

# La Mirada

desde el psicoanálisis

Rolando Karothy



2



Colección La Mirada  
Directora Lic. Cristina Terzaghi



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
facultad de bellas artes  
Dirección de Publicaciones y Posgrado

cultura  
secretaría de cultura ■ fba



# La Mirada

del arte desde el psicoanálisis



Rolando Karothy

Karothy, Rolando

La mirada desde el psicoanálisis / Rolando Karothy. - 1a. ed. adaptada. - La Plata:  
Universidad Nacional de La Plata. Bachillerato de Bellas Artes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1317-3

1. Psicoanálisis. 2. Arte. I. Título.

CDD 150.195



Secretaría de  
Publicaciones y Posgrado

facultad de  
bellas artes



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Colección La Mirada es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la  
Universidad Nacional de La Plata

Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.

dae@fba.unlp.edu.ar

cultura@fba.unlp.edu.ar

ISBN 978-950-34-1317-3

Abril 2016

Primera edición: septiembre de 2009. 500 ejemplares

Diseño y diagramación: DCV María Ramos.

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.-





UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Presidente**

Lic. Raúl Anibal Perdomo

**Vicepresidente Área Institucional**

Dr. Fernando A. Tauber

**Vicepresidente Área Académica**

Prof. Ana María Barletta

**Secretario de Arte y Cultura**

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de  
bellas artes**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Decana**

Prof. Mariel Ciafardo

**Vicedecana**

Lic. Cristina Terzaghi

**Secretaria de Decanato**

Prof. Paula Sigismondo

**Secretario de Asuntos Académicos**

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,  
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

**Secretaria de Ciencia y Técnica**

Lic. Silvia García

**Secretaria de  
Publicaciones y Posgrado**

Prof. María Elena Larrègle

**Secretaria de Extensión**

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones  
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

**Secretario de Cultura**

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción  
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Asuntos Estudiantiles**

Prof. Esteban Conde Ferreira

**Secretario de Programas Externos**

DCV Fermín Gonzalez Laría





Rolando Karothy

# Editorial







Antes de entrar directamente en el tema que nos convoca, ya que la cuestión de la mirada es un problema muy específico del psicoanálisis, quiero hacer una introducción acerca de aquello sobre lo que nuestra teoría y nuestra práctica se ocupan y luego realizar una breve referencia a las intersecciones del psicoanálisis con otras disciplinas, en particular con aquellas que se refieren a las manifestaciones artísticas.

Si alguien me preguntara de qué se ocupa el psicoanálisis, daría una respuesta esquemática que, por supuesto, tiene el defecto de todas las respuestas esquemáticas. El psicoanálisis se ocupa de tres cuestiones que no son absolutamente originales porque han sido preocupación de distintos pensadores a lo largo de la historia del pensamiento humano. La originalidad del psicoanálisis reside en el modo de reflexionar sobre esos temas. La revolución psicoanalítica instaurada a partir de Freud consiste en la particular manera en que se piensan esas cuestiones pues nunca habían sido consideradas de ese modo en toda la historia. El psicoanálisis se ocupa de tres grandes cuestiones:

En primer lugar, se ocupa de lo que llamamos el Otro (escrito así, con mayúscula) que nos constituye como seres hablantes. Dejo por ahora un poco en suspenso qué quiere decir esto del Otro porque vamos a hacer algunas referencias a la significación, a la gran cantidad de variantes que tiene esta idea del Otro, cuando veamos la cuestión de la mirada. Por ahora diré que el psicoanálisis se ocupa, en primer lugar, del Otro que nos constituye, es decir, del lenguaje que nos constituye como seres hablantes, marcados por lo tanto por una función simbólica. Somos sujetos del lenguaje, lo cual quiere decir que estamos sujetos al lenguaje.

El descubrimiento freudiano más inicial es el descubrimiento del inconciente e indica que el inconciente no es una no-conciencia, no es





ese lugar en donde están los recuerdos olvidados, por ejemplo de la más temprana infancia. El inconciente se lee en los actos de palabra, de modo tal que si tuviera que dar una definición rápida, pero muy justa, muy rigurosa, diría que el inconciente es una tesis, incesantemente constatada en la clínica, que consiste en el hecho de que cuando hablamos en realidad no sabemos lo que decimos. Creemos saberlo, pero en realidad no sabemos lo que decimos de nosotros mismos cuando hablamos de cualquier cosa que hablemos.

Por ejemplo, al terminar una sesión un paciente me dice (después de haber planteado durante mucho tiempo que él era una persona absolutamente bondadosa, que en general no tenía impulsos violentos ni agresivos): «Hoy le tengo que *pegar...*, perdón, le tengo que *pagar*». Eso, para el psicoanálisis, se llama acto fallido. Es ese momento en el que una palabra ha sustituido a la otra (en este ejemplo, el cambio ha sido solamente de una letra) y con ello ha cambiado absolutamente la posición del sujeto, es decir que efectivamente esa agresión que negaba era lo más verdadero de él. La verdad del que habla está en lo que dice sin querer decir, ahí donde la palabra trastabilla.

Al psicoanálisis no le importa la palabra bien dicha, los grandes discursos armados. Le interesa la palabra ahí donde la palabra falla, donde nos atropella, porque ese acto fallido, como cualquier acto fallido, es una palabra que nos atropella. A esto me refiero cuando digo que, en primer lugar, el psicoanálisis se ocupa del Otro, del lenguaje que nos constituye y que al constituirnos posibilita que en el discurso aparezcan los efectos del inconciente como aquello que es lo más verdadero del que habla, que marca lo más verdadero del que habla.

En segundo lugar, el psicoanálisis se ocupa de la relación con el semejante. Y acá ustedes van a percibir por qué al principio señalé que el

psicoanálisis se ocupa de viejos problemas de una manera muy original, muy novedosa, inédita. Cuando digo que el psicoanálisis se interesa por las relaciones con el semejante quiero decir que el psicoanálisis se ocupa del amor, del odio, de la rivalidad, de la agresividad, de la violencia, pero no sólo en la relación con otro (escrito ahora con minúscula), con un *partenaire* –que a veces pasa a instalarse en el lugar de víctima–, sino también con varios otros en los grupos, inclusive en los grandes grupos y en las masas.

Freud tiene un gran trabajo llamado *Psicología de las masas y análisis del yo*<sup>1</sup> que es uno de los textos principales para pensar el problema de las grandes masas y de la relación de las masas con el líder. El psicoanálisis, entonces, también se ocupa del problema del amor y del odio, no sólo en la relación con el semejante, sino también en cómo eso se juega en los pequeños y en los grandes grupos. Por eso es que también el psicoanálisis puede tener algo que decir sobre los fenómenos de masas, incluso sobre los fenómenos de masas más terribles que han existido y existen en la historia, como las guerras y los genocidios.

Cuando sostuve que el psicoanálisis se ocupa de la relación con el semejante, ustedes se habrán dado cuenta perfectamente que éste es un problema muy antiguo. Lean a Platón, a Aristóteles, a los grandes pensadores de la historia de la humanidad, en Occidente y en Oriente, y van a notar que incluso en la literatura, en las distintas manifestaciones del arte (en la pintura, en la escultura, etc.), han jugado siempre estos problemas: el amor, el odio, la vida, la muerte. Son viejísimos problemas que han sido pensados desde que el hombre es hombre, pero el psicoanálisis los encara desde una perspectiva muy original.

En tercer lugar, el psicoanálisis se ocupa de algo que es lo más revulsivo de su concepción, lo que verdaderamente ha conmovido más, y

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, (1921) *Psicología de las masas y análisis del yo*, 1974.





genera más resistencias. El psicoanálisis se ocupa del objeto sexual con el que cada uno encuentra un goce, una satisfacción.

