

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
PSICÓLOGO CLÍNICO**

ANÁLISIS DEL OBJETO MIRADA EN LA IMAGEN DIGITAL

JOHANNES MANUEL MENA RAFFAUF

DIRECTORA: MTR. YOLANDA VEGA

QUITO, 2022

-*"Mejor que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época"*
(Lacan, 1988. p 309)

Tabla de contenido

RESUMEN.....	IV
ABSTRACT	IV
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: APROXIMACIÓN A LA MIRADA DESDE EL PSICOANÁLISIS	2
1.1 LA PULSIÓN ESCÓPICA	2
1.2 LA ESQUIZIA DEL OJO	11
1.3 EL OBJETO MIRADA.....	14
CAPÍTULO 2: LA MIRADA EN LA IMAGEN.....	26
2.1. LA MIRADA EN LOS CUADROS	26
2.2 LA MIRADA EN LA FOTOGRAFÍA.....	43
CAPÍTULO 3 LA MIRADA EN LA IMAGEN DIGITAL	49
3.1 LA IMAGEN DIGITAL	49
3.2 LA MIRADA EN LA IMAGEN DIGITAL	53
CONCLUSIONES.....	59
RECOMENDACIONES	65
BIBLIOGRAFÍA.....	66

RESUMEN

La presente disertación teórica recopila conceptos y nociones de un enfoque psicoanalítico, que parten de Sigmund Freud, transitan por Jacques Lacan y culminan con postulados contemporáneos como los de Charles Melman, Nestor Braunstein, Yolanda Vega, Luciano Lutereau y Lauren Jullier. La investigación se apoya en una lógica estructuralista del significante, así como en modelos e imágenes de la literatura psicoanalítica mencionada, con la finalidad de entender de qué manera la mirada se relaciona con la imagen digital. Para ello, se ha procedido con el desarrollo de los conceptos mirada e imagen digital, iniciando con una revisión bibliográfica de conceptos y un análisis pictórico de cuadros y fotografías relacionadas al tema investigado. Hemos hallado que la posible desconexión del Otro (Citro y Puglisi, 2015) es resultado de imágenes, las cuales, debido a su carácter digital, se transmiten con mayor velocidad y en mayor cantidad, creando un sujeto deseroquizado en su sexualidad y dotado de un carácter narcisista primario, que ya no es motivado por el deseo, sino por el goce.

PALABRAS CLAVE: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Pulsión Escópica, Esquizia del Ojo, Objeto a, Mirada, Estadio del Espejo, Imagen, Imagen Digital.

ABSTRACT

The present theoretical research compiles concepts and notions under a psychoanalytical approach, which start from Sigmund Freud, transit through Jacques Lacan and culminate with contemporary postulates like the ones of Charles Melman, Nestor Braunstein, Yolanda Vega, Luciano Lutereau and Lauren Jullier. The investigation is supported by a structuralistic logic of the significant, as well as by models and images of the mentioned psychoanalytic literature, with the purpose of understanding in which way the gaze relates to the digital image. For that, it has been proceeded with the development of the significant's gaze and digital image, beginning with a bibliographical review of concepts and a pictorial analysis of paintings and photographs related to the research topic. We have found that the possible disconnection of the other is the result of images, which, due to their digital character, are transmitted with greater velocity and in larger scale, creating a deerotized subject in his sexuality and provided with primary narcissistic character, which is no longer motivated by desire, but by *jouissance/enjoyment*.

KEY WORDS: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Scopophilic Drive, Schizoid of the Eye, Object a, Gaze, Mirror Stage, Image, Digital Image.

INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la mirada y la percepción ha sido para los antiguos filósofos y es hasta la actualidad de la posmodernidad un interrogante. El estudio de la mirada inicia en el mito de la caverna de Platón, y no es muy tomado en cuenta por filósofos o psicoanalistas hasta mediados del siglo pasado. En el seminario Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis de Lacan (1963-1964/2006), se tematizan algunos aspectos relacionados a la mirada y la misma naturaleza de objeto *a* de esta. Por algo Freud señala la existencia y la importancia de una pulsión de ver, pero es Lacan quien nos da más pistas, con la finalidad de acercarnos al concepto de mirada, apoyándose en las obras de arte de la época. Irónicamente esperamos llegar a una verdad o un conocimiento con estos pocos indicios que nos dejaron los autores. Aquellas pistas se relacionarán con una realidad actual de la posmodernidad: la imagen digital, para lograr un análisis del fenómeno de la mirada como objeto *a*, en el campo de la imagen digital. Por ende, el objetivo de la presente disertación es: analizar el papel de la mirada en la imagen digital, para lo cual los objetivos específicos de cada capítulo son: 1) conceptualizar a la mirada desde el psicoanálisis, 2) analizar a la mirada en fotografías y pinturas 3) relacionar a la mirada con la imagen digital.

