

El objeto mirada en la enseñanza de J. Lacan: Una construcción fenomenológica de la noción

The “object gaze” in J. Lacan’s teaching:
An phenomenological construction of the notion.

Luciano Lutereau

Magister en Psicoanálisis (UBA). Lic. En Psicología (UBA) y Filosofía (UBA)
Jefe de Trabajos Prácticos de Cátedra I de Psicología Fenomenológica y Existencial,
Facultad de Psicología (UBA)
Investigador del equipo Fenomenología y Psicoanálisis (UCES)
Buenos Aires, Argentina
llutereau@gmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es esclarecer una pregunta metodológica respecto de la construcción de argumentos en psicoanálisis: en la elaboración de la noción de mirada, Lacan promueve el análisis de la teoría comentando determinadas obras de arte. Entonces, la pregunta epistemológica que se formula es la siguiente: ¿consiste este empeño en un recurso heurístico, metafórico, o en la asunción de un modelo programático? Para dar cuenta de este aspecto, en un primer apartado, plantaremos precedentes de la incidencia de la fenomenología en Lacan, en el comienzo de su enseñanza, para luego –en los apartados siguientes– declinar los aportes específicos de los seminarios que desarrollan y, eventualmente modifican, este punto de partida. En el apartado de las conclusiones plantaremos diversas preguntas que deberían ser retomadas en estudios posteriores, que demuestren la operatividad clínica de las vías de formalización de la noción de objeto *a*

Palabras clave: Lacan, Fenomenología, Objeto *a*, Mirada.

Abstract

The purpose of this paper is to clarify a methodological question regarding the construction of arguments in psychoanalysis: in the development of the notion of the “object gaze”, Lacan promotes the analysis of this concept commenting on certain works of art. Then, the epistemological question asked is this: Is this a metaphorical heuristic and illustrative procedure or the assumption of a pragmatic model program? In order to consider this aspect, in the first section, we will show the incidence of phenomenology at the beginning of Lacan’s teaching and then, in the following paragraphs, by considering the specific contributions of his seminars, examine the development and modification of this starting point. In the section corresponding to the conclusions will raise several questions that should be taken up in future studies to demonstrate the clinical operability of the procedure that Lacan used to formalize the notion of “object *a*”.

Keywords: Lacan, Phenomenology, Object *a*, Gaze.

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es esclarecer una pregunta metodológica respecto de la construcción de argumentos en psicoanálisis: en la elaboración de la noción de mirada, Lacan promueve el análisis de la teoría comentando determinadas obras de arte. Entonces, la pregunta epistemológica que se formula es la siguiente: ¿consiste este empeño en un recurso heurístico, metafórico, o en la asunción de un modelo programático?

Para responder a este interrogante, elucidaremos un conjunto sistemático de obras de arte visual tematizadas por Lacan en el período comprendido entre los *seminarios 8 y 13* de su enseñanza, período que delimita la introducción de la noción de objeto *a* (y una nueva formalización de la teoría de la imagen y lo imaginario). La hipótesis que se demostrará se explicita en los siguientes términos: la relectura de lo imaginario, en el período circunscrito, con la introducción de la noción de objeto *a*, permite afirmar que esta noción se formaliza de acuerdo con un modelo extraído de una hermenéutica de imágenes, que encuentra uno de sus sustentos en la tradición fenomenológica. De la exposición habrá de desprenderse, también, que la formalización de la mirada fue el modelo principal para la concepción del objeto *a*. Dicho de otro modo, si la mirada es el paradigma del objeto en psicoanálisis –según Lacan–, esto se debe a que se expone como el hilo conductor de su elaboración teórica. Asimismo, no quiere decirse con esto que no haya razones clínicas en el viraje de la teoría del Lacan de los años en cuestión. Sin lugar a dudas esto es así. No obstante, el interés de este artículo recae en el modelo con que Lacan formaliza la experiencia clínica del psicoanálisis.

En el párrafo anterior nos hemos referido a una “hermenéutica de las imágenes”. Con esta expresión se indican dos cuestiones específicas: por un lado, en el período indicado Lacan elabora las obras visuales de acuerdo con referencias laterales a nociones de la tradición fenomenológica (provenientes de la fenomenología de Sartre, Heidegger y, fundamentalmente, Merleau-Ponty); por otro lado, la incidencia fenomenológica no se encuentra sólo en el comentario explícito de autores de esta tradición, sino en el recurso metodológico de considerar las obras de acuerdo según su modo de manifestación, en función de una aproximación descriptiva que busca elucidar estructuras formales e invariantes en su modo de aparición. De este modo, las obras consideradas, analizadas de acuerdo con sus caracteres formales y compositivos, suponen conceptos básicos de una teoría fenomenológica de lo imaginario. Para dar cuenta de este aspecto, en un primer apartado, plantearemos precedentes de la incidencia de la fenomenología en Lacan, en el comienzo de su enseñanza, para luego – en los apartados siguientes– declinar los aportes específicos de los seminarios mencionados que desarrollan y, eventualmente modifican, este punto de partida. En el apartado de las conclusiones plantearemos diversas preguntas que deberían ser retomadas en estudios posteriores, que demuestren la operatividad clínica de las vías de formalización de la noción de objeto *a*.

2. PRECEDENTES FENOMENOLÓGICOS

La enseñanza lacaniana comienza con la distinción de los tres registros (Real/Simbólico/Imaginario), formalizando la experiencia del lenguaje de acuerdo con la función de la palabra. Sin embargo, la puerta de entrada de Lacan en el psicoanálisis se articuló a partir de la imagen corporal y en interlocución con la fenomenología. El escrito que promueve este inicio es “El estadio del espejo como formador de la función del yo”. Realizaremos un breve comentario sobre este texto, aunque sin detenernos en sus pormenores, que ya fueron destacados en otro contexto [1]. No obstante, una mínima mención es necesaria, dado que es una de las principales ocupaciones de este

artículo investigar la reformulación de dicho estadio a la luz de la introducción del objeto *a*.

El estadio del espejo, apoyándose en la experiencia etológica, describe la formación del yo a partir de la identificación con la imagen especular:

“Basta para ello comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.” [2]

El modelo en cuestión para esta descripción no es sólo el *imprinting* estudiado por los etólogos, sino el concepto de *buena forma* de la *Gestalttheorie* y su origen enlazado en la fenomenología de E. Husserl [3]. En la experiencia del espejo, la imagen decanta la prematuración del niño en la forma anticipada de una totalidad pregnante que, a partir de ese momento, queda constituida como el soporte de la experiencia amorosa y agresiva.

En el conjunto de clases del *seminario 1* (1953-54) tituladas “La tónica de lo Imaginario”, Lacan vuelve a plantear el tema de la constitución de la “Urbild del yo” [4]. Lo novedoso en este regreso es la introducción de la experiencia del ramillete invertido. Dicha experiencia muestra que el yo se constituye por *clivaje*, distinguiéndose del mundo exterior:

“Lo que está incluido en el exterior se distingue de lo que se ha rechazado mediante los procesos de exclusión, *Aufstossung*, y de proyección.” [5]

Lo importante para el propósito de este artículo es destacar la insistencia de Lacan en la operación simbólica que comanda la experiencia en cuestión:

“Para que la ilusión se produzca, para que se constituya, ante el ojo que mira, un mundo donde lo imaginario pueda incluir lo real y, a la vez, formularlo; donde lo real pueda incluir, y a la vez, situar lo imaginario, es preciso, ya lo he dicho, cumplir con una condición: el ojo debe ocupar cierta posición, debe estar en el interior del cono.” [6]

Este nuevo planteo desarrolla la concepción de lo simbólico en la constitución de la imagen corporal destacando un elemento que modifica el valor de *Gestalt* de los objetos del *Umwelt*: la negatividad. Los objetos delimitados en acuerdo a la imagen del cuerpo propio portan esta marca distintiva de lo simbólico. Este aspecto no había sido señalado en la primera comunicación sobre el estadio del espejo. El gran anticipo que se realiza en esta exposición de Lacan es que la imagen guarda un objeto (las flores reales). Y el punto culminante de su exposición se encuentra en la reunión de los tres registros en la descripción completa del esquema óptico tal como se encuentra en la segunda formulación realizada en el *seminario 1* cuando se introduce el espejo plano. ¿Por qué Lacan llama al hecho de añadir el espejo plano “un perfeccionamiento que constituye una parte esencial de lo que intento demostrar” [7]? Lo esencial del espejo plano se encuentra en corregir una primera versión de la imagen, aquella que la entendía como *Gestalt*. Al mostrar la imagen donde no está, la imagen virtual abre un campo de referencia negativizada, que también podría llamarse la presencia de una ausencia o una falta. He aquí el comienzo de una exposición de Lacan que, luego de atravesar la

formalización de la doctrina del significante en el *seminario 3*, podría plantear la identidad entre objeto y falta por recurso al concepto de falo a partir del *seminario 4*:

“[...] deuda simbólica, daño imaginario y agujero o ausencia real, he aquí cómo podemos situar esos tres elementos que llamaremos los tres términos de referencia de la falta de objeto.” [8]

En un apartado posterior nos ocuparemos de la noción de agujero en su relación con la deriva topológica de la enseñanza de Lacan. Aquí destacaremos que esta nueva conceptualización de la imagen en Lacan es bastante cercana a la tematizada por Sartre en su estudio *Lo imaginario* (1940). Sartre define la imagen como “un acto que en su corporeidad trata de aprehender un objeto ausente o inexistente a través de un contenido que no se da por sí, sino a título de representante analógico del objeto que se trata de aprehender” [9]. De este modo, toda conciencia imaginada está, pues, construida sobre una posición real, que la precede y la motiva en el terreno de la percepción, aunque esta conciencia pueda proponer su objeto como no existente o simplemente neutralizar la tesis existencial. Entonces, la conciencia de imagen se propone como montada sobre una base perceptiva a la que se sobrepone la imagen: la imagen se desprende como un pedazo del mundo real, de lo cual Sartre concluye que la imagen representa cierto tipo de conciencia absolutamente independiente del tipo perceptivo afirmando así su *irreductibilidad*. Este rodeo, que explicita la formulación primera de la cuestión de la imagen en Lacan, destaca una premisa fundamental: una consideración de la construcción del registro imaginario en la enseñanza de Lacan no puede desconocer la relevancia de los aportes fenomenológicos que en la época de su gestación eran un *lugar común*. Asimismo, a pesar de este motivo anecdótico, cabe sugerir que dichos antecedentes, decantados en la experiencia analítica con el método de la fenomenología, tienen una relación estricta con el modo en que Lacan se dispusiera a la lectura de imágenes en el período que consideramos en este estudio. De este modo, el estudio de lo imaginario es indisociable de la tematización de la imagen en tanto forma del fenómeno visual. Este aspecto podrá confirmarse, según la hipótesis inicialmente expuesta, en la articulación argumentativa que Lacan encuentra entre la introducción de la noción de objeto *a* y la relectura del estadio del espejo –en tanto experiencia visual de la imagen– que propondremos en los apartados siguientes.

Una segunda consideración de la fenomenología sartreana es relevante para este propósito: la imagen es “un trozo desprendido, un pedazo de mundo real” [10], pero un real que es visto como imagen al ser neutralizado en su posición de efectividad, esto es, cuando es visto como una “nada” [11]. Así, por ejemplo, un retrato es una imagen cuando es negativizado como soporte real y representa la ausencia, para decirlo con el nombre sartreano por excelencia, de Pedro. Lacan remite explícitamente a esta referencia cuando afirma que “la situación del sujeto está caracterizada esencialmente por su lugar en el mundo simbólico; dicho de otro modo, en el mundo de la palabra. De ese lugar depende que el sujeto tenga o no derecho a llamarse Pedro” [12]. El lugar simbólico en el mundo para el sujeto es el de la falta encarnada en una imagen. Situar la relación entre la falta –aunque esta expresión aún no haya cobrado la relevancia que posteriormente tendrá en la enseñanza de Lacan– y la imagen es el aporte principal del *seminario 1*, en lo que a esta cuestión refiere, y el punto de partida para las consideraciones posteriores.

