento y de la mirada.

Pasolini coloca al fascista en su filme ajustándolo a su visión del mundo exterior pero observado a través de una Psique que percibe insoportables imágenes de la realidad como un intento de reconciliarse con su tiempo y consigo mismo.

En esa violencia implacable que muestra en el filme tiene dos cosas relevantes, en primera instancia reencontrarse y re-conocerse más allá de lo que percibe como una anomalía y por otro lado igualar a la víctima a la imagen de miseria que tiene de ella. Justamente en esto no puede cesar en la reducción del otro a la mayor de las miserias, sobre cuyo cuerpo impone y canaliza su propio dolor y miedo al vacío. Continuando con esta línea es donde en la escena de la elección del mejor culo resultan al final bastante significativas las palabras que uno de los personajes captores dice “¿cómo podías imaginar que íbamos a matarte? ¿No sabes que queremos matarte miles de veces hasta los límites de la eternidad, si es que la eternidad tuviera límites?”

Esta escena es relevante en esas palabras que logran expresar la unión del sodomita y el verdugo, del que mira y es mirado, Pasolini lo coloca ahí para ser consumido y para hacer posible su modo de ser en el tiempo, en este filme lo hace ver en el fascista que precisaría de la eternidad, de ahí que su objetivo sea justamente alcanzarla y así lograr hacer realidad su imagen del mundo y poder huir de sí mismo por el resto de los siglos.

Pasolini muestra la imposibilidad de llevar a cabo su utopía, para los verdugos como para las víctimas porque sin lugar a dudas, no se está ante el sadismo por el sadismo, más bien ante una violencia en la cual el sujeto se ve en el intento por encontrar las respuestas que busca, es decir, ese fascismo que retrata Pasolini tiene tal vez un rostro histérico, consciente de que el momento fatal se acerca.

El filme se centra en una mansión donde se presentan a cuatro personajes que representan los cuatro poderes, el presidente, el duque, el obispo y el magistrado, todos corruptos, puesto por Pasolini como los retratos humanos más repulsivos. La película se divide en cuatro partes. El ante infierno es la primera de ellas en la cual se reúnen los cuatro personajes dando un discurso de desesperanza, aquí el ojo de la cámara ya hace de las suyas mostrando al espectador la diferencia del poder y los esclavos, los primeros postrados por encima de los esclavos. Dentro de la mansión en un salón denominado de las orgías una prostituta narra historias blasfemas para deleite de los cuatro poderes mientras los jóvenes los rodean desnudos y en sumisa actitud, presentes para satisfacer los arrebatos sexuales de sus dueños. Esta forma de mantener a sus esclavos se convierte en aquella

necesidad de querer verlo todo, sin velo, mostrando los detalles obscenos desde un principio.

Existe una escena en donde los cuatro personajes principales hacen una especie de reclutamiento de mujeres jóvenes que al ser presentadas se desnudan para el deleite de los gobernantes y a partir de ahí es como eligen quien será parte de todos los actos. Una de las jóvenes es admirada por los gobernantes, sin embargo, al sonreír la chica esta en falta de un diente y es rechazada de inmediato por el Duque. Esto alude a la imagen especular en el estadio del espejo donde se forja el yo ideal en su función de establecer una relación del organismo con su realidad en donde para los gobernantes eso era signo de imperfección para la mirada desbordada. La agresión surge tal vez por la identificación con el otro que es igual a él en donde el sujeto se toma así mismo por la imagen unificada. Esta relación con otro es una relación doble, donde el sujeto ocupa al otro para alimentar su libido narcisista. Por eso actúa de esa forma agresiva contra la joven.

Caso contrario cuando llega una chica en su total desnudez del cuerpo, pero con un toque especial, su sufrimiento externado por el asesinato de su madre al ser secuestrada, ante esto no sólo el Duque sino los otros tres gobernantes se ponen de pie ante ese sufrimiento, al mirar el cuerpo perfecto sufriendo provoca en ellos excitación. En ese acto de mirar que provoca placer en los gobernantes es bien enfocado por Pasolini y no se trata del voyeur cotidiano ya que en esta escena no existe el anonimato al verlo todo.