Capítulo 1: APROXIMACIÓN A LA MIRADA DESDE EL PSICOANÁLISIS

1.1 La pulsión escópica

Para poder aproximarnos a la pulsión escópica se optó por un eje transversal a través de algunas escuelas psicoanalíticas iniciando por Sigmund Freud y la definición de pulsión. Él plantea que: "... la pulsión nos aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de las excitaciones que provienen del interior del cuerpo y que alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal". (Freud, 1915/1992, p 117).

Según el autor, las pulsiones juegan un papel importante a lo largo del desarrollo del aparato psíquico, ya que desde el nacimiento se definirán objetos que satisfagan las pulsiones parcialmente o no. Sin embargo, los objetos de la pulsión son variables. Al incremento de tensión en el psiquismo, Freud lo interpreta como displacer, tomado en cuenta el principio del placer, nuestro aparato psíquico buscará generar una distensión. Este fenómeno de buscar o querer distensión, debido a un estímulo causante de tensión, Freud denomina *Trieb-Drang* (esfuerzo de la pulsión). El estímulo es externo y por eso el aparato psíquico puede huir de dicho estímulo, sin embargo, la pulsión es un representante interno, de la cual es imposible huir. Toma el ejemplo del hambre para poder distinguir a la pulsión del estímulo en sí. La pulsión, en este ejemplo, es la necesidad de calmar la sensación de hambre producida por los líquidos estomacales con un alimento específico ligado a la representación. Por ende, la pulsión es una representación psíquica que representa una excitación proveniente de lo corporal (Freud, 1915). Se hace un gran énfasis en la naturaleza dinámica y constante de la pulsión.

Para Freud existen varias manifestaciones de la pulsión sexual, ya que en comparación a las de auto conservación (diferenciación que Freud mantiene hasta 1920, en Más allá del principio del placer) tienen una gran plasticidad en cuanto a sus manifestaciones, lo cual se señalará más adelante. Menciona por ejemplo la pulsión del palpar, la pulsión canibállica, la pulsión de saber, la pulsión de la crueldad, la pulsión de exhibir, la pulsión de oler y la pulsión de ver. Todas estas derivan de la pulsión del apoderamiento o aprehensión (*Bemächtigung*) y son combinables. En los "Tres Ensayos" se encuentra la referencia a una pulsión de apoderamiento que en conjunción con la pulsión escópica (pulsión sexual) produce una actividad muscular. El psicoanalista en cuestión lo ejemplifica con la actividad rítmica del tironeo del

lóbulo de la oreja de un bebé al succionar el seno de la madre y por ende del apoderamiento de la otra persona, muchas veces al mirar y tocar su oreja simultáneamente (Freud, 1905/1992).

Para Freud existe crueldad en el apoderamiento. Esto se evidencia, ya que la pulsión sexual esta apuntalada en la necesidad de sobrevivencia, relacionada a la oralidad por la alimentación y a la relación hostil y gratificadora que el niño tiene con su primer objeto, la madre. La crueldad pulsional dirigida al objeto se manifiesta en la voluntad de devorar el objeto, haciendo referencia a un resto que deja la experiencia de satisfacción de la necesidad. Siguiendo esta lógica el apoderamiento se desliga parcialmente de toda necesidad biológica. Por ende, la pulsión sexual no apunta a la necesidad, sino a un agregado presente en esta. Aquello resalta que nunca se obtiene lo suficiente. Lacan describirá aquel fenómeno como “Goce” en el Seminario XX Aun (*Encore*) (1972-73/1994).

La pulsión tiene cuatro elementos, de acuerdo con el autor; 1. El esfuerzo: factor motor de la pulsión, aquello que nos mueve al movimiento. 2. La meta es la satisfacción, que siempre buscará ser satisfecha. 3. El objeto es lo más variable, aquello con lo que la pulsión se satisface y en el ser humano varía mucho. 4. Fuente: lo somático, de dónde viene la pulsión o donde se manifiesta. (Freud, 1915/1992).

También se distinguen dos diferentes tipos de pulsiones en el texto del autor, llamado “Introducción al Narcisismo” (1914/1991): Las yóicas y las sexuales. Las primeras siendo aquellas que son necesariamente válidas para la auto-conservación, como chupar el seno de la madre para no morir de hambre. Las segundas son las pulsiones relacionadas a satisfacer un placer sexual, cómo chupar el seno de la madre por el placer de órgano, que nos causa la sensación de hacerlo, a través del apuntalamiento. El autor manifiesta que, en la sexualidad infantil, las pulsiones sexuales se apuntalan en las pulsiones yóicas y que tienen carácter autoerótico (Freud, 1905/1992).