3. LA IMAGEN COMO VELO

Luego de esta breve recensión sobre el estatuto de la imagen en el comienzo de la enseñanza de Lacan, puede comenzarse la exposición propiamente dicha. Articular el vacío de la imagen con un velo es la tarea que Lacan propone a partir de los *seminarios* 7 y 8, tarea en la cual se comprueba la relación entre el falo como significante de la falta y la imagen como su soporte en la noción de falo imaginario (*-phi*).

La clase del 12 de abril de 1961 del *seminario 8* comienza del modo siguiente: “No porque en apariencia uno se distraiga de lo que es su preocupación central deja de encontrársela en la extrema periferia” [13]. La clase es titulada “Psique y el complejo de Castración”, dado que “la pequeña imagen [...] ilustra algo que hoy no puedo hacer mucho más que designar como el punto de confluencia de toda la dinámica instintual, cuyo registro les he enseñado a considerar como marcado por hechos del significante” [14], esto es, la castración.

Distintas afirmaciones del *seminario* permiten advertir que Lacan desarrolla su argumento realizando una lectura de la imagen. Por ejemplo, el hecho de que Psique no sea representada con alas es algo que llama la atención de Lacan dado que en el museo de los Uffizi ambos personajes son figurados alados. Recuerda, entonces, de acuerdo con una lectura iconográfica, que la representación con alas de mariposa suele ser un símbolo de la inmortalidad en la religión cristiana, y contrapone esta influencia al valor degradado que el motivo tendría en Zucchi debido a la versión de Apuleyo en la cual, según Lacan, el pintor se habría basado. Lacan destaca que una primera lectura de la imagen podría resumirse en la representación de la amenaza de castración, lectura ayudada por la presencia de una espada en la mano de Psique; sin embargo, no deja de subrayar que esta dirección sería inadecuada. Lacan no lee la imagen en su significado manifiesto, sino en su composición, en las leyes por las cuales se organiza:

“Advertirán ustedes lo que se proyecta aquí significativamente como una flor, el ramo del que ésta forma parte y el florero donde se inserta. Verán ustedes que, de una forma muy intensa, muy marcada, esta flor es propiamente hablando el centro mental visual del cuadro.” [15]

El florero se presenta, de acuerdo con la utilización de las luces y sombras, de modo destacado, especialmente oscuro, si se lo acompaña con la luminosidad del cuerpo de Eros. “Esto se ve en el estilo mismo del cuadro, destacado de tal forma que no se trata en absoluto, lo que les digo, de una interpretación analítica” [16].

Lacan no está realizando un psicoanálisis de la obra de arte; muy por el contrario, está tomando de la composición lumínica de la obra una estructura formal que, luego, utilizaría para articular la relación entre el falo y la imagen, entre el vacío y su representación. En los análisis siguientes mostraremos que este esquema es utilizado por Lacan en elucidaciones de otras obras, para el caso, en el *seminario 11* y en el análisis de *Las Meninas* en el *seminario 13*. Debería anticiparse que este esquema formal describe, en pocas palabras, la función de la falta en el campo escópico. Sin más dilaciones, a partir de este momento ya ha comenzado a demostrarse que las obras visuales de las que Lacan se sirvió en el desarrollo de su enseñanza ocupan un lugar argumental y no sólo persuasivo o de ilustración.

La representación sugestiva del vacío es una característica formal propia del manierismo. En la pintura de Zucchi, la intensidad del florero es sopesada con el punto lumínico de la lámpara indicado en una línea descendente, llamando la atención sobre los pliegues del cortinado en que transcurre la escena. Esta tendencia de la representación a ofrecerse en “bambalinas” es un rasgo manierista que ofrece el marco para escenas recargadas y variopintas: un friso, un arco, un perro, etc., son distintos elementos que proliferan en torno a este vacío generador, condición de posibilidad de la

metonimia que desplaza su ausencia. Es precisamente de la condición del falo en tanto signo de lo que intenta dar cuenta Lacan al recurrir a Zucchi. En su articulación pone de manifiesto la estructura del velo:

“La función del velo se revela como el soporte de las imágenes que capturan el deseo y cuyo valor de seducción radica en su capacidad para cubrir la falta. Al revelarse la complicidad entre el objeto y la nada, se descubre la articulación de lo simbólico y lo imaginario. En este estadio el espejo se convierte en un velo, y merced a esta operación, lo visible se anuda a lo invisible.” [17]

Luego habremos de volver a la relación entre lo visible y lo invisible. La estructura de la imagen de *Eros y Psique* pone de manifiesto la fugacidad del deseo, su forma metonímica. Lacan se refiere en esta clase al complejo de castración como una *paradoja* cuya consistencia estriba en manifestar su carácter diferencial respecto de los otros objetos que venía elaborando en el *Seminario*: el oral y el anal. La paradoja del complejo de castración se manifiesta, para Lacan, en esta manifestación mediatizada por una ausencia:

“De modo que, de lo que se trata –y está concentrado en esta imagen– es ciertamente del centro de la paradoja del complejo de Castración. Es que el deseo del Otro, en tanto es abordado en la fase genital, de hecho nunca puede ser aceptado en lo que llamaré su ritmo, que es al mismo tiempo su huir.” [18]

El falo es ese elemento enigmático, supuesto, que posibilita con su veladura la proliferación manierista de los objetos que pueden encarnar su referencia negativa. “Si el sujeto entra en posesión de la pluralidad de los objetos que caracterizan al mundo humano, lo hace en la proporción de cierta renuncia al falo” [19]. A partir de su ausencia, cualquier cosa puede ser un signo del falo.

Cabe destacar que, en este momento de la enseñanza de Lacan, la conceptualización del objeto del deseo aún se realiza de acuerdo con un esquema intencional, tal como lo demuestra la formulación del objeto agalmático, ese objeto de interés privilegiado –objeto de la demanda, aunque esquivo de la misma– “del que no se puede decir qué es” [20]. Asimismo, este objeto es entrevisto como complemento fantasmático; y el problema de la castración, centro de la economía del deseo, se resume, respecto del Otro, en una pregunta: “¿Cómo es que puede y debe convertirse en algo exactamente análogo a lo que se puede encontrar en el objeto más inerte, o sea, el objeto del deseo, *a*?” [21]. El objeto *a*, en tanto partenaire del fantasma, debe ser distinguido de lo que luego desarrollaremos como objeto causa, resto caído en la operación de estructuración del sujeto por el encuentro con el Otro.

Junto a la conceptualización del falo como signo negativizado (*-phi*), también se presenta en el *seminario* 8 otra versión del signo fálico:

“Un signo representa algo para alguien y, a falta de saber qué representa el signo, el sujeto, ante esta pregunta, cuando aparece el deseo sexual, pierde al alguien a quien el deseo se dirige, es decir, él mismo.” [22]

En este punto, el falo encuentra su dimensión de *símbolo*. Los efectos de esta presentificación simbólica del falo son los que se hacen sentir en la lectura de otra imagen: *El bibliotecario* de Arcimboldo.

4. EL FALO COMO SÍMBOLO

En el apartado precedente hemos articulado la relación entre el vacío en la obra de arte y la ausencia representada en la imagen. El uso fenomenológico de dicha noción, de acuerdo con la concepción sartreana, permitió entreabrir la dificultad que la relación simbólica podía encubrir, en un primer acercamiento, en la explicitación de la estructura del velo. De acuerdo con dicha explicitación pudo introducirse, asimismo, la función del falo en cuanto elemento metonímico de la estructura. Es el momento, en este apartado, de precisar la vertiente imaginaria de este elemento, que también podría llamarse representacional, y de deslindarla de su funcionalidad simbólica:

“La función que adquiere el falo en tanto que el encuentro con él se produce en el campo de lo imaginario, no es la de ser idéntico al Otro en cuanto designado por la falta de un significante, sino la de ser la raíz de dicha falta.” [23]

El falo es un signo que puede tener la función de un velo, pero también un signo que puede tener la función de un símbolo. Esta es la diferencia entre el falo como imaginario, que siempre se manifiesta marcado por el punto enigmático de su negatividad, y el falo simbólico, que en su aparición se manifiesta como *presencia real*. Los efectos de la inscripción de la castración en lo imaginario, versiones del pliegue metonímico, quedan, entonces, subtendidos por un punto de tope que desestabiliza súbitamente la representación.

Luego de decir que la composición extremadamente minuciosa de los cuadros manieristas hace sensible lo que, en su momento, se conoció como análisis estructural, Lacan avanza en la hipótesis de que, en el cuadro de *Eros y Psique*, el pintor de las flores no haya sido Zucchi sino algún primo o hermano, dado que la técnica de su estilo llevó a que ciertos críticos lo relacionaran con otro pintor sobre el cual quiere llamar la atención: Arcimboldo. La clase es del 19 de abril de 1961, y su tema principal, articulado con la siguiente clase del *seminario*, está en dar cuenta de las respuestas a la manifestación del falo simbólico.

En su obra sobre el bibliotecario de Rodolfo II, Arcimboldo representa a este personaje “mediante un montaje ilustrado hecho con los utensilios fundamentales de la función del bibliotecario –o sea, libros– dispuestos en el cuadro de tal forma que la imagen de un rostro, más que quedar sugerida, verdaderamente se imponga” [24]. La particularidad de la composición de este retrato satírico se encuentra en la disposición de los libros, algunos de frente, pero otros en escorzo. Lacan intuye que esta disposición tiene cierta relevancia, lo cual encuentra manifiesto en el efecto de imposición del rostro que la imagen promueve, antes que en atribuirle cierta función evocativa. Lo curioso de la presentación escorzada de algunos de los lomos y de las hojas de los libros está en que sugieren las partes del rostro que se presenta, es decir, Arcimboldo se propone neutralizar la referencia evocativa y, al mismo tiempo, la incorpora. *El bibliotecario* es una especie de caligrama. A diferencia del efecto anamórfico, que expondremos más adelante, en esta obra la dualidad queda expuesta, y en fuga, a cada momento, con tomar tan sólo cualquier perfil de los elementos compositivos de la imagen. El manto plegado recogido en el fondo de la tela avanza de modo sugerente, alternando entre la capa del bibliotecario y un cortinado que reestructura la escena: si es vista como una capa la tensión se reparte hacia la derecha abriendo un campo de oscuridad desvelado e inadvertido en dicha representación; si la figura es descompuesta, el equilibrio es sopesado hacia la izquierda y el cuadro se desestabiliza.

A partir de la articulación de los elementos compositivos, su forma vaciada tiende hacia el conjunto visual, y la imagen comienza a funcionar como si fuera un jeroglífico. De este modo, *El bibliotecario* exige vaciar sus elementos de cualquier remisión a un significado para que pueda verse el rostro; y, al mismo tiempo, presentifica este rostro de un modo que no es evocativo. Es otra función que la de la significación la que Lacan destaca en esta pintura:

“Este procedimiento manierista consiste en realizar la imagen humana en su figura esencial mediante la coalescencia, la combinación, la acumulación de un montón de objetos, cuyo total [debe leerse aquí el falo simbólico] estará encargado de representar lo que en consecuencia se manifiesta a la vez como sustancia y como ilusión.” [25]

El falo simbólico es ese elemento de la estructura que, subtendido, articula el campo significante y desplaza la falta en la imagen. Su presencia velada ya ha sido estudiada en el apartado anterior. A su vez, en tanto significante, el falo es el elemento de la estructura que vacía de sentido a los signos para introducirlos al orden del significante. Sin embargo, en esta clase, Lacan avanza un paso más al formular que el falo *más que un significante* es un *símbolo*. Por esto la noción de símbolo puede ser usada en un sentido específico que puede prestarse a confusión: el falo como símbolo presupone el orden del significante. En el cuadro de Arcimboldo se hace notable este orden siempre que su estructura íntima pone de relieve el rostro al neutralizar el sentido de sus elementos. Debería llamarse a este rostro una inscripción alegórica antes que una representación, dado que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado. La función simbólica que toma el falo en esta clase del *seminario 8* es la de convertirse en una *presencia real*:

“Al mismo tiempo que la apariencia de la imagen se sostiene, se sugiere algo que se imagina en el desensamblaje de los objetos.” [26]

Lacan advierte respecto de que la relación entre el significante fálico y la cadena significante es una relación de *o bien... o bien...*, dando cuenta, de este modo, de cuál sería el efecto de la aparición del falo en otro lugar que su veladura:

“Dejar surgir el falo en su presencia real, ¿no es como para detener toda la remisión que tiene lugar en la cadena de signos y, más todavía, para hacer que los signos vuelvan a no sé qué sombra de la nada?” [27]

La presencia no velada del falo en la presencia real se explicita como aquello que puede aparecer en los intervalos de lo que es protegido por el significante. La promoción de Lacan de la función del intervalo es para “situar esta presencia real en alguna parte –y en un registro distinto del de lo imaginario” [28]. El entre-dos del significante no se confunde con la metonimia de la imagen. Tal como lo muestra la pintura de Arcimboldo, un cambio en la distribución de la mirada y en la interpretación del pliegue colgante detrás de la acumulación de libros modificaría la posición izquierda del cuadro revelando una falta de soporte por la cual se caería toda la pila y, con ella, el rostro figurado.