Decir que el psicoanálisis se ocupa del objeto con que cada uno goza es un modo de enunciar una premisa muy revulsiva del psicoanálisis, la más revulsiva, la que más resistencia genera, porque significa decir que no existe (aunque se crea que exista, de hecho el neurótico siempre cree que existe), ni en el macrocosmos ni en el microcosmos, nada que indique cómo encontrar un poco de satisfacción en la vida. Para eso, para obtener esa satisfacción siempre parcial, cada uno se las arregla como puede, de distintas maneras y a través de diferentes situaciones que tendrán que ver con las marcas de su historia.

¿Adónde quiero llegar con esto? A que el psicoanálisis mantiene desde Freud la idea de que la sexualidad no es natural, lo cual es una premisa muy importante para pensar uno de los problemas fundamentales del psicoanálisis: nadie nace hombre o mujer, sino que hombre o mujer se llega a ser a través de lo que se denominan fenómenos identificatorios.

Este último punto nos conecta con la temática que nos convoca. ¿Por qué nos conecta con la temática de la mirada? Porque Freud decía que no hay que confundir el inconciente con otra instancia psíquica que él denomina *ello*. El *ello* es el lugar de las pulsiones, o sea, no hay que confundir el inconciente, que se manifiesta a través de los sueños, los síntomas y los actos fallidos, con la pulsión sexual.

Cuando hablamos de la pulsión sexual no nos referimos al instinto, sino a un particular impulso relacionado con los orificios del cuerpo. Por eso Freud hablaba de la pulsión oral, la pulsión anal y de dos pulsiones más de las que en realidad dice poco y que van a ser profundizadas mucho después por Lacan cuando tematice la llamada pulsión escópica, (que es a la que me voy a referir), y la pulsión invocante. No es mi inten-

ción adentrarme demasiado en los vericuetos de estas cuestiones puesto que nos llevaría mucho más que una conferencia. Simplemente, voy a decir que si para el psicoanálisis se trata de aquellas cuatro pulsiones, el tema de la mirada tiene que ver con una, que no por casualidad se llama escópica (*escópico* es un término derivado del griego que significa "mirada").

Ahora estamos más cerca del problema de la mirada, del porqué interesa al psicoanálisis y por qué éste puede enriquecer o iluminar algunos interrogantes que están directamente relacionados con las distintas disciplinas artísticas, particularmente las que atañen a las representaciones plásticas.

## El psicoanálisis y su relación con otras disciplinas

Me detengo un momento para hacer la siguiente aclaración. Freud utilizó la discutible expresión "psicoanálisis aplicado" pues sostenía que era muy importante para la formación de un psicoanalista conocer diferentes disciplinas (literatura, historia de las religiones, filosofía, etc.), pero no para hacer una especie de turismo cultural o ampliar el campo de su cultura, tampoco para ir a esos territorios y enunciar una verdad aplicando el psicoanálisis. En realidad, de lo que se trata es de ir a esas disciplinas para poder aprender de ellas.

Cuando el psicoanálisis acude a otras disciplinas, cuando por ejemplo apela a la pintura, a las disciplinas que estudian las representaciones pictóricas, a la escultura o a la música, no se dedica a aplicar la teoría psicoanalítica para realizar una interpretación de tal cuadro, de tal música, de tal representación escultórica o de una película. Es exactamente al revés.

Lacan dijo, muy acertadamente, a propósito de la famosa novela de





Marguerite Duras *El arrebató de Lol V. Stein*,<sup>2</sup> que los artistas siempre tienen la delantera, están siempre antes que los psicoanalistas. Efectivamente, es increíble cómo Marguerite Duras, una novelista, hace en esa obra un impecable desarrollo sobre un cuadro psicótico. ¿Cómo es posible que alguien sin un conocimiento especial del psicoanálisis, de los cuadros clínicos psicopatológicos y sin ninguna experiencia clínica, pueda pensar, desplegar, describir brillantemente la historia de una paciente psicótica?, como dijo Lacan, porque los artistas siempre nos llevan la delantera.

El psicoanálisis no recurre a otras disciplinas para enunciar cuál es la verdad, sino exactamente al revés: los psicoanalistas recurrimos a las más diversas disciplinas para aprender, pensar y enriquecer nuestro corpus teórico.

En un texto llamado "Radiofonía",<sup>3</sup> Lacan sostuvo que el mito es una tentativa de dar forma épica a la verdad de la estructura. ¿Qué quiere decir esta frase un poco compleja? Quiere decir que los mitos pueden servirnos porque enuncian una verdad que tenemos que saber leer, es decir, tenemos que aprender de la literatura, de la pintura, de la música, pero también de los mitos, porque ellos enuncian una verdad. ¿De qué manera? En la frase dice "de forma épica".

Ustedes habrán visto que los mitos se enuncian de forma épica, son narrativas muy impresionantes donde suceden acontecimientos trágicos, corre sangre, etcétera. Recuerden el mito de Edipo. Edipo mata al padre sin saber que es su padre, se acuesta con la madre y tiene cuatro hijos con ella, dos de ellos, Etéocles y Polinices, se matan entre sí. Antígona, la hija que lo acompaña en sus últimos años, es condenada a ser enterrada viva. El propio Edipo se arranca los ojos y abandona el trono de Tebas (como verán, una verdadera tragedia griega). A eso es a lo que

---

<sup>2</sup> Jacques Lacan, "Homenaje a M. Duras, del rapto de Lol V. Stein", 1988.

<sup>3</sup> Jacques Lacan, "Radiofonía", en *Psicoanálisis, Radiofonía Et Televisión*, 1993.

refiere la forma épica. Pero además de su forma, el mito enuncia una verdad. ¿Qué verdad? Que todos somos edípicos en tanto esa dramática relativa a lo que sucede con el padre y con la madre se pone en juego en nuestra constitución subjetiva. Vale decir, cada uno de nosotros es Edipo, así lo dice Freud, por eso nos conmovemos tanto con las obras más trascendentales de la literatura: el *Hamlet* de Shakespeare, *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, o el *Edipo rey* de Sófocles, para citar las tres grandes obras con variantes del Edipo que menciona y trabaja Freud.

### La mirada, el mito de Medusa y la *Mantis religiosa*

Mi intención es trabajar ahora, muy brevemente, un mito que nos servirá de puntapié inicial para entender el problema de la mirada. Es un mito que quizá ustedes conozcan, el de una de las tres Gorgonas, *La cabeza de Medusa*, sobre el que se han hecho muchas representaciones en la historia del arte [Figura 1].

Medusa es un personaje de la mitología griega que nos enseña algo en relación con este objeto tan particular (fijense que ya lo llamo objeto) que es la mirada. Una mirada muy especial, ustedes van a ver por qué o quizás ya lo saben, porque es una mirada petrificante. Medusa es una palabra que en griego se dice *Metis* y que significa *Soberana Sabiduría Femenina*, en el sentido de que esa imagen, la de una cabeza femenina con cabellos que están representados por múltiples serpientes, indica lo que podríamos llamar *el misterio femenino*. Se trata del misterio de las mujeres al cual los hombres no pueden ni deben penetrar.

Medusa era la menor de tres hermanas llamadas Gorgonas. Las dos mayores, Esteno y Euriale, eran inmortales; Medusa, en cambio, era



**Figura 1.** Caravaggio: *Medusa*,  
Galería Uffizi, Florencia





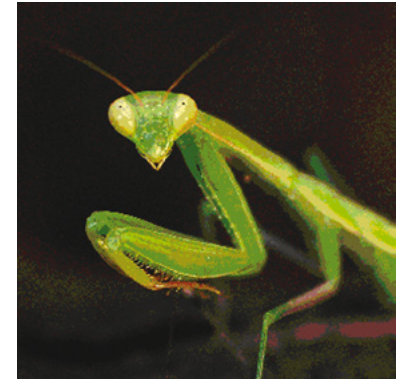
mortal, la única mortal de las tres hermanas. Se la representa, como ya dije, con la cabeza de una mujer, los cabellos como múltiples serpientes, garras afiladas, una lengua larga, dientes puntiagudos y una mirada penetrante, o sea, ¡no suena muy interesante encontrarla a la noche caminando por acá, por el bosque! Pero ¿qué pasaba con esa mirada? El mito griego dice que convertía a los hombres en piedra, por eso se la describe como mirada petrificante.