Los destinos de la pulsión pueden ser entendidos como variedades de defensa contra la pulsión, haciendo referencia a su plasticidad. Para eso se demuestran 4 distintos tipos de defensa; 1. Trastorno hacia lo contrario; 2. Vuelta a la persona propia. 3. Represión y 4. Sublimación (Freud, 1915/1992).

El trastorno hacia lo contrario son dos procesos diversos que se distinguen en sentido de meta y contenido. En sentido de meta podría cambiar el par de opuestos de

masoquismo a sadismo o viceversa, para nombrar un ejemplo, o de voyerismo a exhibicionismo. La meta cambia a lo contrario en sentido pasivo-activo. En el sentido de contenido se usa el ejemplo de la mudanza del amor hacia el odio. En cuanto a la vuelta a la persona propia lo movable es el objeto. Por ejemplo, el masoquismo podría bien ser entendido como sadismo vuelto hacia el propio Yo (Freud, 1915/1992).

Lo que encontramos en “la vuelta hacia la propia persona” en términos lingüísticos en relación con la pulsión de ver (voyerismo – exhibicionismo) es: que inicialmente sería *mirar, me miro, hacerse mirar*, para finalmente *ser mirado*. Y en el masoquismo sería: *martirizo, me martirizo, me hago martirizar, ser martirizado*. Encontrando una ambivalencia de la pulsión sexual, por el hacerse propio de la vuelta hacia la propia persona en el ser mirado. De tal manera cambia la satisfacción de la meta activa a una meta pasiva. Tomando en cuenta que el solo hecho que la mirada se dirija hacia mí, me haga cómplice de ella. Más adelante, en el seminario XI (2006/1974), Lacan aclarará la diferencia entre pulsión de ver y el objeto que deviene a ser la mirada y no el ojo. Esta distinción Freud no la hizo. Aquí podemos, partiendo netamente desde Freud, decir que la mirada podría ser una otredad, debido a su carácter penetrador de la propia existencia.

“a) El ver como *actividad* dirigida a un objeto ajeno; b) la resignación del objeto, la vuelta de la pulsión de ver hacia una parte del cuerpo propio, y por tanto el trastorno en pasividad y el establecimiento de la nueva meta: ser mirado; c) la inserción de un nuevo sujeto, al que uno se muestra a fin de ser mirado por él.” (Freud, 1992/1915, pp.124-125)

Aquí se alude a que la meta activa es anterior a la pasiva: mirar-ser mirado. Además, Freud (1915) indica que existe una diferencia crucial entre sadismo y la pulsión de ver: “la pulsión de ver ha de reconocerse una etapa todavía anterior a la que designamos *a*.”, quizás aludiendo a que abrimos los ojos antes de ser objeto pasivo al nacer (Freud, 1992/1915. p 125). Se apoya en que, inicialmente la pulsión de ver es autoerótica y sin duda tiene un objeto, el cual sin embargo se encuentra en el cuerpo propio (veo para que me vean).

Posteriormente en el texto, Freud describe la relación entre crueldad, apoderamiento y pulsión sexual:

La crueldad es cosa enteramente natural en el carácter infantil; en efecto la inhibición en virtud de la cual la pulsión de apoderamiento se detiene ante el dolor del otro, la

capacidad de compadecerse, se desarrollan relativamente tarde [...] Nos es lícito suponer que la moción cruel proviene de la pulsión de apoderamiento. (Freud, 1915, pp. 176-177)

Así la crueldad deviene del apoderamiento, el cuál es la fuente de la pulsión de saber. Por ende, saber es una forma de apoderamiento. Sumando a esta ecuación el hecho que para el autor la energía de la pulsión de saber es extraída de la pulsión de ver, y esta última deriva de la pulsión de tocar y palpar, se puede decir que también la pulsión del ver proviene del apoderamiento.

En su trabajo “Tres ensayos” (Freud, 1905/2006) el autor Sigmund Freud introduce por primera vez la pulsión del ver, al momento de describir el Fetichismo. Indica en el pie de página:

En muchos casos de fetichismo del pie puede demostrarse que la *pulsión de ver*, originariamente dirigida a los genitales y quería alcanzar su objeto desde abajo, quedó detenida en su camino por prohibición o represión y por eso retuvo como fetiches al pie o al zapato. Y en ese proceso los genitales femeninos se imaginaron, de acuerdo con la expectativa infantil, como masculinos. (p 141)

Más adelante en el texto, explica que, para despertar la excitación libidinosa, el camino más frecuentado seguirá siendo la impresión óptica. También detalla que la pulsión de ver puede emerger en el niño como exteriorización sexual espontánea. Lo cual nos da como resultado espontaneidad y premisa de un estímulo óptico en cuanto a atributos de la pulsión de ver.