La existencia de un significante de la falta no quiere decir que haya un significante que falte. Que haya un significante excluido del significante no implica que ese significante velado pueda ser repuesto en la forma del significante. El referente del falo simbólico es la presencia real del deseo como un intervalo antes que como un

vacío. El vacío es la imaginarización de una falta. El vacío sólo puede anoticiarse por la presencia simbólica de lo que está ausente. La presencia real del falo simbólico nombra otra estructura formal que la del par presencia-ausencia y este referente sólo es formalizable de acuerdo a una topología de superficies y agujeros. No obstante, es oportuno restituir, aunque en un esbozo, que un antecedente de esta topología puede encontrarse en la influencia topológica del pensamiento heideggeriano en el anonadamiento de la significatividad (*Bedeutsamkeit*) del mundo, según la célebre descripción de *Ser y Tiempo*, la aparición *ante los ojos* del objeto supone la alteración de la estructura de remisiones en que el útil se da *a la mano*. Del mismo modo, el falo simbólico como *presencia* es la puerta de entrada a una topología de cercanías y alejamientos, a partir de la introducción del *objeto a*, cuya fenomenología es uno de los temas de Lacan en el *seminario 10*:

“Representar algo para alguien, eso es precisamente lo que hay que romper. Porque el signo que hay que dar es el signo de la falta de significante. Es, como ustedes saben, el único signo que no se soporta, porque es el que provoca la más indecible angustia.” [29]

El significante de la falta de significante, el falo simbólico, remite con su aparición a la suspensión de la remisión significante de los signos. Esta particular encrucijada es reconducida por Lacan al fenómeno de la angustia, fenómeno que en su estructura requiere la introducción de la noción de *objeto a*.

5. EL OBJETO *a* COMO MIRADA

En el apartado anterior se ha propuesto la estructura de intervalo en la que se intuye la presencia real de la referencia del falo como símbolo. A partir de este punto, y dado que se trata de una presentación esquemática del tema, propondremos llamar a este intervalo, noción de de inspiración lingüística, que en la enseñanza de Lacan encuentra su lugar en la cadena significante en la articulación entre un significante (S_1) y su par (S_2), con el nombre de agujero. Sin resolver el fundamento de este traspaso, que sería el objetivo de una investigación independiente, implicando un desvío del tema central de este artículo, al menos quisiéramos formular que la equivalencia que proponemos de ambos términos expresa una comunidad estructural asequible.

Al introducir la doctrina del significante –exhaustivamente recién a partir del *seminario 3*–, Lacan reserva la cadena significante a un término irreductible de su articulación. La noción de intervalo viene a ocupar ese espacio de representación del sujeto, aunque también de localización de un indecible en la estructura. A partir del desarrollo sistemático de variantes topológicas en la enseñanza del *seminario*, la noción de agujero vendrá a ocupar este mismo espacio de irreductibilidad. De este modo es que un punto argumental importante en el extracto temporal que suscribimos en este artículo intenta diferenciar y relacionar el *agujero* y la *falta*, del mismo modo que también podría distinguirse entre la *falta*, la *pérdida* y el *deseo*.

En la clase del 7 de marzo de 1962 del *seminario 9*, dedicado al tema de la identificación, Lacan introduce por primera vez, de acuerdo con un uso sistemático, la figura topológica del toro. A partir de esta introducción, la enseñanza lacaniana encuentra en la topología una herramienta de formalización de la experiencia clínica o, mejor dicho, Lacan formaliza con superficies la experiencia topológica en que se desenvuelve la clínica psicoanalítica. Lo que es preciso articular aquí es que esa topología también puede leerse en el uso que Lacan hiciera de las obras visuales, esto

es, que el uso lacaniano de las imágenes es un paso necesario en la explicitación de la estructura topológica de la experiencia analítica.

El toro es una superficie cerrada y orientable, con dos caras y sin bordes. Su constitución se expresa a partir de un *círculo engendrante* orientado según un punto compartido –conectividad es el predicado topológico básico– con un círculo que traza una directriz. De este modo, al constituirse la superficie tórica, queda delimitado un espacio interior, un exterior y un agujero. Cada vuelta que circunscribe el espacio interior puede ser entrevista con un regreso o pasaje por el mismo lugar; de ahí que cada giro sobre la superficie tórica puede ser descrita según un conteo, por lo que el toro es la figura *unaria* por excelencia.

De acuerdo con esta descripción, el toro posee, en su interior, lo que se llama su “alma”, un espacio vaciado que la *demanda* recorrerá en su despliegue. Este vacío no debe confundirse con el agujero del toro. El pliegue infinito de la demanda, en su relación metonímica con el deseo, no debe solaparse con la presencia del agujero. A partir de la introducción de esta distinción, la enseñanza de Lacan apunta a intentar la articulación del vacío y el agujero: la teoría del objeto *a*, correlativa de la noción topológica de corte, intentará la sutura de ambos en lo que más adelante llamaremos una “cicatriz”. Esta marca, que también llamaremos “mancha”, sería de importante consideración en los desarrollos del *seminario 11* y en la descripción del objeto mirada a partir de la experiencia del cuadro.

En el *seminario 9* Lacan define la demanda como un bucle articulado a la repetición, distinguiendo su circuito del objeto *a*, en una anticipación que encontraría su desarrollo acabado en el *seminario* siguiente:

“Este vacío es distinto de lo que está en juego en lo que concierne al *a*, el objeto del deseo. El advenimiento constituido por la repetición de la demanda, el advenimiento metonímico, eso que desliza y es evocado por el deslizamiento mismo de la repetición de la demanda, *a*, el objeto del deseo, no sabría de ningún modo ser evocado aquí en este vacío ceñido por el bucle de la demanda.” [30]

El objeto *a* no se identifica, entonces, con el vacío circunscrito en la demanda, sino con aquello que decanta como el resto indecible de la operación de conteo *unario*. Con el propósito de simplificar el planteo, podría presentarse la siguiente distinción: el objeto *a*, en el *seminario 9* –dado que aún se conserva el esquema intencional para tematizar el deseo– es la *nada* que precipita en la espiras de la demanda, *nada* distinta del *vacío* que sostiene su despliegue, vale decir, entonces, una *nada (Rien)* que es *algo*. Recién con la pregunta por la causa, que ocupa los desarrollos de los seminarios siguientes, Lacan se encargaría de vectorizar el desarrollo de la enseñanza hacia la operacionalización de un agujero “irreductible al significante” [31].

El *seminario 10* se propone como una reconstrucción *de la condición de posibilidad* del deseo. Como hemos dicho, el modelo del deseo hasta entonces estaba en el motivo fenomenológico de la intencionalidad, por el cual el deseo declinaba hacia el amor fascinado en la forma del objeto agalmático. A partir de este *seminario* el deseo sería reconstruido en su relación con el goce y con la angustia como pasaje estructural. Esta reconstrucción encontraría una elucidación posterior de su constitución en las dos operaciones de causación del sujeto en el *seminario 11*, alienación y separación, que aquí no podremos más que mencionar, retomadas de modo sistemático por Lacan en el escrito “Posición del inconsciente” (1964).

Como anticipáramos en el comienzo de este apartado, la estructura cuenta con un agujero. El objeto *a* es ese agujero que porta la estructura. Se plantea entonces la tarea

de articular la relación entre el agujero y la falta. El velo, como ya hemos explicado, en tanto operación simbólica sobre la imagen, indica una falta cuya característica es la metonimia; en cambio, el agujero es un objeto de lo real. La relación entre ambos se establece diciendo que la imagen negativizada recubre el agujero de la estructura haciendo de éste un vacío. El recubrimiento simbólico del agujero es lo que hace de éste ese vacío generador que es el deseo. De este modo, la estructura es formalizable en dos niveles: el deseo y el goce, el vacío y el agujero. La introducción del objeto *a* es un “más acá” del deseo en la enseñanza de Lacan, sostenido en el propósito de dar cuenta de su causación.

Para avanzar en este derrotero, y en la búsqueda de otras estructuras formales (además del vacío y la función del velo) consideramos que las dos pinturas de Zurbarán que Lacan retomó en el *seminario 10 –Santa Lucía y Santa Ágata–* deben ser analizadas a un mismo tiempo. Si las considerásemos por separado, de *Santa Lucía* podría destacarse, para el caso, la particular forma de su pelo recogido, o la pluma que parece llevar en la mano escondida y que asoma desde detrás.

Por otra parte, en *Santa Ágata* podría llamarse la atención sobre su collar perlado, la austeridad y la dignidad de su mirada, la simplicidad de su figuración. Sin embargo, por esta vía, desplegando el catálogo metonímico de las formas iconográficas no avanzaríamos demasiado en el análisis que las convoca a esta altura de la enseñanza lacaniana. No se haría más que restituir la función *agalmática* que Lacan busca superar en este momento de su *seminario*. En este punto, quisiéramos poner el énfasis sobre el hecho de que Lacan no hace un análisis exhaustivo de la composición de estas obras. La propuesta implícita radica, entonces, en que no puede dejar de advertirse que ambas figuras tienen una composición semejante salvo en la inversión simétrica de la posición, esto es, puede pensárselas enfrentadas, una a otra, como si de una imagen y su reflejo se tratara. Entonces, junto a los caracteres pictóricos que distinguen una obra de la otra, cabría subrayar el papel de la orientación en ambas, encontrando en esta característica un factor importante a tener en cuenta si recordamos que, en este *seminario*, Lacan realiza una nueva lectura del estadio del espejo. En vez de dejarnos atrapar por el rasgo anecdótico que muestra a ambas mujeres con fragmentos de sus cuerpos en sendas bandejas, consideramos que en la elección de Lacan de tratarlas *al mismo tiempo* hay una razón estructural:

“Lo que en las imágenes de Lucía y Ágata puede interesar verdaderamente, la clave está en la angustia. [...] Las personas encantadoras que nos trae Zurbarán, presentándonos esos objetos en un plato, no nos presentan sino aquello que en este caso puede constituir –y no nos privamos de ello– el objeto de nuestro deseo. Estas imágenes no nos introducen de ningún modo, en lo que a la mayoría de nosotros se refiere, en el orden de la angustia.” [32]

El aspecto principal destacado por Lacan en estas pinturas es lo que no puede ser visto y, en este punto, constituye un antecedente de los planteos sobre lo invisible en el *seminario 11*. El espacio imaginario y especularizable es el que tiene la propiedad de ser orientable; en cambio, la condición del objeto *a* conlleva una concepción del espacio de otro orden: una topología, que ya había comenzado a formalizarse en el *seminario 9* sobre el modelo del toro –según ya hemos explicado–, y que en este *seminario* encuentra un desarrollo complementario en la banda de Moebius y el Cross-cap.

“Cuando les hablé de los senos y de los ojos a partir de Zurbarán, de Lucía y de Ágata, ¿no les llamó la atención que estos objetos *a* se presentarán ahí bajo una forma positiva?” [33]

La forma positiva de presentación del objeto *a* no debe confundirse con la presentación de las formas del objeto *a*, sus encarnaciones, en esos objetos separables que son la mirada, las heces, el seno, la voz y el falo. Como hemos dicho anteriormente, el objeto *a* es un agujero en la estructura, siendo que estas formas anatómicas son partes privilegiadas del cuerpo que pueden enseñar la particularidad de una lógica del agujero y su vaciamiento a partir de una operación simbólica. De todos modos, es significativo que en este seminario Lacan recurra, después de años de enseñanza alrededor de la lógica del significante, a metáforas biológicas y a operaciones reales de separación. En particular, la circunscripción de la castración a partir de la detumescencia del falo como órgano es una dirección extraordinaria en su enseñanza. No es que en otras ocasiones Lacan no haya realizado la ecuación entre el falo y su encarnación orgánica, ese privilegio es destacado en los seminarios anteriores, sino que en este seminario Lacan no hace del falo otra cosa que su encarnación genital. De este modo, la castración se vuelve una operación más dentro de un conjunto de separaciones englobado bajo la propiedad del *corte*. No profundizaremos esta línea en este artículo, pero sí destacaremos que el corte es una operación topológica que formaliza definitivamente la enseñanza de Lacan en un modelo topológico.