Pero ya hemos dicho que Medusa era mortal, y finalmente fue decapitada por Perseo [Figura 2]. ¿Cómo hizo Perseo para matarla, para sacarle la cabeza? ¿Cómo logró hacerlo si su mirada era petrificante? El artilugio que empleó fue el de evitar su mirada, evitar ser mirado. ¿Y cómo evitó ser mirado? Colocó un espejo para ver la imagen de Medusa reflejada. Eso significa que la imagen reflejada de esa mirada no es la mirada directa (el problema era la mirada directa) y de ella se sirvió para poder cortar la cabeza. A través de la imagen reflejada en el espejo, que en realidad no era un verdadero espejo, sino su propio escudo pulido que funcionó de espejo, evitó la mirada directa, la única mirada petrificante. Finalmente, la diosa Atenea colocó la imagen de la cabeza de Medusa en su escudo con el objeto de alejar a los hombres, porque también la imagen de la cabeza de Medusa podía alejar a los hombres.

Tratando de articular lo que en principio he presentado como las tres grandes cuestiones de las que se encarga el psicoanálisis, puedo ahora decir que esta mirada petrificante de Medusa es una de las maneras de pensar, aunque no la única, de lo que podemos llamar el Otro. Antes dije que era el lenguaje, sí, pero también puede ser pensado de otra manera. ¿Qué Otro? La mirada del Otro o ese Otro como una mirada, que es muy especial y que no se trata de la visión. La mirada es algo distinto a la visión, está en oposición a la visión, la mirada no es la visión. (También



**Figura 2.** Benvenuto Cellini: *Perseo con la cabeza de Medusa*., Piazza della Signoria, Florencia



**Figura 3.** *Mantis religiosa*





**Figura 4.** *Mantis religiosa* con manchas, Córdoba, Argentina

esto es muy interesante para pensar la cuestión del arte).

¿Qué es la mirada? Para entender un poco más voy a dar dos ejemplos. Uno es un apólogo (un apólogo es un ejemplo ficcional, una historia, un pequeño relato con determinadas imágenes que permite pensar un concepto), el de la *Mantis religiosa*. La *Mantis religiosa* es un artrópodo, un pequeño insecto de color verde y patas alargadas, que seguramente todos ustedes conozcan y que en el lenguaje popular se llama "mamboretá", "tatadios" o "rezadora", [Figuras 3 y 4]; en general no es desagradable, aunque las cosas se complican cuando uno plantea el apólogo.

Otra digresión. La *Mantis religiosa*, tal es su nombre científico, gustaba mucho a Salvador Dalí (*Avida Dollars*, según la ironía de Breton\*); de hecho él tiene un libro absolutamente extraordinario que se llama *El mito trágico del Ángelus de Millet*.<sup>4</sup> Digo que es absolutamente extraordinario porque en el libro se ve cómo Dalí llevaba la delantera a los psicoanalistas de la época (1932, aunque su publicación se realiza después). Cuando Dalí (que era amigo de Lacan) hace su análisis del famoso *Ángelus de Millet* (que al parecer ha sido uno de los cuadros que más se ha vendido en toda la historia de la pintura, en términos de reproducción), cuando utiliza esa famosa imagen del campesino y su pareja a la hora del *Ángelus*, analiza muy minuciosamente a la figura femenina de la obra de Millet y termina concluyendo que tiene una similitud con la *Mantis religiosa* y que esa es una representación de la madre fálica freudiana y también un ejemplo que podría tomarse en cuenta para analizar el fenómeno de la angustia en Freud. Pasaron treinta años hasta que Lacan pudo captar lo que había dicho Dalí.

Cuando Lacan hizo su tesis sobre la paranoia consultó a Dalí. ¿Por qué? Porque había percibido que Dalí sabía más sobre la paranoia que los psiquiatras de su época, no sólo por el método paranoico-crítico,

\* André Bretón consideraba que la obra de Dalí se había tornado muy comercial. Este particular disgusto por el suceso económico del artista lo llevó a darle el sobrenombre de *Avida Dollars*, anagrama que describía la avidez de Dalí por la fama y el dinero (N. de C.).

<sup>4</sup> Salvador Dalí, *El mito trágico del Ángelus de Millet*, 1978.



sino también por cierta dimensión paranoica de Dalí. Su saber sobre la paranoia, sobre el delirio, era realmente notable.

Decíamos, entonces, que el análisis del personaje femenino del *Ángelus* de Millet le permite pensar, y así lo juega en el método paranoico-crítico, que está en la misma posición que la *Mantis religiosa*, una posición de rezo, es por eso que a la *Mantis religiosa*, también se la llama "rezadora".

Todo este paréntesis me ha servido para empezar a contarles el apólogo prometido. Si bien la *Mantis religiosa* es un bichito aparentemente simpático, que no produce mayor rechazo, cuando uno empieza a conocer la historia, sobre todo de la hembra, las cosas comienzan a ser un poco distintas. ¿A qué me refiero? No sé si ustedes lo saben, pero la hembra tiene una particularidad, algunos dicen que sólo en cautiverio, pero parece que no es exactamente así. Durante el acto sexual tiende, por lo menos en muchos casos, a ir comiéndose al macho, poco a poco y mientras el acto sexual prosigue. La respuesta autónoma de los ganglios nerviosos permite que el acto sexual prosiga pero mientras "ella" se lo va comiendo cada vez más, queda la mitad del cuerpo; hasta que ya no queda nada y se lo comió todo. Coincidirán conmigo en que esta hembra ya no resulta tan simpática.

Veamos ahora el apólogo que la hace a "ella" aún menos simpática y a la situación, un poco más problemática. Imaginen ustedes que uno se encuentra en una habitación aislada, sin otro como compañero, sin ningún recurso de reflejo especular (ni espejo, ni vidrios, ni otra persona alrededor, donde ver nuestro reflejo especular). En esa habitación uno está delante de un ejemplar hembra de la *Mantis religiosa* pero de nuestro mismo tamaño. Como si esto fuera poco, uno porta una máscara, pero no sabe qué máscara tiene.

Pues bien, ese es el apólogo. Tienen ahora delante de ustedes al ejemplar hembra de la *Mantis religiosa*, tienen también en su rostro una máscara y no cuentan con ningún recurso para saber qué máscara los recubre; no hay ningún espejo, ninguna persona a quien preguntarle, tampoco pueden ver su imagen reflejada en los ojos de la *Mantis* porque sus ocelos son facetados y no permiten que se refleje la imagen. Entonces, como no tienen manera de saber cuál es la máscara que portan, la pregunta que se podrían plantear es la siguiente: «¿Y si tengo la máscara que corresponde al ejemplar macho de la *Mantis religiosa*?». Y ustedes ya saben que sí es así, ella se los devorará.

¿Para qué nos sirve este apólogo? Supongo que ustedes pueden inquietarse un poco de sólo imaginar esa situación, un poco porque sólo es una ficción, un apólogo, pero en realidad es la situación paradigmática de lo que en el psicoanálisis se llama angustia. La angustia es la particular captación en esa mirada, que para nosotros no significa cualquier cosa, no significa que nos ve, sino un poder devorador que nos hace formular la siguiente pregunta: «¿Y si yo vengo a ser el ejemplar macho para este monstruo llamado "ejemplar hembra de la *Mantis religiosa*"?». Si es así no tengo salida (este es el otro agregado), soy el único, me tiene ahí a la mano, y no tengo manera de salir.