Para resumir lo recorrido sobre la pulsión de ver, desde un enfoque freudiano, está claro el papel del apoderamiento y la crueldad en los textos Tres Ensayos de 1905. Pero en Pulsiones y destinos de Pulsión (1915), así como en el texto del Fetichismo (1927), encontramos un lado mucho más oscuro: la mirada como otredad y por ende peligrosidad, sumando las facultades de excitación y el displacer que nos guiñan con los ojos.

Aproximadamente siete décadas después Jaques Lacan brindaría su propia definición de pulsión, releyendo los textos freudianos bajo el enfoque del estructuralismo de su época. Aquí encontraremos algunas diferencias y similitudes entre ambos autores psicoanalistas, lo cual nos evidencia la importancia de este concepto en el psicoanálisis.

Un aspecto recurrente en la obra de Lacan, en cuanto a la definición de pulsión se muestra en su aproximación a esta como una fuerza no biológica, o exigencia de trabajo

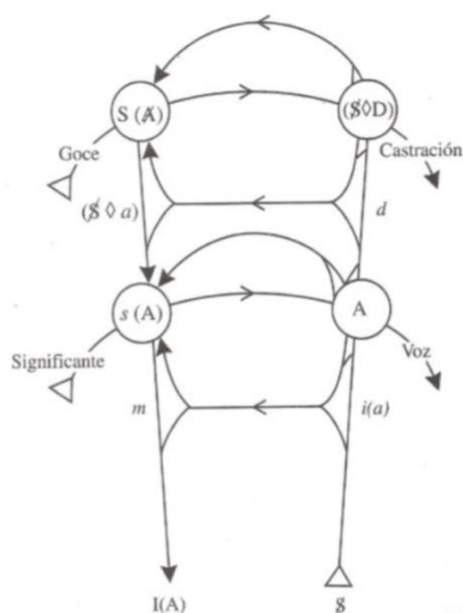
proveniente del cuerpo al aparato psíquico. Para Lacan no es cinética, ni un fluido que se emana desde la sustancia viva. Lo que podemos afirmar, en un sentido general, es que la pulsión articula al inconsciente con el cuerpo, relacionando los efectos causados por significante y demanda sobre el mismo. A su vez, manifiesta la relación que existe entre muerte y sexualidad, devela el problema de las paradójicas insatisfacciones humanas (Eidelsztein, 2004).

Es preciso que haya algo -en -el -significante -que -resuene. Uno se sorprende de que eso no se les haya aparecido para nada a los filósofos ingleses. Yo los llamo filósofos porque no son psicoanalistas — ellos creen férreamente que la palabra no tiene efecto. Ellos se imaginan que hay pulsiones, y aun cuando tienen a bien no traducir pulsión por instinto, pues no saben que las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho que hay un decir, pero que este decir, para que resuene, para que consuene, palabra del sinthomadaquin, es preciso que el cuerpo sea allí sensible. Que lo es, es un hecho. Es porque el cuerpo tiene algunos orificios, de los cuales el más importante, porque no puede taparse, cerrarse, es la oreja, que responde en el cuerpo a lo que he llamado la voz. Lo embarazoso es seguramente que no está sólo la oreja. La mirada le hace eminente competencia. (Lacan, 1975-1976, pág. 18)

De la cita señalada, a su vez, podemos sacar algunas conclusiones más. Empezando por el hecho que para el autor no existen pulsiones, en el sentido de que no refieren a una realidad observable. También podemos ver que las pulsiones son un eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir, por lo tanto, las pulsiones no surgen en el cuerpo, mas, son la repercusión sobre el mismo, del hecho de que hay un decir. Por último, rescatamos que: para que este decir resuene en el cuerpo, es necesario que este tenga orificios. Es justamente en estos orificios, ni interiores ni exteriores al soma, donde habita la pulsión (Bonoris, 2015).

Es muy importante destacar la distinción radical que Lacan, establece siguiendo a Freud, entre pulsión e instinto. La traducción de *Trieb* como instinto ha dado lugar a muchas confusiones. En el intento de corregirlo, Lacan propone entender a la pulsión y al instinto como opuestos, en cuanto que el instinto es un conocimiento sin saber y la pulsión un saber sin conocimiento. Entendemos al saber cómo la articulación entre los significantes, siempre inscrito en el orden simbólico. Por otro lado, el conocimiento es una relación directa e inmediata entre sujeto y objeto, perteneciente al orden de lo imaginario. (Lacan, 1964; Lacan 1954).

Ilustración 1 - El Grafo del Deseo



Fuente: Lacan, J. (1964/2008).

En este caso vemos como el grafo del deseo permite situar a la pulsión, en su vertiente sincrónica (vector inferior), como tesoro de los significantes A, haciendo referencia al Otro en francés *l'Autre*, quien guarda el tesoro de significantes. A su vez la distingue en el matema de la pulsión ($S \diamond D$) en el vector superior, enfatizando su diacrónica. Aquello dota a la pulsión un carácter de organización gramatical, que organiza a las palabras dentro de una oración, también denominadas voces gramaticales. Estas articulan sujeto, objeto y significante, en la cadena significativa, dando significado al significante en el *après coup* y, por ende, articulando el deseo (Lacan, 1960/2004; 1963-1964/2006).