La clase del 28 de noviembre de 1962 comienza una nueva lectura del estadio del espejo. Si bien el esquema completo reproduce la articulación de la “Observación sobre el informe”, la versión simplificada del mismo hace participar la relación entre el objeto *a* y la función fálica. Dicha relación es formulada por Lacan del modo siguiente:

“El investimento de la imagen especular es un tiempo fundamental de la relación imaginaria. Es fundamental en la medida en que tiene un límite. No todo el investimento libidinal pasa por la imagen especular. Hay un resto.” [34]

De este modo, Lacan coloca del lado del sujeto, en la imagen real, el objeto *a*, y en la reflexión especular, en el campo del Otro, la inscripción imaginaria de la falta en la imagen virtual. Esta formulación en términos libidinales ya se presentaba en la última parte del *seminario 8*, siendo que su formalización más acabada se encontraría, posteriormente, en el mito de la laminilla del *seminario 11* y en el escrito “Posición del inconsciente”. La función del resto, como la contraparte de la falta, es una herramienta que también es sensible en el esquema de la división subjetiva de este *seminario 10*. Toda división cuenta con un resto inasimilable. Es curioso que Lacan, en esta clase del 28 de noviembre, reniegue de la postura que quisiera ver en su enseñanza dos momentos. Podría pensarse que la razón obedece a un motivo en la construcción de la teoría. La explicitación de un pliegue profundo, la elucidación de las condiciones de posibilidad de una estructura, no plantean una ruptura con lo establecido en un primer momento. Si bien puede decirse que Lacan no razona siguiendo un esquema lógico-formal de argumentos encadenados en premisas y conclusiones, deductivamente relacionados, esto no quiere decir que no formalice su enseñanza con argumentos. El establecimiento de condiciones de posibilidad, propio de los argumentos trascendentales –reconocibles en Kant así como en varios autores de la tradición fenomenológica– es suelo firme del desarrollo lacaniano.

A partir de la introducción del objeto *a*: la noción metonímica de objeto, caracterizada desde un punto de vista intencional, es reapropiada en su condición de

producción, y envuelta, por la teoría del corte y del agujero en lo real. La introducción del objeto *a* representa la apertura al “piso inferior” de la teoría que permite volver a causar la teoría de la falta y su inscripción imaginaria. A la teoría del falo, en un piso, corresponde la explicitación de la teoría del objeto *a*, como un “piso inferior”. Dada esta especificación, cabe retomar su exposición en el contexto de la obra de arte visual.

En el campo visual, el objeto *a* no aparece en tanto visible. La presencia del objeto *a* se manifiesta, pero no aparece objetivamente. El *seminario 10* describe una fenomenología de la proximidad del objeto *a*, pero no su aparición; reconstruye su presencia, pero no por eso lo da a ver. Es interesante advertir el carácter espacial de varias declinaciones de Lacan, por ejemplo, *el objeto al que se apunta*, o que *está delante*. Al mismo tiempo, ese espacio tiene, a veces, la forma de lo visual. Así, por ejemplo, el estadio del espejo es la matriz a la que Lacan retorna para articular una de las principales características del objeto *a*: no ser especularizable, esto es, no puede aparecer en el espacio del espejo. En el campo especular, de este objeto, sólo podemos admitir una cicatriz o sutura.

Finalmente, importa detenerse un momento en la noción de escena que Lacan promueve en este *seminario*. Para Lacan, la escena es un develamiento continuo que acontece de acuerdo a la temporalidad de la historia diacrónica, motivo por el cual une su idea a la de cosmos y mundo –en este punto acercando su formulación a la *aletheia* heideggeriana–. Realizaremos un breve rodeo sobre esta formulación antes de continuar el argumento.

En su conocido trabajo de 1936, *El origen de la obra de arte*, Heidegger deja establecido, de acuerdo a una caracterización simbólica de la obra, que la esencia del arte es “poner en operación la verdad del ente” [35]. Los dos rasgos esenciales de este acontecimiento (del ser obra de la obra) se resumen en la apertura de un mundo, haciéndolo patente, y, con este develamiento, en el permanecer auto-oculto en la hechura de la tierra. Para dar cuenta de esta relación, Heidegger comenta una obra de Van Gogh que tematiza unos viejos zapatones. Van Gogh pintó zapatos en más de una oportunidad, por lo cual la falta de indicaciones de Heidegger respecto de cuál de esos motivos es el que promueve su inspiración demuestra no sólo un desinterés ajeno al detalle con que Lacan remitía a las referencias pictóricas en su *seminario*. En esta aproximación a la noción de develamiento, lo que Lacan busca poner de relieve es un movimiento hermenéutico que, a partir de este momento de su enseñanza, puede entreverse en una modificación sustancial de la técnica interpretativa de las imágenes, al buscar un tope a la proliferación del sentido representado. Así como en el *seminario 8* había realizado una disquisición rigurosa de los elementos compositivos de la representación, a partir de la introducción del objeto *a* interroga a la imagen no tanto por lo que muestra objetivamente, y sus capas de sentido, sino por lo que da a ver y lo que, en ella, permanece invisible. De este modo, la *invisibilidad* es una categoría legítima de la hermenéutica lacaniana de las imágenes, del mismo modo que el deseo ya no es promovido hacia una subjetivación sino hacia su objetivación y localización en un objeto perdido, que no es lo mismo que ausente.

La clase del 20 de noviembre de 1963, clase impar del *seminario Los Nombres del Padre*, representa el punto de culminación, de máxima consecuencia de la introducción de la teoría del objeto *a* –en el período aquí circunscrito–. No nos detendremos, en este punto, en una reconstrucción de la teoría del Nombre del Padre en Lacan, dado que nuestro interés está en extraer las consecuencias metodológicas de este pasaje.

J.-A. Miller ha destacado que el *seminario de Los Nombres del padre* concluye una serie que se ordena desde el *seminario 9* y se consolida en el *seminario 10*. El *seminario de Los Nombres del Padre* representaría, entonces, la conclusión del trabajo

de estos dos seminarios, uno dedicado al tema de lo Uno, y el otro al tema del Otro, a aquello que hace que el Otro no sea reducible al Uno, esto es, el objeto *a*.

“¿Y qué viene a ser ese nombre del Padre en más, en plus? El nombre del Padre no designa nada más que el poder de la palabra. De tal manera que los Nombres del Padre, que se pueden buscar, son todos mitos de la pérdida de goce.” [36]

Se entiende, entonces, la relación de necesidad que queda establecida en el pasaje del *seminario 10* a este *seminario*: si aquél había concluido con la fenomenología de las pérdidas de goce, en las distintas formas del objeto *a*, “no sin motivo” [37] Lacan anticipa un seminario que trataría sobre la relación entre las huellas del goce, marcas vacías del cuerpo, y el velo que las recubre.

Miller reconstruye metodológicamente el curso de estos seminarios como el pasaje de los nombres a los matemas:

“Lacan se propone hacer pasar el psicoanálisis del respeto religioso hacia las fórmulas de Freud, las expresiones de Freud, los conceptos formulados por Freud, hacia un uso científico del concepto.” [38]

Testimonia de este recorrido el título mismo del *seminario 11: Los 4 conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Los nombres de Freud –inconsciente, repetición, transferencia y pulsión– son tomados en el seminario con el propósito de hacerlos pasar a la perspectiva del concepto. Sin embargo, en el comienzo del *seminario 12* Lacan daría por fallido este intento. Los conceptos no se sostienen, la noción de repetición se desdibuja en *tyché* y *automatón*, el inconsciente se superpone al automatón de la repetición, la transferencia, al mismo tiempo, pone en acto la pulsión, etc.

En este punto, es preciso volver al campo de las imágenes ¿Por qué Lacan toma una pintura de Caravaggio en el *seminario* que anticipa la barradura de los nombres de Freud? Este camino ya se dejaba entrever en el *seminario 10* cuando proponía ir “más allá del complejo de castración”, del extravío que representaría la roca dura freudiana. La lectura lacaniana del deseo de Freud comienza, a partir de este seminario, un movimiento que es, a su vez, un más allá de Freud. Entonces, ¿qué es lo que permanece invisible en *El sacrificio de Isaac*? Puede decirse, inicialmente, aunque de un modo algo críptico, que de lo que se trata, en *El sacrificio de Isaac*, es, nada menos, que del “sacrificio de Abraham”, esto es, del Padre:

“Hay un hijo, la cabeza apretada contra el pequeño altar de piedra, ese niño hace una mueca de sufrimiento, el cuchillo de Abraham se levanta sobre él, el ángel que está allí es la presencia de aquél cuyo nombre no es pronunciable.” [39]

En esta oportunidad, Lacan realiza un comentario minucioso de la obra. Su método de lectura de la imagen comprende dos estrategias relacionadas: por un lado, interroga a la imagen de acuerdo con sus elementos ideográficos, reponiendo al detalle la historia de Abraham en la tradición y el simbolismo de algunos de los elementos figurativos. Sin embargo, “esto no es todo lo que puede verse sobre la estampa de Espinal, hay todavía más cosas a derecha e izquierda en el cuadro de Caravaggio, la cabeza de cordero que introduzco bajo la forma del shofar” [40].

El sacrificio de Isaac es una pintura que podría caracterizarse por dos rasgos sobresalientes: el uso enfático de la luz, en un claroscuro organizado desde un foco

lumínico exterior a los personajes, y la gestualidad de estos personajes, en especial el instante detenido se conserva paradigmáticamente en el rostro de Isaac. Los colores son atenuados para esta obra, en comparación con la producción anterior del artista. Este no deja de ser un rasgo significativo, si consideramos la mención que realiza Lacan: ¿en qué consiste la alusión al shofar, subrayando la presencia del carnero? Pareciera que Lacan busca en la imagen algo más que una presencia visual. Consideramos que no es un detalle menor que Lacan utilizara la segunda versión del *sacrificio* que hiciera Caravaggio, es decir, la de 1603, siendo que hay una primera versión del mismo tema, fechada en 1596. Esta primera versión se caracteriza por una profunda oscuridad y una luz lateral que embiste a los personajes desde detrás, la orientación de la pintura es inversa, la túnica de Abraham recarga los pliegues intensos de un rojo intenso. La cara de Isaac permanece impávida, como escrutando celosamente la conversación de su padre y el ángel, casi en el pedido de que la historia continúe. Es notable, en este punto, la diferencia entre una pintura y su doble: Lacan eligió una pintura que aún acontece en el tiempo, que repone en la boca abierta de Isaac la contorsión de los músculos. Es el instante del temblor lo que llama su atención en esta pintura de Caravaggio y lo que hay que investigar para entender lo que permanece velado en la alusión al shofar. En el *seminario 10* Lacan ya había presentado la función de la voz en tanto “lo que ocurre cuando el significante no está únicamente articulado... sino que es emitido y vocalizado” [41]. Al mismo tiempo, ponía sobre aviso de no confundir esta plano con el de la fonemización, dado que este campo se encuentra regido por oposiciones. Es en este punto que Lacan presenta al shofar también remitiendo a las campanas del Nô japonés, y otros objetos resonantes, siendo que lo que busca poner al descubierto es una “función muy particular, de precipitación y de ligazón” [42]. Luego de presentar la condición de separabilidad del objeto voz, Lacan formula que “para orientarnos, tenemos que situar lo nuevo que introduce respecto al piso articulado anteriormente, que concernía a la función del ojo en la estructura del deseo” [43]. De este modo, el análisis que se busque realizar del *El sacrificio de Isaac* debe poner en relación la mirada y el objeto voz, como si de dos pisos se tratara, teniendo en cuenta que “todo lo que se revela en la nueva dimensión parece estar enmascarado en el piso anterior, al que necesitamos volver un instante para que resalte más lo nuevo que aporta el nivel donde surge la forma de la llamada voz” [44]. Quiere decir esto, entonces, que hay un índice del funcionamiento de la voz que puede leerse en el campo visual. Este intrincamiento es lo que Lacan intentó formalizar en el *seminario Los nombres del Padre*.