Esa captura ante una mirada que ahora no es sólo ni fundamentalmente petrificante, sino devoradora, es otra dimensión de la mirada: la mirada devoradora. Este ejemplo nos revela el paradigma de la angustia para el ser humano. La angustia remite a esa figura poderosa de un Otro devorador que generalmente tiene la forma de una mirada, de una mirada devoradora, y que genera la sensación de una inminencia de peligro, es decir, la posibilidad de ser precisamente el objeto de *devoración* del Otro.





La angustia es un afecto raro entre los seres humanos, porque por lo general se tiende a llamar angustia a cualquier malestar más o menos difuso. Decía que la angustia es un afecto raro. ¿Por qué? Porque para el psicoanálisis se define estrictamente como ese momento en el que está la posibilidad inminente, como decía Freud, el peligro de ser devorado por ese poder de la mirada del Otro.

## Dos películas y *Los zapatos de Van Gogh*

Veamos otro ejemplo para intentar captar de qué hablamos cuando hablamos de angustia. Les recomiendo una película basada en un libro del hijo de Thomas Mann, Klaus Mann (Munich, 1906-Cannes, 1949), que se llama *Mefisto*; quizá ya la vieron, se trata de una vieja película del director húngaro Istvan Szabó. Éste hizo el guión de la película, además de dirigirla, basándose en la novela de Klaus Mann, que a su vez la había realizado a partir de una persona de la vida real, un actor alemán que había conocido bien: Gustaf Gründgens.

Les relato brevemente el argumento.

*Mefisto*, como ustedes podrán entender, remite directamente a Mefistófeles, uno de los nombres del Diablo. La película narra la historia de un ambicioso actor de teatro no judío (representado por Klaus Maria Brandauer) que se dedicaba a adular a los nazis para alcanzar el éxito profesional. Actor más o menos reconocido por el régimen nazi, en ocasiones le solicitaban hacer algunas representaciones. En un momento, este personaje comienza a percibir lo que sucedía a su alrededor, escucha sobre el secuestro y desaparición de personas que eran llevadas a los campos de concentración y empieza a tener miedo. Entonces, vemos la siguiente escena: es la hora del crepúsculo y el actor está meditando en un gran anfiteatro, es decir, no está allí para representar ningún papel,

lleva sus ropas comunes. De pronto, se prenden todos los reflectores. Un efecto absolutamente angustioso lo atrapa. Ese es nuevamente el instante de la pregunta, ¿qué es lo que quiere el Otro de mí? El efecto que producen los reflectores encendiéndose justo sobre él, metaforiza lo que hasta aquí hemos dicho sobre el ejemplar hembra de la *Mantis religiosa*, la mirada de un Otro devorador que, en este caso, pasa a ser la maquinaria nazi. Ese es un instante de angustia frente a la mirada de un poder devorador.

Como éste, ustedes podrán pensar otros ejemplos. Imaginen que están en un lugar cerrado, pongamos por caso este salón, un cine, un teatro, y alguien grita: «¡Fuego!». Vean o no vean las llamas, ustedes van a salir corriendo porque la palabra “fuego” indica un mandato: hay que salir corriendo. Pero puede suceder que alguno no pueda salir corriendo porque, por ejemplo, tiene una deficiencia motora, está en una silla de ruedas y nadie lo ayuda, lo pasan por encima. Esa situación donde se juega un déficit frente al poder devorador también funciona como una particular forma del Otro que produce la angustia.

Otro ejemplo muy interesante sobre el problema de la mirada, sobre otra dimensión de la mirada que está precisamente articulada con la que recién planteé, lo encontramos en una anécdota que cuenta Lacan en *El Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.<sup>5</sup> Él narra ahí una breve historia de su infancia, una anécdota muy simple que a su vez enseña mucho.

Era una bella tarde primaveral. Lacan navegaba en un pequeño barquito junto a un amigo. Ambos disfrutaban de esa tarde en el lago, se encontraban en lo que desde el psicoanálisis llamamos “una situación homeostática”, es decir, regida por el principio de placer. Hasta aquí todo funcionaba más o menos bien, pero de golpe el amigo le dice:

---

<sup>5</sup> Jacques Lacan, *El Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1997.





«¿Ves esa lata?» (era una lata de sardinas que flotaba en el agua). «Sí –responde Lacan– la veo». A lo cual el amigo replica: “Muy bien, la lata no te ve pero te mira”.

“No te ve pero te mira”. Esta expresión nos permite decir que el ver tiene que ver con la direccionalidad del ojo, del sujeto vamos al objeto. Yo puedo decir «los veo» si dirijo la visión dentro de mi campo visual hacia ustedes, hacia este monitor, hacia la puerta de entrada, etcétera. Esto quiere decir que la visión va desde mi lugar de sujeto hacia el de los objetos en la dimensión de lo que se llama campo visual. En cambio, la lata que no tiene ojos, obviamente no ve, no puede ver; sin embargo, en el momento en que la luz se refleja en ella creando un punto luminoso, mira, “te” mira (como dice el amigo a Lacan).

¿Por qué “te” mira? Con ese “te” mira, el amigo le está diciendo que ahí hay algo que a él lo debe tocar, “la lata de sardinas te está mirando”. ¿Qué significa eso? Significa que en esa tarde hermosa, homeostática, regida por el equilibrio, por el principio de placer, hay algo que lo saca de su equilibrio en la medida en que lo mira. ¿Y cómo lo mira? Lo mira cambiando las perspectivas de su ubicación en el mundo.

La mirada pasa a ser, entonces, un objeto que va desde ese lugar llamado punto luminoso hacia el sujeto, en este caso el pequeño Lacan. Es el objeto el que lo mira en la medida en que lo desestructura de la perspectiva en que está instalado en ese momento, el mundo del placer y del equilibrio. Si él se siente mirado cuando el amigo le dice “te mira” es porque en realidad en ese instante se rompe el equilibrio y él comienza a pensar en la muerte a su alrededor: la tuberculosis, la pobreza, la destrucción que asolaba a muchas poblaciones que circundaban ese lago.

De este modo, se entiende que si de golpe algo nos mira rompe la pantalla que nos protege de estar pensando todo el tiempo en la pobre-

za, la ruina y la muerte.

Ustedes seguramente recuerden una película, ya que no es tan antigua como la que les mencioné antes, que se llama *La vida es bella*. Si la recuerdan tendrán presente su argumento. Es la historia de un padre y su hijo pequeñito en un campo de concentración. ¿Y qué hacía el padre? Armaba una ficción para hacerle creer al hijo que en realidad todo aquello era un juego (¡y estaban en un campo de concentración, eso sí que no era ningún juego!) y que al final el que más puntos acumulaba recibía un premio. ¿Qué sentido tenía armar esa ficción? La de poner un velo protector frente a tanto horror.

Esa es la función del velo: constituirse como una protección frente al horror. ¿Cómo imaginan ustedes la vida de alguien que está todo el tiempo pensando en la muerte, la propia y la de aquellos que lo rodean, en la destrucción, en la guerra? Sin duda, la vida de aquél se transforma en un horror. Que la muerte y la destrucción existen no hay duda, pero en general el modo de estar instalados en la vida es poniendo un velo. El asunto es que de tanto en tanto ese velo se rompe.

Les cuento una anécdota más para ilustrar otro aspecto de la dimensión de la mirada. Esta vez es un caso clínico. Cierta vez, consulta una joven que había venido del extranjero, se había enamorado de un argentino y empezó a pensar más o menos seriamente en quedarse en Argentina. Junto con su novio habían hecho varios viajes recorriendo el país; todo en nuestro país le parecía maravilloso; era lógico, estaba enamorada. Todo lo que rodeaba a su novio era magnífico y todo en Argentina era maravilloso: eran tiempos de equilibrio, como Lacan y su amigo en el lago o como el niño en *La vida es bella*.