En el matema ($S \diamond D$) igualmente se entiende a la pulsión como la relación que existe entre sujeto y demanda del Otro. Siguiendo esta lógica ya no podríamos manifestar que las pulsiones son efecto del apuntalamiento de la función que cumple y la satisfacción a la que esta misma conlleva. Lo que podemos afirmar, es que deviene como la demanda de un sujeto al Otro, la cual aún debe ser aceptada o rechazada (pulsión oral) y/o como la demanda que el Otro dirige al sujeto, en dicho caso se podrá retener o entregar lo demandado (pulsión anal). En este ejemplo de Luciano Lutereau (2013) se aprecia mejor lo señalado (Bonoris, 2015; Lacan, 1960/2008; Lacan, 1963-1964/2006):

[...] deseo oral y anal son formas de relación con la demanda; en el primer caso, respecto de una demanda al Otro que, frente a su contrademanda, se afirma como rechazo; en la segunda circunstancia, en el cumplimiento de la demanda del Otro que, frente a la aparición de su deseo, se consolida como retención. Dicho de otro modo, por esta vía Lacan esclarece las formas neuróticas privilegiadas de posicionarse respecto del deseo: la histeria, que rechaza la demanda del Otro; y la obsesión, que reniega del deseo del Otro (Lutereau, 2013, s.p.).

Jaques Lacan (1963-1964/2006), transmite en la misma cita, que la pulsión es un artificio gramatical, en cuanto fija las formas de relación entre el agente, el verbo y el objeto, distinguiéndose de Freud en cuanto a la articulación de actividad y pasividad. Esto hace referencia a las diversas voces del verbo en el lenguaje y a las maneras de satisfacción. Todo dependerá de cómo se fije el orden de los significantes, comparado en este sentido muchas veces con cartas de juegos de mesa en el psicoanálisis lacaniano (Bonoris, 2015; Lacan, 1960/2008; Lacan, 1963-64/2006).

Pero si nuestra gráfica completa nos permite situar a la pulsión como tesoro de los significantes, su notación como $(S \leftrightarrow D)$ mantiene su estructura ligándola a la diacronía. Es lo que adviene de la demanda cuando el sujeto se desvanece en ella. Que la demanda desaparece también, es cosa que se sobreentiende, con la salvedad de que queda el corte, pues éste permanece presente en lo que distingue a la pulsión de la función orgánica que habita: a saber su artificio gramatical, tan manifiesto en las reversiones de su articulación con la fuente tanto como con el objeto (Lacan, 1960: pág.777).

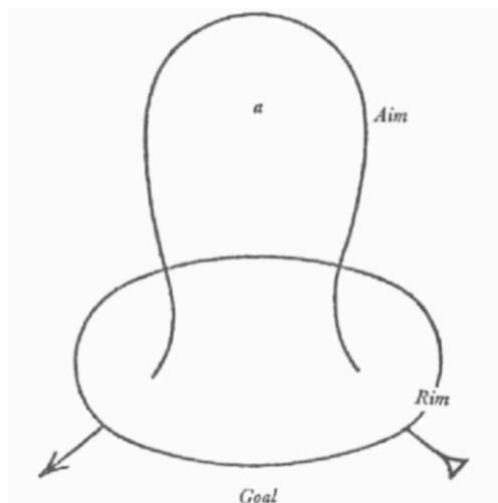
La cita también demuestra que, por efecto de ser el tesoro de significantes en la diacronía y por advenir con el desvanecimiento del sujeto y de la demanda, la pulsión es acéfala (Bonoris, 2015).

A partir de la circunscripción de una zona erógena que transforma un orificio real en el cuerpo, la pulsión introduce un corte no natural en el mismo cuerpo, “favorecido por el rasgo anatómico de un margen o de un borde” labios, cercado de los dientes, margen del ano, surco peinando, vagina, hendidura palpebral, incluso cornete de la oreja” (Lacan, 1960/2006 p. 777). Así es como para el autor y sus seguidores, la pulsión habita en el cuerpo.

Otra gran innovación del autor, y quizás una de las más importantes es que, según él, la pulsión hace un circuito que parte del sujeto hacia el Otro y culmina volviendo al mismo sujeto, tal podemos apreciar en la ilustración 2. Aquí el autor distingue el trayecto (*aim*) de la meta, que es el cierre del circuito pulsional sobre sí mismo, entornando al objeto a.