Una de las escenas más atroces para el espectador es quizá cuando el Presidente es penetrado por un joven que antes penetraba a una mujer. El Presidente ante esa escena se pone de pie para mirar el acto, pero no sólo le basta con mirar, sino que se hace ver mostrando su ano a todos los de la mesa para después ser penetrado por el joven como una forma de escape de la etapa edípica con una fijación anal.

El deseo de ver hace lo presente ausente, como una especie de paradoja significativa de lo real en la castración que dentro de lo simbólico tiene su función más eficaz, es como un juego de velos pero que en esa escena no se encuentra porque no hay velos, es decir todos los detalles oscuros se muestran, no se hace presente lo que no está como una manera de desplazamiento. Esta aquí la pulsión en el ano y en los ojos, en la mirada.

En el filme de Pasolini se logran observar los tres tiempos de la pulsión escópica, por ejemplo, hay una escena en donde el Presidente se masturba frente a un espejo, verse a sí mismo con toda su energía libidinal cargada e invertida en el yo, identificándose como uno mismo y como otro, aquel otro del lado del espejo también lo mira y lo reconoce desde otro punto.

Se pueden observar varias escenas que traen a pie el tema de la mirada como pulsión, la escena cuando el Monseñor en privado con una jovencita le dice “tienes dos bellos ojos, que quiero que vean algo” y en ese momento orina frente a ella. En este aspecto de exhibicionismo el personaje busca captar una mirada, tomar consciencia de que es mirado, ocupando un lugar que no puede evadir, porque simplemente es visto.

Pasolini muestra de manera excelsa que la mirada del otro será siempre necesaria, hacerse mirar se vuelve una posición de goce como ocurre con estos cuatro personajes que muestran a la mirada del otro, atrapan como objeto para ser consumida.

Otra escena quizá escandalosa es al momento en que todos comen mierda, su propia mierda en la mesa, es un ejemplo de que no existe un velo de que toda angustia de castración es nula y la mirada consume a todos porque lo pueden mirar todo sin excepción, es decir, la moralidad queda fuera no hay algo que quede oculto ante los ojos de todos, es en los cuatro gobernantes la manifestación no reprimida de su sexualidad infantil, el Duque no acepta su castración y se muestra como un ser omnipotente, esperando a que el ser temido, su padre muera para así cumplir su incesto el cual en varias ocasiones logra, y así surja su perversión.

Ya para el final del filme cada uno de los gobernantes postrado en una silla mira a lo lejos un campo en donde ejercen distintos métodos de tortura con los jóvenes, como una especie de castigo y con esto se coloca ahora si como un voyeur común mirando en el anonimato, con ese placer de ver todo lo que ocurre en el exterior en primera fila la miseria, la tragedia, la violencia y el horror en una situación sin límites que en la mirada deja de ser algo perceptivo para convertirse en un fin de satisfacción, satisfacción de ver.

Sin embargo, y recordarán los capítulos anteriores cuando se lanzaba la cuestión de ¿si se puede ver todo? Cosa que los cuatro gobernantes pretendían en su realidad de seres

omnipotentes – omnivoyeurs y que por supuesto no lograron por la situación del no todo, al final es de lo que se daban cuenta cuando van descubriendo como cada uno de los esclavos rompías las reglas de la mansión hasta el punto en el que asesinan a un joven que no teme a morir e incluso al borde de su muerte levanta el puño como símbolo nazi, símbolo que ante la mirada de los gobernantes provoca su enfado por hacerlos verse castrados.

De alguna forma Pasolini plantea un gran conflicto durante el desarrollo de su película y es cuando incluso algunos de los jóvenes reclutados por los fascistas manifiestan cierta identificación, es decir, comienzan a participar en las dinámicas que imponen los gobernantes. Con esto Pasolini muestra como pueden ser atrapados y consumidos por la mirada y ejercer los mismos actos porque es hasta cierto punto sencillo romper con ese velo de lo prohibido, sobre todo en aquellas sociedades fascistas.