Es que el amor produce esas cosas, sobre todo el enamoramiento, pero en un momento determinado el velo se rompe, se fragmenta, se quie-





bra... Paseando por la Mesopotamia la joven descubre que un pequeño niño muy pobre se le acerca; hasta ahí, a pesar de la pobreza y demás, todo le había parecido maravilloso, pero un gesto de ese chiquito le evocó situaciones muy horribles de su infancia. Quiero decir, el gesto de ese niño pidiendo limosna le quebró la pantalla, el velo, y le presentificó el horror, la miseria y la angustia. Le presentó lo que no tenía que presentarse para poder mantener el equilibrio, el velo, para que el enamoramiento prosiguiera.

Les voy a leer algo más cercano a ustedes. Se trata de una brevísima historia, a lo mejor alguno ya la conoce, de un antiguo texto que para mí conserva una enorme actualidad. Me refiero al texto de Heidegger llamado "El origen de la obra de arte". En este fragmento que les voy a leer encontramos una maravillosa precisión del tema que nos ocupa. El relato tiene que ver con el famoso cuadro de Van Gogh *Los zapatos*, que como ustedes sabrán es un par de zapatos de labriego y nada más [Figura 5].

Heidegger entiende que el arte no tiene que ver esencialmente con la belleza, sino con la verdad, una temática muy interesante para pensar. Paso a leerles un breve fragmento del trabajo de Heidegger que guarda relación con el problema de la mirada. Dice así:

Escojamos como ejemplo de útil uno bien corriente: un par de zapatos de labriego. Para describirlo ni siquiera es necesario tener delante muestras reales de esta clase de útil [útil es un término muy usado por Heidegger, se refiere en este caso a algo que se usa, los zapatos]. Todo el mundo lo conoce. Pero como se trata de hacer una descripción directa puede ser bueno facilitar la representación intuitiva. A éste fin basta con una reproducción pictórica. Elijamos un conocido



**Figura 5.** Vincent Van Gogh: *Los Zapatos*, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam



cuadro de Van Gogh, que pintó más de una vez tales zapatos. Pero ¿qué tanto hay que ver en éstos? <sup>6</sup>

Pues bien, tenemos los zapatos. ¿Y qué interés tienen? Podemos admirarlos y decir «¡qué lindo cuadro!» (o no), pero no es de eso de lo que se trata puesto que, como la lata de sardinas, un cuadro también puede mirarnos. Claro, que cuando tenemos la mirada del crítico de arte, el cuadro no nos mira, tomamos tanta distancia que sólo podemos decir cosas tales como: «Este cuadro pertenece al período cubista de Picasso..., este otro es un Kandinsky puro, renovador de la pintura en tanto rompe radicalmente con la figuración... etc., etc.». En esos casos el cuadro no nos mira, no nos toca, no nos reubica en el mundo. Pero veamos qué pasa cuando un cuadro como *Los zapatos* de Van Gogh nos *toca*, qué dice Heidegger que puede suceder:

Todo el mundo sabe lo que constituye un zapato. Si no se trata precisamente de unos zuecos o unas alpargatas, ahí están la suela y la pala de cuero, unidas entre sí por costuras y clavos. Semejante objeto sirve para calzar el pie [hasta aquí de aquello que conmueve no tenemos nada, sólo una descripción]. Según para lo que sirva, para trabajar en el campo o para bailar, son distintos el material y la forma. Estas indicaciones perfectamente justas no hacen más que explicar lo que ya sabemos. El ser del útil en cuanto tal consiste en servir para algo. Pero ¿qué pasa con este servir? ¿Captamos ya con ello lo que el útil tiene de útil? ¿No necesitamos para lograrlo, explorar el útil que sirve para algo, en su servicio? La labriega [y aquí viene la frase que me interesa remarcar] lleva los zapatos en la tierra labrantía. Aquí es donde realmente son lo que son [o sea, cuando se usan, cuando

---

<sup>6</sup> Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", 1992, p. 58.





la labriega los usa en la tierra; aquí vamos a ver qué pasa cuando los usa]. (...) En este proceso del uso del útil no puede dejar de enfrentárenos realmente lo que tiene de útil. Mientras, en cambio, no hagamos más que representarnos un par de zapatos, o incluso, que contemplar en el cuadro los zapatos que se limitan a estar en él vacíos y sin que nadie los esté usando, no haremos la experiencia de lo que en verdad es el ser del útil. En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde están estos zapatos. En torno a este par de zapatos de labriego no hay nada [porque efectivamente, esa pintura es muy particular, el par de zapatos de labriego y alrededor no hay nada] a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones del terruño o del camino, lo que al menos podría indicar su empleo. Un par de zapatos de labriego y nada más. Y, sin embargo... En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega.<sup>7</sup>

Si llego a ver en el cuadro todo esto que Heidegger dice de manera

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

tan poética, si logro ver el fatigoso trabajo de la labriega, lo que para ella significa usar esos zapatos y trabajar para obtener el pan que alimenta a sus hijos, si puedo ver la enfermedad y la posibilidad permanente, inminente, de la muerte, entonces, digo que el cuadro me mira. De no ser así no me mira, si no me dice nada, si sólo puedo decir «qué lindos colores usó Van Gogh en el cuadro, qué interesante pintura para analizar el período al que corresponde dentro de su obra», el cuadro no me miró. Por supuesto que no estoy quitando validez a ese tipo de análisis, que desde la perspectiva de la historia del arte la tiene. No, no es eso, es que ahora estamos pensando la obra desde otra perspectiva.

*¿Esto se relaciona también con ese autor referido por Freud llamado Giovanni Morelli? Una de las explicaciones teóricas de Freud se vincula con la de inducción y también con el método para descubrir pinturas falsas.\**

Sí, el método de los indicios. Es muy interesante ese trabajo de Morelli en torno a los detalles, que coincide mucho con la metodología freudiana para analizar las formaciones del inconsciente, el análisis de los sueños, los síntomas, los actos fallidos, etcétera. Se trata de considerar los pequeños indicios; el valor más significativo se juega en lo aparentemente insignificante.

Carlo Ginzburg trabajó la relación que existe entre los métodos de pensadores pertenecientes a campos tan diversos como el método de Giovanni Morelli para la investigación de la autenticidad de las obras de arte, el método de investigación detectivesca de Conan Doyle, con su personaje Sherlock Holmes, y el método psicoanalítico de Freud.<sup>8</sup>

En "El Moisés de Miguel Ángel",<sup>9</sup> publicado en 1914, Sigmund Freud

---

\* El autor interrumpe su relato para incluir una pregunta formulada por un asistente a la conferencia (N. de C.).

<sup>8</sup> Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*, 1989, pp. 138-175. Cf. también Umberto Eco y Thomas A. Sebeok, *El Signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*, 1989.

<sup>9</sup> Sigmund Freud, (1914) "El Moisés de Miguel Ángel", 1986.





reconocía el impacto que los ensayos de Giovanni Morelli le habían producido, mucho antes de que formulara el método psicoanalítico. No es casual: ¿acaso los detalles mecánicos que resultan únicos en cada dibujante, observados por Morelli, no guardan semejanza con los pequeños gestos inconscientes que revelan nuestro carácter en mayor grado que cualquier otra actitud consciente? Freud es muy explícito al respecto: "Falleció en 1891 siendo senador del reino de Italia. Creo que su procedimiento está muy emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También éste suele colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados o no advertidos, desde la escoria de la observación".<sup>10</sup> Los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, proporcionaban la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu.

## La mirada, el estadio del espejo y el arte

Volvamos a lo que llamamos objeto-mirada: es la mirada como aquello que nos mira. En ese sentido, el término "mirada" pasa a significar que somos mirados no por un ojo, sino por algo que decimos que funciona como mirada (siempre y cuando rompa el velo protector y reorganice nuestra ubicación en el mundo).

Quisiera hacer ahora alguna consideración sobre la importancia que tiene la aparición de una situación que implique la ruptura del velo. Para ello tendría que realizar un pequeño recorrido sobre un problema en el que también la mirada juega un importante papel, me refiero a lo que en psicoanálisis llamamos *estadio del espejo*.