Ya que la pulsión bordea el agujero al realizar su trayecto pulsional, se nos hace difícil entender fácilmente en que campo se encuentra la pulsión: ¿En el campo del sujeto o en el campo del Otro? La respuesta según el autor es simple: su lugar es extimio, habita en el entre.

Ilustración 2 - La red de pesca (esquema nasa)



Fuente: Lacan, J. (1964/2008), p 185

En cuanto al objeto a y su relación con la pulsión es necesario hacer referencia a la relación entre sexualidad y muerte. En su obra Lacan afirma que el humano al aceptar su sexuación, tiene por condición una falta real, la cuál es la pérdida de su inmortalidad. Por ello este se reproducirá con otro por vía sexuada, ya que no puede reproducirse a sí mismo. Esta falta se articula y se empalma a la falta simbólica, la cual surge en la relación sujeto y el Otro. Es decir, una falta real se entrelaza con la simbólica (Lacan, 1963-64/2008).

Entonces, la vida como pérdida dada por la sexualidad, adquiere para el sujeto parlante el estatuto de EL objeto perdido, representado por todas las modalidades de objeto a. El encuentro sexual será también un encuentro con nuestra mortalidad. El fenómeno de la pulsión radica en la búsqueda de la parte perdida de sí mismo en el Otro y en donde se posiciona el representante (objeto a) (Lacan, 1963-64/2008).

Existe una breve cita en la página 177 a la cuál vale la pena referirse, allí la pulsión sería “[...] un dínamo enchufado a la toma de gas, de la que sale una pluma de pavo real que le hace cosquillas al vientre de una hermosa mujer [...].” (Lacan, 1963-1964/2008. p. 177). Con esta imagen Lacan logra demostrar la dimensión artificial, no natural e incluso absurda de la pulsión: tan radicalmente artificial como un collage surrealista.

En aquel montaje, y remitiendo a la ilustración 1, entran en juego cuatro elementos importantes de la pulsión: 1) *Der Drang*: el empuje, constancia o tendencia que la pulsión asimile a la función biológica, que siempre tiene ritmo. 2) *Das Ziel* o meta (goal): lo que trabaja la sublimación, logando la satisfacción de la pulsión, paradójicamente, sin llegar a la meta. 3) *Der Objekt* u El Objeto, al cual la pulsión contornea en el agujero, pero nunca lo toca. En inglés se denomina *turn and trick*, en nuestro castellano quizás podríamos decir que amaga. 3) *Die Quelle* o la Fuente, que para Lacan son las zonas con estructuras de borde o zonas erógenas. Al habitar un agujero, el origen de la pulsión no es lo somático ni tampoco el Otro, sino entre ambos (Lacan, 1963-1964/2008).

En conclusión, en cuanto a la pulsión en la escuela lacaniana, se muestra un concepto de pulsión más abstracto y ligado al lenguaje en cuanto a su articulación del deseo. La pulsión cumple una función importante en la relación del sujeto con objetos otros. Se hace un énfasis en las zonas erógenas y los agujeros desde un enfoque lingüístico, mas no se centra en el aspecto sexual, a pesar de que lo nombra en cuanto a la relación con el otro. La pulsión no habita en el sujeto, habita en la brecha con el Otro (Lacan, 1963-1964/2008).

Una vez acercados al tema de la pulsión, podemos dar paso a la pulsión específica que se relaciona con la vista: la pulsión escópica. Si bien Freud dio indicios acerca de diferentes tipos de pulsiones, incluso lo que él llamó la pulsión de ver, fue Lacan quien indagó en el concepto de manera más profunda hasta nombrarlo pulsión escópica.

Con la finalidad de entender este concepto en el psicoanálisis lacaniano, se tomarán en cuenta, a continuación, dos conceptos fundamentales: la esquizia del ojo y la mirada. Pero por ahora podemos definir a la pulsión escópica, como aquella pulsión, que habita en la zona erógena del órgano ocular.

1.2 La esquizia del ojo

Para poder acercarnos a los conceptos lacanianos de esquizia del ojo y de mirada, es necesario analizar el término *tyché*, que para Lacan es el encuentro con lo fallido. En el Seminario XI Capítulo 5, señala que “el análisis, más que ninguna otra praxis, está orientado hacia lo que, en la experiencia, es el hueso de lo real.” (Lacan, 1963-1964/2008, p 62). Aquel hueso de lo real es el encuentro fallido con lo real o *tyché*, término que Lacan toma del vocabulario de Aristóteles, quién lo empleó como definición de investigación de la causa. “Lo real está más allá del *automaton*, del retorno, del regreso, de la instancia de los signos, a que nos somete el principio de placer. Lo real es eso que yace siempre tras el *automaton*, y toda la investigación de Freud evidencia que su preocupación es esa.” (Lacan, 1963-1964/2008. p. 62) El *automaton* es la secuencia de significantes regidos por el principio del placer. Es decir: el *automaton* entendido como cadena de significantes que encubren lo real (el trauma).