“Ahora bien, esta cabeza de cordero con los cuernos enredados en una maraña de espinas que lo detiene, ese lugar de la maraña de espinas, quisiera comentárselos. El texto mismo hace sentir que se precipita sobre el lugar del sacrificio. ¿De qué viene ávidamente a reponerse cuando aquél cuyo nombre que es impronunciado lo designa, a él, para el sacrificio?” [45]

La respuesta está en lo que la pintura no da a ver. Caravaggio puso en escena la vibración de un movimiento; así es como encuentra lugar la remisión del shofar. El *seminario Los nombres del padre* comenzaba entonces con lo que prometía saldar un aspecto oscuro del *seminario 10*: el objeto voz. Sin embargo, la interrupción de la enseñanza, y el comienzo del *seminario 11*, volvió a poner en situación la primacía del campo escópico. *El sacrificio de Isaac* promueve la difícil figuración del objeto voz, el arduo aparecer del tiempo en el espacio visual. Manifestar la latencia temporal y sonora de los objetos no ha sido una característica exclusiva de Caravaggio; en todo caso, lo que no debería sorprender es que este rasgo también forme parte de la producción de

pintores modernos, como Cézanne. “El pintor retoma y convierte justamente en objeto visible lo que sin él permanece encerrado en la vida separada de su conciencia: la vibración de las apariencias, que es la cuna de las cosas” [46]. El objeto voz es la cuna desde la cual se abre el campo visual. Sin embargo, la vibración en el temblor invocante es sólo un aspecto del aparecer de los objetos, también es preciso prestar atención a lo que en ellos permanece invisible. Hacia este propósito corresponde encauzar el paso siguiente de este artículo.

6. ANAMORFOSIS Y “FUNCIÓN CUADRO”

Hemos planteado en el apartado anterior una posible articulación conceptual en la introducción de la noción de objeto *a* en la teoría psicoanalítica, y ha quedado indicado, asimismo, el soporte de su lectura en las obras visuales que Lacan analizara en el *seminario 10*. Luego nos hemos detenido en la interrelación del objeto voz en una obra de Caravaggio, tal como ésta es tematizada en el *seminario Los nombres del padre*.

La noción de objeto *a*, presentada también en el *seminario 10* a través de la metáfora orgánica de la placenta, en tanto objeto caído del cuerpo, delimita un agujero y explicita –para el tema que aquí concierne– que la constitución de un espacio requiere una operación de pérdida. Que el objeto *a* es un agujero lo demuestra ejemplarmente el objeto oral que, antes que con el seno, correspondería identificar con el circuito que comienza en la mucosa bucal y en el que puede introducirse casi cualquier objeto, de un pezón en adelante. Éste es el principal aporte que Lacan toma de la topología: el corte revela la estructura constituyendo una superficie. Al mismo tiempo, la noción de objeto *a* relativiza la función del Nombre del Padre, evidenciando su falla y promoviendo su pluralidad:

“En otras palabras, el objeto *a* vale como el fracaso del Nombre del padre, en la medida en que el Nombre del padre es el operador mayor de la simbolización [...]. Decir que este objeto *a* no es nombrable es solo repetir de otra forma el motivo por el que Lacan lo presenta en este seminario, a saber, que el objeto *a* es irreductible a la simbolización.”
[47]

Por otra parte, hay una consecuencia añadida a esta introducción del objeto *a* en la doctrina que es preciso subrayar antes de comenzar con la exposición de los argumentos del *seminario 11*. Hasta el *seminario 10*, la conceptualización del cuerpo era entendida especialmente en términos especulares. La introducción del objeto *a* hace del organismo una estructura diferente a la totalidad pregnante provista por el espejo. El cuerpo atravesado por la operación de caída del objeto *a* es un cuerpo de límites difusos, en conexión topológica con el espacio circundante, un cuerpo abierto al encastramiento y al contacto. Al mismo tiempo, la noción de objeto *a* obliga a una concepción distinta de la contemplación estética; a partir de su apertura el organismo enlaza en la obra como en su propia carne. Este aspecto es el que hemos intentado articular para el objeto voz en el apartado anterior.

Esta misma intuición acerca de la estructura abierta de la corporalidad puede encontrarse en los estudios tardíos de M. Merleau-Ponty. Dado que nuestro propósito es elucidar la estructura que Lacan llama “dar a ver” y la función de *mancha* inherente a esta estructura, realizaremos un rodeo introductorio por la articulación merleau-pontyana de la *visibilidad*, justificando esta decisión en la interlocución conceptual que hubo entre ambos pensadores. Es esta estructura de reversibilidad la que Lacan encontró como un modelo privilegiado para su elaboración del campo escópico en la función del cuadro. Es notable la cercanía que las descripciones de Merleau-Ponty sobre la

corporalidad encuentran con los agujeros corporales ya entrevistados por Lacan desde el *seminario 10*:

“[...] como si el cuerpo visible permaneciera inconcluso, abierto, como si toda la fisiología de la visión no consiguiera encerrar el funcionamiento nervioso dentro de su propio circuito [...] como si el cuerpo visible por un trabajo que efectúa en sí mismo, va preparando el hueco de donde saldrá una visión.” [48]

El hueco de lo visible, la reversibilidad en el circuito de la visión, la mirada de las cosas, la apertura del cuerpo, ¿puede llamar la atención que Merleau-Ponty formulara su proyecto último con el título de un “psicoanálisis de la naturaleza”? Al mismo tiempo, para ese entonces Lacan decía que Merleau-Ponty daba un paso “forzando los límites de la fenomenología” [49]. La intuición que encuentra a ambos pensadores no expresa otra cosa sino que “somos seres mirados en el espectáculo del mundo” [50].

En el *seminario 11*, Lacan tematiza el objeto *a* como mirada en un conjunto de cuatro clases. El desarrollo de estas clases se encuentra subtendido por la interlocución con la, entonces reciente, publicación del libro póstumo de Merleau-Ponty *Lo visible y lo invisible*. Las propuestas de ambos pensadores, Lacan y Merleau-Ponty, afortunadamente se encuentran en un motivo específico: la inspiración topológica.

En la clase del 19 de febrero de 1964, Lacan presenta el campo escópico a partir de la esquizia del ojo y la mirada:

“La esquizia que nos interesa no es la distancia que se debe al hecho de que existan formas impuestas por el mundo hacia las cuales nos dirige la intencionalidad de la experiencia fenomenológica, por lo cual encontramos límites en la experiencia de lo visible. La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que nos encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración.” [51]

El signo de la castración se manifiesta en el campo escópico mediante una operación simbólica particular: la elusión. La esquizia de la mirada, para Lacan, se verifica en la función de lo dado a ver de la mancha, cuya operatoria se trasunta en una atracción que preexiste a la visión posible, aunque dicha mancha deba ser entendida como una cicatriz resultante de la elusión de la mirada.

La atracción por un aspecto parcial ya había sido destacada por Lacan en el *seminario 10*: “Lunares y tejidos de belleza –permítanme proseguir con el equívoco– muestran el lugar del *a*, reducido aquí al punto cero” [52]. Lo mismo puede decirse del carácter elusivo:

“La base de la función del deseo es, en un estilo y una forma que se tienen que precisar cada vez, este objeto central *a*, en la medida en que está, no sólo separado, sino siempre elidido, en otro lugar que allí donde soporta el deseo, y sin embargo en relación profunda con él. Este carácter elusivo no es en ningún otro lugar más manifiesto que en el nivel de la función del ojo.” [53]

Sin embargo, el carácter específico del *seminario 11* radica en situar del modo más acabado la estructura a la que responden ambos aspectos: la función de la mancha se consolida en los “peldaños de la constitución del mundo en el campo escópico” [54]. La estructura del mundo visible se organiza en la composición de un punto ciego y una

mancha. Por su parte, el hueco de la mirada en que se constituye el punto ciego de la vista es explicitado por Lacan como “el efecto pacificante, apolíneo de la pintura. Algo es dado, no tanto a la mirada, sino al ojo, algo que comporta un abandono, un depósito de la mirada” [55].

En el dar a ver se define lo propio y lo esencial de la satisfacción escópica, cuya eficacia se verifica en la reducción del objeto *a* a un punto luminoso envanescente que “deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia” [56]. Lo invisible, que Merleau-Ponty planteara en términos ontológicos, como el esquema metafísico de la carne que subtiende al vidente-visible, en Lacan se resuelve por la vía del objeto *a* y el escotoma. En la clase del 26 de febrero de 1964, Lacan introduce la noción de escotoma para esquematizar el modo en que “la mirada, en cuanto el sujeto intenta acomodarse a ella, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto de ser evanescente, con que el sujeto confunde su propio desvanecimiento” [57]. Este desvanecimiento es explicitado por Lacan de un modo distinto al que entreviera Sartre en su analítica de *El Ser y la nada*. Sartre entiende que en la relación con el Otro, la mirada es anonadada en la donación objetiva de su cuerpo como un “en-sí”: “En tanto estoy bajo la mirada, escribe Sartre, y si veo el ojo, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada” [58]. Sin embargo, Lacan critica la descripción sartreana, buscando un punto de positización de la mirada en el campo escópico. Dice Lacan, retomando el análisis sartreano: “¿Es éste análisis fenomenológico exacto? No. No es cierto que cuando estoy ante la mirada, cuando la obtengo, no la veo como mirada” [59].

“La mirada se ve”, afirma Lacan [60]. Para dar cuenta de esta presencia en el campo escópico, aunque escotomizada, Lacan desarrolla una lectura del fenómeno de la anamorfosis, al analizar el cuadro de H. Holbein *Los embajadores*.

La pintura de H Holbein es comentada por Lacan como la fuente de la cual extraer un saber aplicable a toda obra de arte: la función cuadro.

“¿Cómo podríamos, en consecuencia, definir la ‘función cuadro’? Ponemos de relieve al menos dos significaciones. La primera está en referencia a la *tyche*, en el sentido en que la obra de arte debe tener, para ser considerada como tal, la capacidad de producir un encuentro con lo real. Pero este encuentro se funda sobre la inversión de la idea de aprehender la obra: no es el sujeto el que contempla la obra, sino es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto.” [61]

Ch. Buci-Glucksmann, en su libro *Folie de voir. De l'esthétique baroque* (1986), presenta a la pintura de acuerdo con lo que entiende como una avidez de la mirada. Es importante destacar que Buci-Glucksmann apoya su exposición en argumentos tomados de Merleau-Ponty y Lacan. Lo esencial de la pintura se caracterizaría, entonces, por pretender ver lo invisible, en su afán por documentar el escorzo, el pliegue del movimiento y la perspectiva; y, respecto de este último punto, también, por ese fenómeno particular que es la anamorfosis. El término “anamorfosis” comenzó a utilizarse en el siglo XVII, aunque dicha técnica ya era tenida como un curioso corolario del descubrimiento de la perspectiva en los siglos XIV y XV. Lacan, por su parte, en la clase que venimos comentando, realiza una referencia a Baltrasäutis, recomendando su libro *Anamorfosis o perspectivas curiosas*. Es importante constatar que Lacan ya había hecho alusión a este autor ejemplar en el *seminario 7*, siendo que en esta clase del 26 de febrero de 1964 afirma: “En mi seminario utilicé mucho la función de la anamorfosis, en la medida en que es una estructura ejemplar” [62]. Acto seguido, pregunta a su auditorio: “¿en qué consiste una anamorfosis, simple, no cilíndrica?”. Con estas dos

últimas menciones queremos subrayar que Lacan no sólo se refiere de modo ocasional a esta estructura, sino que la considera ejemplar para el desarrollo de su seminario, y de su método, podría agregarse, y que había estudiado dicha estructura con detalle: las anamorfosis pueden ser planas o cilíndricas, según requieran un espejo cóncavo de reflexión, o no. Es notorio que Lacan está desarrollando su argumento teniendo en mente la articulación de la técnica artística. Sin embargo, el concepto específico del psicoanálisis del que busca dar cuenta en el recurso a esta técnica, se formula en la siguiente pregunta:

“¿Cómo es posible que, en ellas, a nadie se le haya ocurrido evocar [...] el efecto de una erección? [...] ¿Cómo no ver en esto, immanente a la dimensión geometral –dimensión parcial en el campo de la mirada, dimensión que nada tiene que ver con la visión como tal– algo simbólico de la función de la falta, de la aparición del espectro fálico?” [63]

El análisis lacaniano de la mirada, luego de la introducción de la teoría del objeto *a*, busca dirimir una relación que había quedado pendiente a partir de la reformulación del falo simbólico en el *seminario 8*: la articulación entre falo y objeto. En el *seminario 10*, la propuesta encarnada del falo como órgano, haciendo de éste un objeto más en la serie de las formas del objeto *a*, más que pensar dicha relación disolvía el problema. Por un lado, Lacan realiza una lectura de la pintura a partir de sus elementos figurados. En esta presentación falicizada de objetos, la aparición alegórica de la calavera no hace más que reenviar a la lección del *seminario 8* respecto de la vacilación de la representación en la escena a partir de la manifestación de la *presencia real*. Sin embargo, esta no es toda la articulación que Lacan extrae en su lectura de *Los embajadores*:

“Todo esto nos hace ver que en el propio ámbito de la época en que se delinea el sujeto y en que se busca la óptica geometral, Holbein hace visible algo que es, sencillamente, el sujeto como anonadado –anonadado en una forma que, a decir verdad, es la encarnación ilustrada del menos fi de la castración.” [64]

Se destaca, entonces, que en la articulación que Lacan promueve, la propuesta radica en articular el falo como símbolo con el objeto *a* a través de la presencia negativa del falo imaginario: la captura de la mirada, en la cicatriz de la mancha, es la sutura que en lo imaginario encarna la operación simbólica del falo, que lleva a la mirada a condescender al placer de la visión. La operación del falo simbólico hace de la mirada una función pulsátil:

“Pero la función de la mirada ha de ser buscada aún más allá. Veremos entonces dibujarse a partir de ella, no el símbolo fálico, el espectro anamórfico, sino la mirada como tal.” [65]

La intersección del objeto *a* mirada y el falo es sólo un aspecto de la estructura de la visión, en la cual el objeto opera como causa de deseo. Que el objeto *a* tiene la estructura de un agujero, de una hiancia esplendente, es algo que sólo puede explicarse por su entrecruzamiento con el falo. Sin embargo, el objeto *a* como mirada no sólo está polarizado hacia el deseo. En la clase del 4 de marzo de 1964, Lacan plantea la luz como un componente esencial de lo visible:

“En el ámbito de lo geometral, como lo denominé, la luz parece, a primera vista, darnos el hilo conductor. En efecto, la vez pasada vieron cómo ese hilo nos une a cada punto del objeto, y lo vieron funcionar de verdad como hilo cuando atraviesa la retícula en forma de pantalla sobre la cual vamos a identificar la imagen.” [66]

La imagen queda identificada, entonces, con una pantalla. No obstante, la función de la luz no debe ser confundida con la de la proyección geométrica. Para Lacan, la luz tiene una autonomía propia en el campo de la mirada: “La luz se propaga en línea recta, sin duda, pero se refracta, se difunde, inunda, llena” [67]. Lacan se propone demostrar que la relación del sujeto con la luz es distinta del lugar del punto geometral. La mirada de las cosas se estructura en el punto luminoso que captura la visión, tal como Lacan intenta demostrar con una anécdota personal en la que un pequeño pescador le indicó cómo era visto por una lata en el mar: “Lo que es luz me mira [...] En lo que se me presenta como espacio de la luz, la mirada siempre es algún juego de luz y de opacidad” [68]. La mirada es esa reverberación ante la cual el sujeto se identifica como una mancha, pasando a formar parte del cuadro, según demostraremos en el análisis de *Las Meninas* de Velázquez. Siempre estamos dentro del cuadro, recortados en una escena.

La clase del 11 de marzo de 1964, titulada “¿Qué es un cuadro?” es el último eslabón de este recorrido, dando, a su vez, el punto de capitón a todos los desarrollos anteriores de la obra con la introducción de la noción de objeto *a*. De acuerdo con esta exposición, esta clase demuestra que el desarrollo de la teoría psicoanalítica lacaniana, a partir del *seminario 8*, culmina en una suerte de teoría estética:

“Uno de los juegos más fascinantes es encontrar en el cuadro la composición propiamente dicha, las líneas de separación de las superficies creadas por el pintor, las líneas de fuga, las líneas de fuerza. [...] En un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia.” [69]

Lugar de alojamiento de la mirada reverberante –piénsese en la *Exposición de estampas* de Escher–, en su análisis de la “función cuadro” Lacan recomienda una técnica de análisis visual que atienda al criterio compositivo de la obra, a su forma y a su modo de aparición. Este último punto es ilustrado en la mención de un término que luego cobraría una relevancia excepcional en su obra: semblante. El ser de la obra de arte es de semblante, y eso no quiere decir otra cosa que el hecho de que la obra se da a ver en un más allá de la apariencia, que, al mismo tiempo, es su aparecer. “El cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia” [70]. La obra de arte no es ni tiene un ser por procuración, de ahí que el problema de la representación sea último gran problema que deba resolverse luego de la introducción de la noción de objeto *a*:

“El cuadro no actúa en el campo de la representación. [...] ¿O estará el principio de la creación artística en el hecho de que ésta extrae –recuerden como traduzco *Vorstellungsrepräsentanz*– ese algo que hace las veces de representación? ¿A eso les conduzco distinguiendo el cuadro de la representación?” [71]

7. MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

El problema de la representación pictórica es un problema intestino a la pregunta más amplia por la cuestión de la representación. El problema de la representación no se circunscribe sin más en el campo de la imagen. De hecho, su prevalencia, en cuanto

tema, se orienta de un modo mejor cuando se la considera en el terreno del lenguaje: la representación es la pregunta por la relación entre el lenguaje y el mundo. En este dominio, un primer derrotero convierte el tema de la representación en el problema de la significación. Lacan ha tematizado la relación de la representación con la significación en el *seminario 12*. Una de las preocupaciones centrales de este seminario se articula en relación a la función nombre propio, cuya actualidad valdría la pena revisar, aunque en otro estudio. Asimismo, en este seminario, en la clase del 20 de enero de 1965, realiza una suerte de crítica al principio de extensionalidad de la lógica de conjuntos, la cual debe ser entrevista no en sentido riguroso –ya que Lacan continuará recurriendo a su aporte en los seminarios siguientes– sino en términos de una burla al fracaso del programa logicista-matemático, y de acuerdo con su creciente inclinación hacia los modelos topológicos como un modo más adecuado para dar cuenta de la experiencia analítica.

En el primer sentido entrevistado, el problema de la representación es tomado por Lacan reconsiderando la propuesta de su escrito “La instancia de la letra...”, y la formulación sobre la metáfora y el *pas de sens*, tal como había introducido estas figuras en el *seminario 5*, distinguiendo sentido y significación:

“Lo que el análisis aporta es que el sujeto no habla para decir sus pensamientos; que no existe el mundo, el reflejo intencional o significativo, en ningún grado que sea, ese personaje grotesco e infatuado, que estaría en el centro del mundo predestinado a dar de él su reflejo.” [72]

El *sentido* es el operador de la intervención analítica, en tanto el *pas* implica un franqueamiento a lo real en la verdad del saber. La concepción del significante, como lo que representa un sujeto para otro significante, no debe entenderse en términos de significación, sino de la producción de un efecto. La representación del sujeto encuentra su verdad en la decantación de un sentido no representacional.

Por otro lado, el problema de la representación es tomado desde un punto de vista topológico, de acuerdo con una figura introducida en este seminario: la botella de Klein. Con este modelo topológico Lacan busca despejar la idea de semejanza, tal como ésta es retomada en la figura de la doble esfera y la relación macrocosmos-microcosmos:

“Botella cuyo cuello habrá entrada en el interior, para ir a insertarse sobre el fondo de la misma. Si ustedes soplan un poco, ese cuello entrado, tendrán un esquema de una doble esfera. La una comprendiendo a la otra [...]. El hombre ha podido encontrar esa doble imagen conjugada del microcosmos y del macrocosmos.” [73]

La dimensión específica del psicoanálisis, sin embargo, se encuentra más allá de esta duplicación, “sin duda, el análisis nos ha enseñado un cierto camino de acceso al entre-dos, un cierto modo que el sujeto puede tener de desorientarse en relación a su situación entre esas dos esferas” [74]. La propuesta de Lacan del objeto *a* como *a-cósmico* tiene el propósito de desarticular el campo de la semejanza, oponiéndolo a una topología del agujero:

“Es a partir de este descubrimiento [de la función del significante] que la ruptura del pacto, supuestamente preestablecido del significante a algo [...] a partir del momento en que se rompe ese paralelismo del sujeto al cosmos que lo envuelve, y que hace del sujeto psicológico, microcosmos.

Es a partir del momento en que introducimos otra sutura, lo que he llamado en otra parte un punto de capitonado esencial que abre un agujero, gracias al cual la estructura de la botella de Klein se instaura en la estructura de lo que hace el agujero.” [75]

El campo del psicoanálisis desborda la *episteme* de la semejanza y la llamada “filosofía de la representación”. Queda por ver, a continuación, la especificidad de la crítica de la representación en campo de la obra visual, en la función del cuadro y en la estructura del objeto *a* como mirada. En el *seminario 12*, frente al esquema de la representación, Lacan propone la lógica por la cual “la falta viene al ser”. Antes que una significación, el *pas de sens* “no quiere decir ni absurdo ni insensato; no-sentido él es lo que hay de más positivo” [76]. El psicoanálisis se despliega en el límite de la semejanza y de la representación, buscando la positivización de una falta en una topología del agujero.

Hasta aquí hemos presentado un esquema de análisis que se desprende de la lógica del psicoanálisis, articulando los siguientes elementos: vacío metonímico, relaciones formales significantes, el agujero, la luz y la mirada. En lo que sigue presentaremos los desarrollos del *seminario 13*, con el propósito de desprender de su exposición una confirmación ampliada del esquema articulado en los apartados anteriores. La obra tematizada en este seminario es *Las Meninas*, o la familia del Rey, de Velázquez. El *seminario 13* es la cantera de la cual puede extraerse una versión de la estructura escópica, que, si bien no debe confundirse con la representación visual, presupone su noción. Dado que el análisis lacaniano de *Las Meninas* presupone la interpretación que, de la misma obra, realizara M. Foucault, expondremos en primer lugar esta singular lectura que se encuentra en *Las palabras y las cosas* (1966).

Foucault realiza su análisis de *Las Meninas* con el propósito de esclarecer los elementos de la representación, tal como éstos encuentran su consolidación en la época clásica. Su relato comienza destacando la posición del pintor y el modo en que sus ojos apresan al espectador en el lugar del modelo:

“Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos.” [77]

Los otros personajes, puede verse en el gesto de reverencia de Isabel de Velasco, también inauguran un espacio de invisibilidad no representada. Al mismo tiempo, también la luz juega con el factor de la invisibilidad, al inundar la habitación con una intensidad que no revela su fuente. De este modo, el cuadro expone elementos que alternan lo visible y lo invisible en la representación. Quizás el participante lejano, a cuestas de una escalera, metáfora del espectador que ve sin ver lo que se ve, entienda los puntos de visibilidad que la obra ofrece problematizando la referencia. Sólo el espejo expone de un modo preclaro la función de la visibilidad, aunque los participantes de la escena no atienden a su reflejo.