El estadio del espejo remite a un tiempo de la constitución del yo, un tiempo en el cual se constituye en el sujeto humano el yo. ¿Qué significa

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 227.

eso y por qué tiene importancia en lo referente a la mirada?

En una clásica descripción realizada por el psicólogo francés Henri Wallon (1879-1962), éste dice que cuando el niño se mira al espejo, en un primer tiempo le pasa lo mismo que a un chimpancé, es decir, cree que detrás del espejo, en el espacio virtual, hay otro real, en este caso otro niño. Pero a diferencia del chimpancé, que queda detenido en ese estadio, si las cosas van bien (no tengo oportunidad ahora de decir cuándo pueden ir bien o no), el niño experimenta un segundo tiempo. En dicho segundo tiempo es cuando se da cuenta que lo que está del otro lado del espejo es una imagen y no un otro real, pero todavía no capta qué es ese otro especular, virtual, puesto que aún cree que es la imagen de otro, es decir, todavía no se da cuenta que ese otro es él mismo. El segundo tiempo es, por ende, el tiempo en que reconoce la imagen pero no todavía que esa imagen es la propia.

Hasta aquí tenemos que en el primer tiempo el otro es real, el niño cree que atrás del espejo hay otro niño real, por eso podemos observar que tira sus manos hacia el espejo intentando agarrar al otro. En el segundo tiempo capta que lo que ve allí es una imagen, pero cree que es la imagen de otro, por lo tanto ya no intenta apresararlo como en el primer tiempo, porque sabe que es una imagen, pero es la imagen de otro. Recién en el tercer tiempo el niño capta esa imagen y asume subjetivamente que es la propia. Eso es lo que nos sucede cuando nos miramos en el espejo, sabemos que la imagen que vemos reflejada es la de cada uno de nosotros. Pero claro, eso sucede cuando asumimos la imagen propia.

Pero ¿qué ocurre si nosotros estamos quietos frente al espejo y de repente la imagen se empieza a mover o nos guiña un ojo? Esa situación ya es otra, como podrán intuir, bastante angustiante. Algunos psicóticos





con fenómenos alucinatorios, incluso llegan a ver que la imagen sale del espejo, se sienta a su lado y los acompaña a donde vayan. Es lo que se llama alucinación del doble. Y no se sorprendan porque existe; es un fenómeno terrorífico.

¿Por qué les cuento esto? Por el papel que en la constitución del yo juega la mirada. Cuando el niño nace tiene la vivencia de lo que se denomina cuerpo fragmentado. ¿Por qué? En principio por varios motivos, pero el más clásico de los motivos, que también puede sostenerse desde el psicoanálisis, es que todo niño nace prematuro (aunque nazca de un embarazo prolongado) porque su mielinización aún no se ha desarrollado en forma completa. Esto se refleja en que el sistema nervioso todavía no permite la coordinación, por lo tanto todo niño al nacer presenta incoordinación sensorio-motora (algo absolutamente visible a cualquier observador). Eso es muy diferente a lo que sucede en los animales; ustedes seguramente hayan visto que a poco de nacer algunos ya pueden hasta caminar. Para el sujeto humano, para el cachorro humano, las cosas no son iguales, su *prematurez* se trasunta subjetivamente por lo que se llama vivencia del cuerpo fragmentado: si no puede coordinar desde el punto de vista sensorio-motor siente que su cuerpo está fragmentado.

Ahora bien, en el tercer tiempo el espejo le permite al niño, y esto se observa sobre todo entre los seis y los dieciocho meses, reconocer la imagen del espejo como propia. Ese es el tiempo de la asunción subjetiva de la *imago*, pero esa *imago* que asume se le presenta completa (completa quiere decir unificada, ya no fragmentada).

Lo que el niño reconoce en esa imagen, que es la propia, no coincide con la sensación propioceptiva de cuerpo fragmentado, sino que en el exterior ve una imagen que es completa. Para que esto se produzca, para

que el niño se reconozca allí, se necesita otra cosa, algo que no encontramos en el reino animal. Se ha podido observar, gracias a experiencias realizadas en el campo de la etología, que si ponemos a una paloma hembra frente a un macho, a un palomo, la sola contemplación del macho por parte de la hembra provoca que ésta ovule. Pero no sólo eso. También se ha demostrado que, puesta la paloma hembra frente a un espejo, o sea, frente a su propia imagen especular, ovula de igual modo; es que, como ya dijimos, confunde la imagen con un otro real.

A diferencia del caso de la paloma, en el sujeto no se trata de un fenómeno natural. Para que la imagen se constituya se necesita que exista la mirada deseante del Otro. Verán que en este caso hablo de una mirada deseante. ¿En qué consiste esta mirada deseante del Otro? Pongamos por caso que este Otro deseante es la madre que dirigiendo su mirada a la imagen especular, no al niño sino a la imagen, enuncia de distintas maneras algo que puede leerse así: «Ese sos vos, mi hijo amado. Esa imagen que ves es el niño amado por mí».

Notamos entonces que la imagen no se produce porque sí, como un fenómeno natural, sino que se produce gracias a la intervención de esa mirada deseante del Otro. Esto es lo que también se describió desde la psicología cuando la madre tiene a su hijo delante del espejo y el niño mira su imagen especular, la saluda jubilosamente (porque percibe ahí una completitud que él no siente), dirige la mirada hacia la madre, luego la redirecciona hacia la imagen especular, vuelve a dirigir la mirada hacia la madre y hace un balanceo que llamó mucho la atención de los psicólogos (y estoy diciendo de los psicólogos, incluso de Piaget, no sólo de los psicoanalistas). En ese movimiento tan particular en el que el niño mira la imagen especular, mira a la madre, vuelve a mirar la imagen especular y mira a la madre, es como si esperara la palabra de la madre





para que confirme que esa imagen que él observa es la imagen que corresponde al objeto de amor del Otro maternal. Es como si esperara que la madre, a su modo, diga: «Eso que ves ahí reflejado es el objeto de mi amor», y consolide así una imagen completa y narcisista.

Entonces, ¿por qué tiene tanta importancia esto que hemos dicho? Porque en la constitución de lo que en psicoanálisis se llama el yo se da la captación de que el yo no es más que esta especularidad, o sea, el yo no es una interioridad, no lo tenemos adentro, es esa exterioridad con la cual nos identificamos. De ahí la famosa frase del gran poeta Rimbaud que decía "Je est un autre" <sup>11</sup>("yo es otro"; –en realidad, esa sería la traducción literal del francés, en castellano podríamos decir también "yo soy otro"). Es decir, el yo es otro, el yo es la imagen especular.

En este preciso momento yo regulo el yo a través de cada uno de ustedes que, como semejantes, son mi yo. En esa especularidad, mi narcisismo se juega de la siguiente manera: si ustedes prestan o no atención, si se aburren, si se van, si los veo interesados en esta conferencia, etcétera. Esto es lo que significa que el yo no lo tengo adentro, sino que está en este juego de rebote especular.

Esta otra dimensión, la de la especularidad, la de la dimensión imaginaria, la del campo narcisístico (todos términos equiparables), nos permite pensar lo que se juega en el momento en que todo está en equilibrio, bajo el régimen del principio de placer –como en la anécdota de Lacan en el lago, como el niño que en medio del campo de concentración pensaba que todo aquello no era más que un juego o como la enamorada que pensaba que todo funcionaba como en un mundo idílico, sin quiebres, sin rupturas–, y sólo cuando la ruptura de ese velo presenta lo que no debía presentarse, aparece la mirada como objeto que nos conmueve.

---

<sup>11</sup> Arthur Rimbaud, "Carta a Georges Izambard", 1995.