La mejor manera de darse cuenta de aquel encuentro es el momento del despertar, ya que el sujeto se desplaza del sueño hacia la vigilia. “¿Cómo puede el sueño, portador del deseo del sujeto, producir lo que hace surgir repetidamente al trauma – si no su propio rostro, al menos la pantalla que nos indica que todavía está detrás?” (Lacan, 1963-1964/2008. p. 63) Lacan habla aquí de otra localidad, cuando hace referencia a lo que se encuentra investido en el sueño y reflejado sobre una pantalla, ya que en el sueño no nos encontramos con lo real como tal. La localidad se manifiesta en el momento del despertar, entre la realidad traumática y *der Wiederholungszwang* (la compulsión a la repetición), el entre percepción y consciencia.

El ejemplo del sueño, el cual se ejemplificará a continuación en una cita del mismo texto, nos indica aquella localidad de manera más evidente:

¿No fui despertado el otro día de un corto sueño con que buscaba descansar, por algo que golpeaba mi puerta ya antes de que me despertara? Porque con esos golpes apurados ya había formado un sueño, un sueño que me manifestaba otra cosa que esos golpes. Y cuando me despierto, esos golpes – esa percepción – si tomo consciencia de ellos, es en la medida en que en torno a ellos reconstituyo toda mi representación. (Lacan, 1963-1964/2008. p. 64)

En la anterior cita podemos identificar que el autor distingue entre la percepción y consciencia. Siendo el sonido de los golpes captados percibidos, pero como otra cosa, menos

como golpes. Asumimos que, a causa de esos golpes, se despierta nuestra representación, introduciéndonos a un estado de vigilia o en las palabras de Lacan: consciencia.

Continúa J. Lacan con la cita:

Se que estoy ahí, a qué hora me dormí, y qué buscaba con ese descanso. Cuando el ruido del golpe llega, no a mi percepción, sino a mi conciencia es, es porque mi conciencia se reconstituye en torno a mi representación – sé que estoy bajo el golpe del despertar, que estoy *knocked*. (Lacan,1963-1964/2008. p. 64)

Podríamos interpretar dicho término como “golpeado” y entenderlo como un golpe al sujeto del inconsciente, quién es un sujeto golpeado en su realidad representada. El autor posteriormente confronta al lector con la pregunta en torno al ¿qué somos? en ese instante del sueño, cuando percibimos el golpe, pero aún no somos representación. Para responder dicha pregunta retoma la función del sueño de satisfacer la necesidad de seguir durmiendo. Menciona a su vez a las actividades noctámbulas como respuesta a la realidad del sueño sin la necesidad de dejar de dormir, y cita a Freud con la descripción de la realidad del sueño como: *Das Kind das an seinem Bette steht, ihn am Arm fasst und ihm vorwurfsvoll zuraunt: Vater, siehst du denn nicht, daß Ich verbrenne?* El infante que está parado junto a su cama, agarrándolo de un brazo y murmurándole lleno de reproche: Padre, ¿acaso no ves, que quemamos/ardo? (Lacan,1963-1964/2008).

La interpretación que hace Freud del sueño del padre, quien estaba a cargo de cuidar a su hijo muy enfermo con fiebre, es que el sueño manifiesta la preocupación del padre de ser responsable de la muerte de su hijo, por haberse quedado dormido o/y de que el vigilante viejo y canoso no esté a la altura de esta tarea: *Die Besorgnis, daß der greise Wächter seiner Aufgabe nicht gewachsen sein dürfte*. La palabra *Wächter*, en español “vigilante”, tiene una relación fonética con *aufwachen*, en español despertar o entrar en vigilia. Al igual que la palabra *Aufgabe* tiene como traducción “tarea”. Y ahí, eventualmente, la conexión entre *auf*,- y *-,wachen*: despertar. (Lacan,1963-1964/2008)

Por otra parte, Jaques Lacan hace una lectura del sueño bajo sus conceptos, resaltando el encuentro fallido con lo real (*tyché*) en el despertar del padre para encontrarse con que su hijo ha muerto. Pero resalta que lo real es aquello que encubre el sueño y que habría que

buscarlo más allá del mismo sueño. También recalca que la realidad del sueño es la que despierta la realidad escondida, de cuya búsqueda se encarga precisamente lo que él define como psicoanálisis. Esto se hace evidente en la siguiente cita:

Ahora tenemos que detectar el lugar de lo real, que va del trauma al fantasma - en tanto que el fantasma nunca es sino la pantalla que disimula algo absolutamente primero, determinante en la función de la repetición- esto es lo que ahora nos toca precisar. Por lo demás, esto es algo que explica para nosotros la ambigüedad de la función de despertar y, a la vez, de la función de lo real en ese despertar. Lo real puede representarse por el accidente, el ruidito, ese poco-de-realidad que da fe de que soñamos. Pero, por otro lado, esa realidad no es poca cosa, pues nos despierta la otra realidad escondida tras la falta de lo que hace las veces de representación – el *Trieb* nos dice Freud. (Lacan,1963-1964/2008. p. 68)