“Entre todos estos elementos, destinados a ofrecer representaciones, pero que las impugnan, las hurtan, las esquivan por su posición o su distancia, sólo éste funciona con toda honradez y dejar ver lo que debe mostrar.” [78]

Sin embargo, dicho espejo, en el que aparecen las figuras de los reyes, nadie lo ve. Curiosamente, este espejo “no refleja nada, en efecto, de todo lo que se encuentra en el mismo espacio que él” [79]. Si bien era una tradición en la pintura holandesa que los espejos representaran, en una duplicación, lo que se daba en el cuadro, aunque de forma modificada –como en *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck–, en *Las Meninas* el espejo también pasa a funcionar como una representación hurtada:

“En *Las Meninas* los aspectos de la representación –el tema principal de la pintura– han sido dispersados entre figuras separadas. Sus representaciones están diseminadas en la pintura misma. Estos aspectos son la producción de la representación (el pintor), el objeto representado (los modelos y su mirada) y la observación de la representación.” [80]

Velázquez representa los elementos de la representación pero dejando al descubierto una cuestión crucial: la inestabilidad de la misma para representar el acto mismo de la representación. En el momento de la representación, el pintor está suspendido en un gesto, no pinta. Al mismo tiempo, permanece invisible la condición de posibilidad de la misma, la masa de luz dorada que sostiene la escena. Sobre este aspecto lumínico es que Lacan llamaría la atención en su lectura del cuadro, más allá de sus aspectos representativos. Velázquez denuncia el escándalo de la representación, su drama intrínseco.

La clase del 4 de mayo de 1966 del *seminario 13* comienza con un interrogante de Lacan respecto de la condición metafórica de su topología. Inmediatamente desplaza esta pregunta hacia el interrogante por la constitución de la objetividad visual:

“El fundamento de la superficie está en el principio de todo lo que llamamos organización de la forma, constelación. De ahí en más todo se organiza en una superposición de planos paralelos y se instauran los laberintos sin salida de la representación como tal.” [81]

La objetividad visual también es una superficie, cuya clave debe ser entrevista en los aspectos formales de su constitución. Lo visible, como representación, es una forma a ser descifrada como una suerte de laberinto. La imagen, en tanto representación visual, se identifica con la constelación formal que la soporta y configura:

“[...] de manera que de cualquier modo que manipulemos la relación de la imagen al objeto, resulta que es muy necesario que haya en alguna parte este famoso sujeto que unifica la configuración, la constelación, para limitarla a algunos puntos brillantes, que, en alguna parte, unifica ese algo en lo que ella consiste.” [82]

La unificación que produce el sujeto es la de la mirada en la visión. Lacan afirma que el punto de fuga de la perspectiva representa en la figura el ojo que mira. Por lo demás, “la constelación formal que se organiza a su alrededor será el *representante* de la representación” [83]. En esta misma clase, Lacan distingue dos tipos de *puntos*: el punto de fuga, que es el punto del sujeto en tanto que vidente; y el punto que cae en el intervalo del sujeto y el plano figural, al que llama punto mirante. Esta nueva nomenclatura, podría proponerse, recubre la distinción, que hemos venido exponiendo, entre vacío representado y agujero o mancha. Puede verse cómo, de este modo, en este seminario confluye el movimiento desplegado desde el *seminario 8* hasta el *12*. La diferencia entre ambos puntos estaría en que el segundo es localizable, mientras que el

primero constituye la remisión significativa que Lacan entiende bajo la forma de una retícula. Cabe destacar hasta qué punto este análisis del campo visual actualiza las relaciones que la teoría de la percepción artística de Arnheim había formalizado desde la *Gestalt*: equilibrio, forma, espacio, luz, color, movimiento, tensión. Lacan recompone una teoría del espacio visual que, si bien tiene su anclaje privilegiado en la descripción de la perspectiva, no deja de considerar aspectos dinámicos de la percepción. Asimismo, que Lacan desarrolle una sólida formación de rasgos compositivos, y de teoría de la percepción artística, no debe llevar a entender sus argumentos como reductibles a una teoría del campo visual. Esto es lo que debemos explicar ahora.

En la clase del 11 de mayo de 1966, Lacan retoma el tópico de la perspectiva y el punto de fuga, con el propósito de “decir lo que en esta experiencia de la perspectiva, hablando con propiedad, pueda ilustrar para nosotros aquello de lo que se trata, a saber, la relación de la división del sujeto a lo que especifica en la experiencia analítica, la relación propiamente visual al mundo, a saber, un cierto objeto *a*” [84]. En esta clase, vuelve a retomar la distinción entre los dos tipos de puntos, aunque, esta vez, desarrollándolos de acuerdo con posiciones del sujeto:

“Tenemos de esto dos puntos sujetos en toda estructura de un mundo proyectivo o de un mundo perspectivo, dos puntos sujeto, uno que es un punto cualquiera sobre la línea del horizonte, en el plano de la figura, el otro que está en la intersección de otra línea paralela a la primera, que se llama la línea fundamental, que expresa una relación del plano figura al sujeto proyectivo con la línea en el infinito en el plano figura.” [85]

Este segundo plano, en tanto plano distinto del punto de fuga metonímico, Lacan propone que sea considerado como el punto donde debe buscarse el objeto *a*. Este segundo punto sujeto también es descrito por Lacan como “una distancia”, respecto de la que hay que ubicarse para acceder a la mirada del cuadro: “La distancia se inscribe pues en la estructura” [86]. Este punto de acceso a la mirada, ausencia intrínseca al campo de visión, determina su vez la perspectiva. A decir verdad, esta distancia, más que una ausencia es “un intervalo no marcado”, en el que se destaca la intersección entre la mirada de la pintura y la del sujeto. Respecto de este último puede decirse que “su mirada cae, la deposita en el intervalo buscado por el pintor, para estar completamente bajo la mirada del artista que supo calmar su ardor” [87]. Este mismo argumento es el que permite explicar por qué Lacan afirma que en la función cuadro el sujeto deviene habitante de la escena. Sólo bastaría entender que es habitante del cuadro... bajo la mirada del pintor. Luego de esta consideración Lacan comienza su análisis de *Las Meninas*.

Una de las primeras precisiones que Lacan formula está en subrayar algo que el análisis foucaultiano de la obra habría “elidido”: “Es, en efecto, el punto alrededor del cual importa hacer girar todo el valor, toda la función de este cuadro” [88]. Al mismo tiempo, vuelve a ubicar el papel de la representación, destacando que el cuadro debe ser analizado de acuerdo con su aspecto representativo, aludiendo a la *Vorstellungrepresentanz* de Freud. Lacan ya había retomado este significante freudiano –según hemos entrevisto en el final del apartado anterior– en el *seminario 11*, planteando su operación como una extracción. Volveremos sobre esta consecuencia, luego de señalar los puntos relevantes del análisis lacaniano de *Las Meninas*:

“Acá el personaje que ven enmarcarse en una puerta con fondo de luz, es el punto muy preciso donde concurren las líneas de perspectiva, es un punto más o menos situado según las líneas que se trazan entre las figuras

de este personaje —hay ligeras fluctuaciones de recortes que se producen.” [89]

Lacan comienza este análisis destacando el escorzo metonímico de la pintura en la perspectiva, orientación que luego redobla en la mirada del propio Velázquez retratado, del que subraya el aspecto de alguna manera soñador, ausente, dirigido hacia algún diseño interno. No es por esta vía que habría que buscar la mirada, advierte Lacan, dado que Velázquez está replegado en su ausencia. La mirada se aísla, siguiendo la presentación del *seminario 12*, como la positivización de una falta. La captura de la mirada no debe confundirse con la metonimia significativa que organiza el campo visual. El descubrimiento psicoanalítico de la función de la mirada en el cuadro no es reductible a un esquema interpretativo significativo del campo visual, o a una teoría de la percepción estética, aunque estos elementos son parte del desarrollo que Lacan promueve. Este es el punto en que Lacan busca dar cuenta de un detalle que el análisis foucaultiano no habría advertido, ya que se trata de develar “la estructura del sujeto escópico” y no del campo de la visión. Los análisis formalistas del campo visual son sólo un rodeo propedéutico para que la mirada quede circunscrita como un resto de esa operación significativa.

El programa de Lacan para circunscribir la función de la mirada, luego de una relación entre la idea de Bien en Platón y una alusión a Heidegger, se dirige —al igual que en el *seminario 11* —al componente lumínico:

“Partir de esta centralidad de la luz hacia algo que va a devenir no simplemente la estructura, que es a saber, el objeto y su sombra, sino una especie de degradé de realidad, que va de alguna manera, a introducir en el corazón mismo de todo lo que aparece, de todo lo que es *Scheinen* para retomar la que está en el texto de Heidegger, una especie de mitología, que es, justamente, aquella sobre la cual reposa la idea misma de la idea que es la Idea del Bien, aquella donde está, donde se encuentra la intensidad misma de la realidad de la consistencia y de donde, de alguna manera, emanan todas las envolturas, que ya no serán, al fin de cuentas, sino envolturas del ilusiones crecientes de representaciones, siempre de representaciones.” [90]

La referencia al punto lumínico es situada ahora en el corazón de la representación. Lacan juega un equívoco, que también puede encontrarse en la definición hegeliana de la obra de arte como “apariencia (*schein*) sensible de la idea”, entre el campo de la apariencia y el de la luz que brilla (*schein*): en el corazón mismo de lo que aparece está el punto luminoso; todas las envolturas y pliegues que parten de él son ilusiones de la visión, subtendidas por este punto mirante.

El articulador con que Lacan circunscribe el punto de la mirada es la noción de pantalla. Esta noción encuentra toda su aplicación en tanto la pantalla no es solamente lo que oculta lo real, lo es seguramente, pero al mismo tiempo lo indica:

“Ahí está el punto pivote a partir del cual tenemos que si queremos dar cuenta de los términos mínimos que intervienen en nuestra experiencia como connotados por el término escópico y ahí desde luego no tenemos que ver sino con el recuerdo encubridor, tenemos que ver con ese algo que se llama el fantasma, tenemos que ver con ese término que Freud llama, no representación, sino representante de la representación.” [91]

La noción de pantalla permite integrar la función del cuadro con otros fenómenos específicos de la experiencia analítica, como el recuerdo encubridor, el fantasma, y podríamos agregar el sueño, si consideramos, por ejemplo, el análisis freudiano del sueño del Hombre de los lobos, donde podría verse a Freud como un interrogador denodado de la función de la pantalla. Un cuadro es una pantalla, una retícula y un aparecer, siendo que su interrogación no sólo estaría cernida a los elementos significantes que lo constituyen, sino también a la posición del sujeto en la misma. Piénsese, para el caso, en los recuerdos encubridores que suelen hacer notable que el sujeto pueda reconocerse en la mirada que le permite verse en una escena infantil de un modo hipernítido. La propuesta lacaniana no redime un formalismo de la imagen, sino que también interroga el aporte que la función escópica desarrolla en el cuadro. Para un análisis pictórico, esta función no puede ser rehabilitada sin considerar la participación del espectador en la obra de arte. No quiere decir esto que de la teoría de Lacan se desprenda una estética de la recepción –insistimos en que este es un aporte irreductible de la versión lacaniana de la obra de arte–, dado que la función del sujeto en la mirada es una contribución que no mienta al espectador en tanto persona, sino en tanto “habitante del cuadro”:

“Si queremos dar cuenta de la posibilidad de una relación, digamos de lo real, no digo al mundo, que sea tal que instrúa se manifiesta ahí la estructura del fantasma, debemos, en este caso, tener algo que nos connote la presencia del objeto *a*, del objeto *a* en tanto es la montura de un efecto, no solamente, no tengo que decir lo que conocemos bien, no lo conocemos justamente, tenemos que dar cuenta de este efecto primero, dado de donde partimos en el psicoanálisis, que es la división del sujeto.”
[92]

El objeto *a* como montura de la división subjetiva, en tanto punto luminoso elidido, es lo que se trata de reponer. En el cuadro de *Las Meninas*, la cicatriz de este objeto mirante se encuentra en el borde luminoso del bastidor, “es precisamente, porque hay un intervalo entre esta alta tela representada de espaldas y algo que pone el marco del cuadro, frente que estamos en este malestar. Es una interpretación propiamente estructural y estrechamente escópica”, concluye Lacan.