**Figura 6.** *Atenea Parthenos*, copia griega del original de Fidias

¿Y qué ocurre en relación con la imagen especular y la mirada en el arte? Consideren ustedes las famosas esculturas griegas. En la Grecia más clásica, las esculturas representaban, por ejemplo, hombres y mujeres en una situación muy particular, en una situación equivalente a la de ese pequeño Lacan en el lago, a la de la enamorada o la del niño creyendo los cuentos de los adultos, es decir, en una especie de estado de felicidad eterna. Los cuerpos eran perfectos y había un reflejo de felicidad en el rostro, parecía que en ese estado no faltaba nada, todo era un equilibrio perfecto. Esa es una concepción del cuerpo, la de la Grecia clásica, que en este caso se ve reflejada a través de la escultura. Piensen en las estatuas de Fidias o Praxíteles [Figura 6].

Con el cristianismo, esa concepción cambia absolutamente, la representación del cuerpo pasa a ser otra. Para los griegos hubiera sido impensable la representación del cuerpo que se hace desde el momento de la existencia del cristianismo, la representación del cuerpo sufriente, la imagen de Cristo torturado en la cruz. Esa idea era inconcebible para los griegos: hacer arte a partir de la representación de un cuerpo moribundo, sufriente, torturado, es el contraste absoluto con la estética griega. De todas maneras, aun en ese contraste, estamos en una dimensión equivalente. Aunque una manifieste un cuerpo con una especie de felicidad eterna y el otro, un cuerpo torturado, esos cuerpos armónicos de la escultura de la Grecia clásica que parecían la perfección, donde nada faltaba, ¿cómo nos han llegado los cuerpos de las esculturas griegas? Generalmente nos han llegado mutilados, o sea, siempre falta alguna parte (ya sea por el transcurso del tiempo, por las dificultades muy variadas que han atravesado, los terremotos, las guerras, todo lo que ustedes quieran, pero, curiosamente, lo que recibimos de ellas son cuerpos mutilados).





¿Y qué ha pasado después, por ejemplo en la historia de la pintura? ¿Qué ha pasado en el pasaje que va desde la pintura figurativa a la ruptura de la figuración; qué sucede hasta llegar a la ruptura más fuerte de la figuración?

Como siempre me ha gustado la pintura, me hago para mí mismo la siguiente idea que a la vez marca una secuencia. Creo que existe un pasaje, por ejemplo, del cubismo de Picasso y otros pintores donde se muestra en acto el trastrocamiento de la figuración, aunque todavía algo de la figuración se mantiene, a la pintura de Mondrian o a lo que yo pienso es el punto último y fundamental de la ruptura de la figuración, donde es imposible encontrar el punto de equilibrio imaginario; me estoy refiriendo a la pintura de Kandinsky. Me parece que la pintura de Kandinsky es el punto de quiebre fundamental de la figuración. Quizá sea una hipótesis muy arriesgada, quizá no, ustedes podrán decirme algo al respecto.

Para ir concluyendo. Lo que traté de decirles hoy\* es que el secreto de todo campo visual, el secreto de lo que veo, de ese equilibrio placentero de Lacan en el lago, es la pantalla y la mirada cubierta por ella. Magritte conocía muy bien el problema de la pantalla que cubre, sabía que cuando cubre, en realidad se continúa con el paisaje de fondo. Tanto sabía que planteó el problema de la ventana: el agujero de la ventana, los bordes (marco) de la ventana, lo que ella cubre, etcétera [Figura 7].

Ustedes deben conocer muy bien los cuadros de Magritte; al menos algunos de ellos tienen que ver con ese juego tan extraordinario que él hace en torno al problema del agujero y lo que lo cubre, lo que vela, lo que nos protege.

¿De qué nos protege el velo? Nos protege de aquello que se presencia cuando se rompe el equilibrio placentero, esa dimensión que nos



**Figura 7.** René Magritte: *La condición humana* (1933), National Gallery of Art, Washington

---

\* El autor se refiere al 20 de octubre de 2007, oportunidad en que dictara su conferencia en La Plata, en el ciclo La Mirada, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. (N. de C.).

sostiene en un equilibrio, es decir, cuando se presenta lo que no debe presentarse, cuando se presenta la mirada, lo que nos mira, y tengan por seguro que cuando se presenta lo que nos mira surge la angustia.

Agradezco a todos su atención.

*-¿Podría recomendar bibliografía sobre el tema?*

Pensando las relaciones que existen entre el psicoanálisis y el arte, hay un libro de mi compilación con dos trabajos míos sobre Dali y de otros autores, que se llama *Las metamorfosis de la locura*.<sup>12</sup> Después, pueden leer un libro que se llama *Formulaciones de lo ignorado. Estudios de psicoanálisis y arte*, de Osvaldo Couso.<sup>13</sup> Este es un libro donde encontrarán algunas cuestiones referidas a la pintura, aunque la mayoría de los trabajos que lo componen refieren a la literatura y el cine. No sé cuál será el interés prioritario de ustedes con relación a esas disciplinas, pero el libro es muy interesante y accesible en su lectura, incluso para gente que nada sabe de psicoanálisis. Por supuesto que en algunos momentos puede presentar alguna dificultad, pero también lo pueden leer los que no son especialistas.

*¿Por qué tan poco lugar hoy día a la mirada de amor? Si es que son los tiempos que corren de las miradas paranoicas, diría Dali. Simplemente, quería compartir esta idea...*

Es esencial para la vida humana que esté presente una mirada que sea amorosa, amorosa y deseante. Si no existe esta mirada de amor un niño muy pequeño se puede morir. Es un cuadro clínico conocido como depresión anaclítica. Estoy de acuerdo en que es fundamental, lo que

---

<sup>12</sup> Rolando Karothy (comp.), *Las metamorfosis de la locura*, 1994.

<sup>13</sup> Osvaldo Couso, *Formulaciones de lo ignorado. Estudios de psicoanálisis y arte*, 2001.





sucede es que en el psicoanálisis, particularmente en el psicoanálisis lacaniano, la palabra *mirada* tiende cada vez más a ubicarse no tanto como la mirada de amor, que es una posibilidad en la que todavía recubre imaginariamente la falta. La verdadera mirada sería la mirada donde se rompe el recubrimiento, la mirada donde al romperse el velo, donde al romperse la fascinación amorosa, donde al romperse lo que nos permite estar equilibrados en el mundo, se presenta lo horroroso. Esa es la verdadera mirada. Pero esta es, como dicen los epistemólogos, una definición estipulativa de la mirada. En el psicoanálisis, frecuentemente se tiende hoy a estipular, de forma más acotada, la palabra *mirada* para esto que ya referimos. Y en todo caso, esto es otra dimensión, que no sería estrictamente la mirada. Pero en términos generales podríamos llamarla así, que tiene que ver con la mirada de amor, y hay otras miradas que implican una fascinación, distintas formas de fascinación. Se trata de un tema para desarrollar; sin embargo, se puede seguir hablando de la mirada de amor y del valor que tiene la mirada de amor, pero que va en otro sentido de lo que es la mirada como objeto. En este caso es el objeto donde algo se presenta de golpe, rompe algo y nos conmueve. Esa es otra dimensión de la mirada.

La mirada, contrariamente a las definiciones habituales de los diccionarios, no es una visión atenta o aplicada. Esta última se encuentra siempre escindida de aquella, con la que mantiene una relación anti-nómica.

Lacan recurre a la experiencia de la anamorfosis para cuestionar la ilusión en el campo visual: en el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein el joven (1497-1543), se presenta a dos personajes vistos de frente y rodeados de todas las *vanitas* de su época [Figura 8].

Los personajes del cuadro son cortesanos franceses, embajadores del



**Figura 8.** Hans Holbein *el joven*: *Los embajadores* (1533), National Gallery, Londres

rey Francisco I ante la corte de Enrique VIII. La obra fue pintada en Londres, donde ambos diplomáticos tenían la misión de proteger los intereses de su país y evitar la ruptura de Inglaterra con el papado.