Esta identificación bien puede aplicar al espectador, ante todo eso que se le ofrece a través de la cámara, que incita a la mirada del otro tras esa pantalla a querer pertenecer a esos actos y sin embargo no poder hacerlo, vaya encrucijada para el deseo del sujeto espectador que permanecerá ahí a la espera de ver siempre algo más allá.

Ahora esta situación de la inexistencia del velo puede ser un tanto errónea y bastaría con enfocarse un poco más en cada escena del filme por ejemplo la escena final en donde dos jóvenes encienden el radio y se ponen a bailar, ¿asumiendo sin remordimiento las atrocidades o colocando un velo ante la mirada del no todo?

CONCLUSIÓN

La revisión de un tema como el de la pulsión escópica trae a la mesa grandes reflexiones y formas de re-pensar la concepción del sujeto dentro del campo psicoanalítico y sobre todo en la época contemporánea, es decir, el hecho de abordar una investigación sobre la mirada en el sujeto no se debe quedar en lo teórico, no tiene sentido dejarlo ahí, tiene que llevarse al campo clínico, que es donde más se necesita, basta con colocar el ejemplo de las redes sociales y el auge estar siempre mirando ese nuevo falo que es el celular y la angustia de castración al no tenerlo frente a si mismo tomado en la mano, hoy más que nunca se pretende mirarlo todo y se ha descubierto en esta revisión que no es posible verlo todo, siempre habrá una especie de pantalla, velo y trampa de la mirada que haga hacer presente lo ausente y viceversa. El trabajo está ahí en las calles de las grandes metrópolis y también en los lugares menos urbanizados donde increíblemente todo es igual cuando se trata de hacer una pose para una fotografía, figurar siempre algo que no se es ante la mirada del otro, ante esa pantalla del celular. Pero la situación de la mirada no se queda sólo en las nuevas tecnologías, ha estado mejor dicho siempre en esa pregunta del ¿Qué me quieres?, ¿qué quiere el otro de mí? Y se está ahí siempre en la necesidad de la mediación de un otro que nos reconozca, que haga ese corte en el dejar de mirarlo todo y por supuesto en el dejar de ser visto siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- Aksenchuk, R. (2007). Esquizia de la mirada y pulsión escópica en Lacan. *Observaciones Filosóficas*(5), 75.
- Althamer, L. (28 de Noviembre de 2012). *Todo el oro del mundo*. Recuperado el 12 de Octubre de 2016, de Todo el oro del mundo:
<https://todoelorodelmundo.com/2012/11/28/la-mirada-que-nos-sigue-el-poder-de-la-imagen-2/>
- Anaine, S. (5 de Abril de 2008). *El misterio de las palabras*. Recuperado el 23 de Julio de 2016, de El misterio de las palabras: http://weblogs.clarin.com/revistaenie-elmisteriodelaspalabras/2008/04/05/pulsion_escopica/
- Assoun, P.-L. (1995). *El fetichismo*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Bahena Yaghen-Vial, N. (Marzo de 2002). Las metáforas de Terpsícore. *Revista latinoamericana de psicopatología fundamental*, V(1), 152-163.
- Baiz, F. (3 de Septiembre de 2006). *La página del guión*. Recuperado el 30 de Octubre de 2016, de La página del guión:
<http://www.lapaginadelguion.org/Contenido/Voyeurismo.html>
- Berdiel, O. (4 de Septiembre de 2010). *Política y Psicoanálisis*. Recuperado el 18 de Julio de 2016, de Política y Psicoanálisis:
<http://psicoanalisisypolitica.blogspot.mx/2010/09/despojos-y-deespejos-yo-es-otro.html>
- Berdiel, O. (17 de Febrero de 2014). *Política y Psicoanálisis*. Recuperado el 24 de Octubre de 2016, de Política y Psicoanálisis:
<http://psicoanalisisypolitica.blogspot.mx/2014/02/la-funcion-del-teatro-y-el-psicoanalisis.html>
- Berdiel, O. (19 de Junio de 2015). *Política y Psicoanálisis*. Recuperado el 3 de Octubre de 2016, de Política y Psicoanálisis:
<http://psicoanalisisypolitica.blogspot.mx/2015/06/normal-0-21-false-false-false-es-trad.html>
- Cocimano, G. (15 de Junio de 2005). *Consume hasta morir*. Recuperado el 2 de Agosto de 2016, de Consume hasta morir: <http://www.letra.org/spip/spip.php?article512>
- De los Rios, V. (2008). El cine según Slavoj Žižek. *La Fuga*, 1-4.
- Eidelsztein, A. (1992). *Modelo, esquemas y grafos en la enseñanza de Lacan*. Buenos Aires : Manantial.