La clase del 25 de mayo de 1966 comienza con una distinción que, en este punto, es propicia para especificar el recorrido que venimos realizando en este artículo: “La relación del cuadro al sujeto es fundamentalmente diferente de aquella del espejo” [93]. En este artículo, he comenzado con una lectura de los modelos de lectura del registro imaginario en Lacan. En un primer momento, dicho registro se determinó como siendo idéntico al fenómeno especular, entendiendo la imagen, primero, como *Gestalt* y, luego, de acuerdo con el modelo de la negatividad sartreana. La introducción del objeto *a* llevó, entonces, a modificar esta apreciación, aportando, al campo de lo especular, lo no especularizable. A partir de este punto, la noción de imagen se complejizó aún más: la imagen no sólo es soporte de una falta y su veladura, sino también el sustrato de un real figurado como una cicatriz o, para terminar de decirlo con Lacan, una “huella”. Por eso el cuadro no es el espejo, aunque el cuadro sí sea una determinación de la imagen. En esta clase del *seminario 13*, Lacan busca circunscribir de modo definitivo el estatuto del objeto mirada en esa imagen que es el cuadro de *Las Meninas*:

“Estas dos ranuras paralelas, este intervalo, este eje que constituye este intervalo, para rematar a la terminología barroca de George Desargue, ahí y solamente ahí está el *Dasein*. Es por esto que se puede decir que

Velázquez, el pintor, porque es un verdadero pintor, no está, entonces, ahí para traficar su *Dasein*, si puedo decir la diferencia entre la buena y la mala pintura, entre la buena y la mala concepción del mundo, es que, al igual que los malos pintores, nunca hacen sino su propio retrato en cualquier retrato que hagan y que la mala concepción del mundo, ve en el mundo, el macrocosmos del microcosmos.” [94]

La pintura no es representación. Puede verse retornar aquí el argumento del *seminario 12* que ponía en cuestión la relación macrocosmos-microcosmos; si el cuadro fuese una ventana, dice Lacan, debería asemejarse a ese cuadro de Magritte que pone en la ventana esa misma imagen que debería representar. De este modo, el cuadro es la parodia de la representación, al igual que el caligrama es un vaciado de la significación, o mejor, un decir figurativo. La noción freudiana retomada por Lacan, “representante de la representación”, pone al descubierto una operación de vaciado en la estructuración de la escena escópica:

“Es pues, la presencia del cuadro en el cuadro lo que permite liberar el resto de lo que está en el cuadro de esta función de representación y es en esto que este cuadro nos capta y nos sorprende.” [95]

El bastidor invertido es ese elemento en el que hay que buscar la función no representativa de la mirada. Ya hemos advertido sobre el papel destacado del brillo de su borde. En el cuadro de Velázquez, el brillo en el borde del bastidor limita la apertura de luz que entra desde la derecha, de un “fuera de escena” en el ventanal. La luz concentrada en este hilo brillante se sobrepone a la fugaz luminosidad que viene desde el horizonte de la puerta abierta. ¿Qué quiere decir que la mirada se ubique en este fatuo brillar? ¿Dónde declina este exceso de luz dorada?

En la clase que venimos comentando, a partir de considerar el carácter plano del espejo que está suspendido en el fondo la habitación del cuadro, Lacan reintroduce su formulación del estadio del espejo:

“¿Y bien, tengo necesidad de insistir mucho para permitirles reconocer en este cuadro, bajo el pincel de Velázquez, una imagen casi idéntica a aquella que les presenté ahí?, ¿qué se parece más a esta especie de objeto secreto bajo una vestidura brillante, que está, por una parte, representado acá en el ramo de flores, velado, oculto, tomado, contenido alrededor de este enorme vestido del jarrón, que es, a la vez, imagen real, pero imagen real captada en lo virtual del espejo, y la vestidura de esta pequeña Infanta, personaje iluminado, personaje central, modelo preferido de Velázquez, que le pintó siete u ocho veces y que ustedes no tienen sino que ir al *Louvre* para verle pintada en el mismo año?” [96]

El hecho de que la mayoría de las figuras miren hacia fuera del cuadro, y la presencia de este espejo plano, conducen a Lacan a retomar la distinción entre imagen real e imagen virtual, que hemos planteado precedentemente, destacando el papel de la Infanta Margarita. La infanta no sólo es la figura central de la composición, sino que también convoca en su vestido la tensión reflejada del foco luminoso. La luz descarnada que se concentra en el borde del bastidor, por una operación reflexiva, regresa, a mitad de camino respecto del punto de fuga de la puerta, en el vestido de la infanta, abultándose como un velo. La luz dorada se refugia, en el *entre* de la luz cruda del bastidor y la luminosidad de la puerta abierta, como en un intervalo. De este modo es que Lacan propone a la pequeña Infanta como signo del falo, dado su reflejo en el

campo del Otro y el carácter de pliegue o hendidura que porta en la volanta de su vestido –no se debe olvidar el armazón hueco que la soporta–. Al igual que en el análisis sobre Psique, el cuerpo femenino es privilegiado para la ecuación fálica. De este modo, en la obra visual trabajada en el *seminario 13*, quedan articulados los tres componentes de la estructura que Lacan formalizó en los años precedentes: el objeto *a*, el falo imaginario, el falo como símbolo. No puede sorprender que en la clase del 1 de junio de 1966 Lacan realice un largo *excursus* sobre su método, sobre el valor de su forma de exponer y argumentar. Luego de nombrar, una vez más, su particular retorno a Freud, afirma: “Repensar, ese es mi método”. Por nuestra parte, no otra cosa hemos intentado hacer en este artículo.

8. CONCLUSIONES

En el conjunto de apartados de este artículo hemos presentado un recorrido expositivo que podría resumirse del modo siguiente: a partir de ubicar el movimiento interno de la teoría lacaniana con la introducción del objeto *a*, hemos integrado esta noción en una formulación del esquema de la mirada concernido en el análisis de las obras visuales que Lacan tematizó en el período 1958-66, con el propósito de destacar la relación intrínseca entre dichas obras visuales y la formalización de aquella noción de acuerdo con un enfoque fenomenológico.

De este recorrido se ha desprendido una técnica de análisis visual, que si bien recoge aportes de otras disciplinas, tal como Lacan las recogía en el *seminario*, y en notable interlocución con la fenomenología, es de inspiración propiamente psicoanalítica, al poner de manifiesto la estructura del campo escópico en el cuadro.

Si bien este artículo no se proponía extraer una teoría del arte visual desde el punto de vista psicoanalítico lacaniano, este motivo no ha sido sino el resto desprendido de otra producción más amplia y relativa a la elucidación de la importancia de las obras visuales como recurso metodológico en la construcción de la noción de objeto *a*. Esta importancia se verifica, al menos en un primer acercamiento, en la primacía del campo escópico en los *seminarios 11* y *13*, ocupando también un lugar destacado en el *seminario 10* y en la única clase del *Seminario Los nombres del padre*.

Un conjunto de preguntas pueden formularse como punto de partida de futuras investigaciones:

- a) ¿Cuál es el alcance clínicos de las estructuras de manifestación de la mirada: el velo, la escena, la pantalla? ¿Cómo distinguir la *forma* de cada una de estas cuando Lacan, eventualmente, utiliza los términos de modo indistinto? En trabajos posteriores plantearemos esta diferencia a partir de distinguir entre recuerdo encubridor, sueño y *acting out*.
- b) Si la mirada se manifiesta como de un modo irreductible a la objetividad, ¿hay autores de la tradición fenomenológica contemporánea (a sabiendas de que las referencias de Lacan son las clásicas: Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, Heidegger) que podrían facilitar la descripción formal de este particular objeto? En un trabajo posterior plantearemos una comparación con la fenomenología de la donación de Jean-Luc Marion, de modo que quede demostrado su carácter convergente.

Referencias

- [1] Lutereau, L. (2012) *La forma especular. Fundamentos fenomenológicos de lo imaginario en Lacan*, Buenos Aires, Letra Viva.
- [2] Lacan, J., (1949) “El estadio del espejo como formador de la función de yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 87.
- [3] Smith, B. (Dir.), *Foundations of Gestalt Theory*, Munich, Philosophia, 1989.
- [4] Lacan, J. (1953-54) *El seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 121.
- [5] *Ibid.*, p. 128.
- [6] *Ibid.*, p. 129.
- [7] *Ibid.*, p. 212.
- [8] Lacan, J. (1956-57) *El seminario 4: La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 39.
- [9] Sartre, J.-P. (1940) *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 2000, p. 80.
- [10] *Ibid.*, p. 191.
- [11] *Ibid.*, p. 75.
- [12] Lacan, J. (1953-54) *El seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 130.
- [13] Lacan, J. (1960-61) *El seminario 8: La transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 253.
- [14] *Ibid.*
- [15] *Ibid.*, p. 254.
- [16] *Ibid.*, p. 255.
- [17] Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2006, p.116.
- [18] Lacan, J. (1960-61) *El seminario 8: La transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 263.
- [19] *Ibid.*, p. 266.
- [20] *Ibid.*, p. 250.
- [21] *Ibid.*, p. 265.
- [22] *Ibid.*, p. 249.
- [23] *Ibid.*, p. 251.
- [24] *Ibid.*
- [25] *Ibid.*, p. 272.
- [26] *Ibid.*
- [27] *Ibid.*, p. 279.
- [28] *Ibid.*, p. 296.
- [29] *Ibid.*, p. 267.
- [30] Lacan, J. (1961-62) “Seminario 9: La identificación”, clase del 7 de marzo de 1962. Inédito.
- [31] Lacan, J. (1962-63) *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 145.
- [32] *Ibid.*, p. 177.
- [33] *Ibid.*, p. 191.
- [34] *Ibid.*, p. 49.
- [35] Heidegger, M., “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, México, FCE, 1976, p. 63.
- [36] Miller, J.-A. *Comentario del seminario inexistente*, Buenos Aires, Manantial, 1992, p. 41.

- [37] Lacan, J. (1962-63) *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 364.
- [38] Miller, J.-A. *Comentario del seminario inexistente*, Buenos Aires, Manantial, 1992, p. 18.
- [39] Lacan, J. (1963) “Seminario Los nombres del padre”, clase del 20 de noviembre. Inédito.
- [40] *Ibid.*
- [41] Lacan, J. (1962-63) *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 271.
- [42] *Ibid.*
- [43] *Ibid.*, p. 272.
- [44] *Ibid.*
- [45] Lacan, J. (1963) “Seminario Los nombres del padre”, clase del 20 de noviembre. Inédito.
- [46] Merleau-Ponty, M. *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 53.
- [47] Miller, J.-A. *La angustia lacaniana*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 110.
- [48] Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 164.
- [49] Lacan, J. (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 80.
- [50] *Ibid.*, p. 82.
- [51] *Ibid.*, p. 81.
- [52] Lacan, J. (1962-63) *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 274.
- [53] *Ibid.*, p. 274.
- [54] Lacan, J. (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 82.
- [55] *Ibid.*
- [56] *Ibid.*
- [57] *Ibid.*, p. 90.
- [58] *Ibid.*, p. 91.
- [59] *Ibid.*
- [60] *Ibid.*, p. 92.
- [61] Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2006, p. 22.
- [62] Lacan, J. (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 92.
- [63] *Ibid.*, p. 95.
- [64] *Ibid.*
- [65] *Ibid.*, p. 96.
- [66] *Ibid.*, p. 100.
- [67] *Ibid.*, p. 101.
- [68] *Ibid.*, p. 104.
- [69] *Ibid.*, p. 115.
- [70] *Ibid.*, p. 119.
- [71] *Ibid.*, pp. 115-117.
- [72] Lacan, J. (1964-65) “Seminario 12: Problemas cruciales para el psicoanálisis”, clase del 20 de enero. Inédito.
- [73] *Ibid.*
- [74] *Ibid.*
- [75] *Ibid.*
- [76] *Ibid.*

- [77] Foucault, M. (1966) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1997, p. 17.
- [78] *Ibid.*, p. 16.
- [79] *Ibid.*, p. 17.
- [80] Dreyfus, H.; Rabinow, P. *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001, p. 51.
- [81] Lacan, J. (1965-66) “Seminario 13: El objeto del psicoanálisis”, clase del 4 de mayo. Inédito.
- [82] *Ibid.*
- [83] *Ibid.*
- [84] *Ibid.* Clase del 11 de mayo.
- [85] *Ibid.*
- [86] *Ibid.*
- [87] Vinciguerra, “Tú no me ves desde donde yo te miro” en Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2006, p. 158.
- [88] Lacan, J. (1965-66) “Seminario 13: El objeto del psicoanálisis”, clase del 11 de mayo. Inédito.
- [89] *Ibid.*
- [90] *Ibid.*
- [91] *Ibid.*
- [92] *Ibid.*
- [93] *Ibid.* Clase del 25 de mayo.
- [94] *Ibid.*
- [95] *Ibid.*
- [96] *Ibid.*