El embajador de la izquierda es Jean de Dinteville, quien lleva en el cuello el collar de la Orden de San Miguel, una de las más importantes de la caballería, fundada en Francia por Luis XI en 1469. Su mano derecha descansa sobre una daga en la que puede leerse: AET.SVAE 29, abreviatura latina con la que se indica que el retratado tenía 29 años.

El embajador de la derecha es George de Selve, quien a los 18 años era ya el obispo electo de Lavour, en Francia. Visitó Londres en abril de 1533. Su brazo derecho descansa sobre un libro en cuyo borde está escrito: AETATIS SUAE 25 ("su edad 25 años"). Junto a su mano izquierda, un reloj de sol señala el 11 de abril de 1533, fecha decisiva para los embajadores.

Se perciben diversos instrumentos científicos y culturales que pueden referirse a las siguientes disciplinas: la geometría, la aritmética, la música y la astronomía (pertenecientes al *Cuadrivium*), y la gramática, la dialéctica y la retórica (pertenecientes al *Trivium*). *Trivium* y *Cuadrivium* constituían las siete artes liberales pertenecientes al conjunto de contenidos necesarios para la formación de todo estudiante desde la antigua Grecia y durante la Edad Media.

En el globo terrestre se visualizan los países que interesaban a Dinteville pero Holbein modifica la reproducción, tomada de un globo real, para incluir detalles como el nombre del castillo de Dinteville, Polisy, cerca de Troyes. La esfera podría aludir a la teoría copernicana, caracterizada luego por Freud como herida narcisista, de que era el Sol, y no la Tierra, el centro del sistema solar. El libro abierto junto a la escuadra es una publicación sobre matemática aplicada que proclama la amplitud y





modernidad de los saberes de los embajadores.

El artista alemán, seguramente impresionado durante su estancia en Inglaterra por los mosaicos del piso del santuario de la abadía de Westminster, pintó el suelo como una copia exacta de aquéllos. La abadía de Westminster simboliza el poder político y religioso de Inglaterra. Ambos embajadores se encuentran en una misión secreta: tratarán de mediar entre Inglaterra y Francia para evitar una ruptura entre ambos países, pero la misión es sumamente difícil y tiene muchas posibilidades de fracasar. Holbein nos lo señala a través de dos elementos simbólicos. El primer indicio es el laúd, perteneciente a Dinteville, que tiene una de sus cuerdas rotas e indica la pérdida de armonía y también de su salud. Se dice que durante los ocho meses siguientes a su estadía en Londres estuvo enfermo. El otro indicio es el rostro del nuncio George de Selve que está más pálido, como si no hubiese sido terminado. El Obispo debió retirarse de Londres, la misión fracasó y su retrato quedó inacabado.

Como prueba de la redondez de la Tierra, en el mapamundi son visibles algunas naves de la expedición de Magallanes de 1522 que están recorriendo el globo. Un crucifijo asoma tras la cortina de brocado verde y es un indicador de la presencia de Cristo que guía los destinos de los embajadores, sus anhelos, sus intereses, en el mismo momento en que les recuerda su condición mortal y pecaminosa.

El laúd, símbolo tradicional de la armonía, tiene una cuerda rota en alusión a la creciente discordia entre católicos y protestantes. Junto al laúd se observa un libro de himnos latinos –traducidos al alemán por Martín Lutero– abierto en la página del “Ven, Espíritu Santo”, y “Los diez Mandamientos”. Se ha afirmado que la elección de los himnos, ambos con doctrinas asumibles por todos los cristianos, expresan el anhelo de Holbein de que la Iglesia se reformase en la línea propuesta por los pro-

testantes pero sin romper con Roma.

Hay en realidad dos libros: *L'Arithmétique des Merchands*, de Petrus Apianus (Ingelsatdt, 1527), y *Gesangbüchlein*, de Johann Walter (Wittemberg, 1524), abiertos en un coral de Lutero.

Ahora bien, delante de los personajes, en el suelo, se puede observar un extraño objeto de forma oval; el espectador debe realizar el movimiento de salir de la sala por el lado izquierdo del cuadro y, en ese momento, volver la vista hacia él. Descubrirá entonces que ese objeto borroso visto de frente es una calavera.

El artista se ha valido de la anamorfosis, forma extrema de la perspectiva descrita por vez primera en los cuadernos de Leonardo. La calavera, que proyecta la sombra de la muerte en el suelo, era la insignia personal de Dinteville (que tiene una calavera de plata en la capa); aquí cobra especial relevancia porque, como ya dijimos, la salud de Dinteville era extremadamente frágil.

Para concluir, cito a Daniel Gerber en alusión a este cuadro de Holbein:

El efecto es producir otro «cuadro» del mundo, distinto del homogéneo, cotidiano, «realista», del sujeto de la representación. Al enfrentar ese punto de anamorfosis descubrimos que, más que mirar el cuadro, somos mirados desde él. Hay aquí una ruptura con la presunta armonía sujeto-mundo y surge la verdadera significación del cuadro porque al confrontarse con ese punto de anamorfosis todos los bienes terrenales y el saber que ocupan el resto de la tela, quedan de alguna manera anulados por esta figuración de la muerte que surge de manera súbita. Esa mancha «insensata» desnaturaliza y cuestiona todos los elementos de la tela. Puede decirse que la desdobra, la abre





sobre un abismo que interroga al espectador y nos lleva a buscar más significación.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Daniel Gerber, "Mirada: vértigo de lo real", inédito.



## Referencias bibliográficas

- COUSO, Osvaldo: *Formulaciones de lo ignorado. Estudios de psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, Lazos, 2001.
- DALÍ, Salvador: *El mito trágico de “el Ángelus” de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1978.
- ECO, Umberto y Thomas A. Sebeok: *El Signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen, 1989.
- FREUD, Sigmund: (1921) “*Psicología de las masas y análisis del yo*”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.
- FREUD, Sigmund: (1914) “*El Moisés de Miguel Ángel*”, en *Obras completas*, Vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- GERBER, Daniel: “*Mirada: vértigo de lo real*”, inédito.
- GINZBURG, Carlo: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- HEIDEGGER, Martín: “*El origen de la obra de arte*”, en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- KAROTHY, Rolando (comp.): *Las metamorfosis de la locura*, Buenos Aires, La Campana, 1994.
- LACAN, Jacques: “*Homenaje a M. Duras, del rapto de Lol V. Stein*”, en *Intervenciones y Textos 2*, Buenos Aires, Manantial, 1985.
- LACAN, Jacques: “*Radiofonía*”, en *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- LACAN, Jacques: *El Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- RIMBAUD, Arthur: “*Carta a Georges Izambard*”, en *Cartas del vidente*, Madrid, Hiperión, 1995.





Doctor en Medicina por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctor en Psicología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Psicoanalista. Ex Profesor titular de Teoría Psicoanalítica, Facultad de Psicología, UNLP.

Ex presidente y actual miembro de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Presidente de Lazos, Institución psicoanalítica de La Plata y de la revista *Contexto en psicoanálisis*. Invitado regular a México en la Universidad Autónoma Metropolitana y en la institución Red Analítica Lacaniana, así como a universidades del país y del extranjero. Publicó numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras y participó en congresos en Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, México, España, Estados Unidos, Francia, Irlanda.

Autor de *Los tonos de la verdad; Vagamos en la inconsistencia. Los fundamentos del psicoanálisis; Una sola gota de semen. El sexo y el crimen según Sade.*

Coautor de *Las metamorfosis de la locura; El goce, la belleza y el tiempo; No hay relación sexual. Hay relación social; El acto psicoanalítico: transferencia, creación, ética, entre otros.*

Rolando Karothy



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
**facultad de bellas artes**  
Dirección de Publicaciones y Posgrado

**cultura**  
secretaría de cultura • fba