- Ferrer, S. (13 de Junio de 2011). *Mujeres en la historia*. Recuperado el 3 de Mayo de 2016, de Mujeres en la historia: <http://www.mujeresenlahistoria.com/2011/06/desnudo-reivindicativo-lady-godiva-1040.html>
- Freud, S. (1992). *Obras completas Sigmund Freud, volumen 7: Fragmento de un análisis de un caso de histeria, tres ensayos de teoría sexual y otras obras 1901-1905*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). *Obras Completas Sigmund Freud; contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid, España: Alianza.
- García Bacca, J. D. (1986). *¿qué es dios Y quién es Dios?* Barcelona, España: Anthropos.
- García, C. (2013). *Hybris del arte contemporáneo*. Madrid, España: Numeración.
- González, X. (4 de Noviembre de 2013). *Sociedad Psicoanalítica de México*. Recuperado el 28 de Septiembre de 2016, de Sociedad Psicoanalítica de México: <http://spm.mx/home/danza-y-psicoanalisis/>
- Hall Shastid, T. (1963). La evolución de los ojos. En R. Digest, *El Cuerpo Humano* (págs. 177-180). México: Reader's Digest.
- Lacan, J. (1989). *El seminario de Jacques Lacan, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2003). *Escritos I*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Langewiesche, W. (1963). El misterio de la vista humana. En R. Digest, *El Cuerpo Humano* (págs. 181-186). México: Reader's Digest.
- Lefort, R. (1983). *Nacimiento del Otro*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lynch, D. (Dirección). (1986). *Terciopelo Azul* [Película].
- Maderuelo, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mardikian, A. (Agosto de 2008). El juego del actor desde un enfoque psicoanalítico. *Reflexión académica en diseño y comunicación, X*, 212.
- Mariela Eula@Psicoanálisis . (7 de Marzo de 2016). Obtenido de Educación y Salud Mental: <https://marielaeula.com/tag/goce/>
- Mora, G. (Agosto de 2011). La construcción de la mirada. *El apuntador*(47), 33-34.

- Nasio, J. D. (2008). *Los gritos del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Nietzsche, F. (1983). *Así Habló Zarathustra*. Madrid: SARPE.
- Pacheco, J. (2005). El estadio del espejo. En R. Musicante, *De las pulsiones, del narcisismo y del goce* (págs. 73-94). Córdoba: Brujas.
- Pasolini, P. P. (Dirección). (1975). *Saló o 120 días de Sodoma* [Película].
- Rossi, B. (1977). *Fundamentos de Optica*. Sevilla, España: Reverté.
- Sillamy, N. (1970). *Diccionario de la Psicología*. España: Larousse.
- Stoichita, V. (2005). *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid, España: Siruela.
- Tubert, S. (2000). *Sigmund Freud: fundamentos del psicoanálisis*. Madrid: Edaf.
- Valderrama, L. (2004). *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Vásquez, M. O. (s.f.). *Universidad Francisco Marroquín*. Obtenido de <http://educacion.ufm.edu/el-estadio-del-espejo-un-recorrido-por-la-obra-de-lacan/>
- Wajcman, G. (2005). *Arte y psicoanálisis: el vacío y la representación*. Córdoba, Argentina: Brujas.
- Zizek, S. (2000). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.