La cita de Lacan también es de suma importancia para acercarnos, más adelante, a la mirada como objeto pulsional. Por ahora seguiremos revisando el tema del *automaton* en el mismo capítulo. Para eso la cita nos hace dar cuenta que la repetición subyace en el despertar del sujeto como función de repetición, como función que va del trauma (encuentro con lo real) al fantasma (\$◊a). En dicha función, la cual se evidencia en el vector superior de la ilustración 1, el autor manifiesta que la relación que tiene el sujeto del inconsciente con el objeto (a) causa de deseo, es una relación recíproca, haciendo referencia a la ambigüedad de la función del despertar. Recordemos, en el sueño el padre se despierta para no ver morir a su hijo. En el estado de vigilia, en el trauma, el hijo está muerto cuando el padre se despierta. (Lacan,1963-1964/2008.)

En cuanto al *automaton*, se evidencia según Lacan también en la repetición del trauma en el sueño, pero que siempre es distinta en lo onírico, debido a las distintas investiduras que este otorga gracias a los velos del fantasma. “La repetición exige lo nuevo; se vuelve hacia lo lúdico que hace de lo nuevo su dimensión ... Pero ese deslizamiento esconde el verdadero secreto de lo lúdico, a saber, la diversidad más radical que constituye la repetición en sí misma.” (Lacan,1963-1964/2008. p 69). De igual manera hace referencia a la exigencia del niño de que el cuento que se le cuenta siempre sea el mismo, con el objetivo de ritualizar su realización contada. El niño siempre busca el mismo cuento, pero nunca se le es relatado con las mismas palabras, en la misma secuencia. Cada vez el relato es variado en sus significaciones, lo que

hace olvidar al niño la meta de significancia y transforma su acto en un juego, que causa la descarga del placer según el principio del placer freudiano. Allí el juego del *fort-da*. (Lacan, 1963-1964/2008)

El juego del *fort-da* busca algo que no está, busca la repetición de la *Spaltung*, la cual tendría como traducción a nuestro idioma: separación o esquizia. Este término es al cual se debía llegar, que manifiesta la separación entre objeto *a* y sujeto del inconsciente o sujeto barrado. Y es justo en esta esquizia, donde se puede encontrar el *tyché* como encuentro con lo fallido, o encuentro con la separación de la madre, o encuentro con el objeto perdido. (Lacan, 1963-1964/2008)

En resumen, de lo trabajado en este capítulo, nos quedamos con la hipótesis: El sujeto de la palabra tiene y es definido por la falta, la cual rige su sintaxis. Aquella falta se refiere a algo que desemboca la resistencia por parte del sujeto y ha de ser identificado como real. Se podría definir como un despertar. Justo allí se manifiesta la esquizia (*schize*), la cual va acompañada de la repetición (*automaton*) y se produce en aquel encuentro fallido con lo real (*tyché*), encuentro el cual nos lleva a la pulsión (Ilustración 2). Según Lacan “Esta esquizia constituye la dimensión característica del descubrimiento y de la experiencia analítica, que nos hace aprehender lo real..., como algo que llega siempre en mal momento. Precisamente por ello, lo real en el sujeto resulta ser lo más cómplice de la pulsión.” (Lacan, 1963-1964/2008. p 77).

Para concluir y avanzar con el fenómeno de la mirada en la teoría lacaniana, definimos a “la esquizia del ojo” como separación/brecha entre el ojo como órgano, en el cual se produce la visión, y la mirada como objeto *a* o/y como falta. Hondaremos más a detalle esta diferenciación en el siguiente capítulo.

1.3 El objeto mirada

La amistad entre Jaques Lacan y Maurice Merleau-Ponty no es ningún secreto, razón por la cual el trabajo del psicoanalista es influenciado en gran medida por las investigaciones y teorías del filósofo fenomenólogo. La obra de Merleau-Ponty, la cual Lacan retoma con la finalidad de explicar el fenómeno de la mirada, es una publicación póstuma llamada *le visible et l'invisible* (lo visible y lo invisible) publicada en 1964. Merleau-Ponty falleció tres años antes de su publicación debido a un paro cardíaco a la edad de 53 años.

Dicha obra, como menciona Lacan en el Seminario Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis (1963-1964/2006) "...puede señalar para nosotros el punto de llegada de la tradición filosófica -esa tradición que empieza en Platón con la promoción de la idea, de que podemos decir que, de un punto de partida tomado en el mundo estético, se determina por dar al ser un fin, el bien supremo, alcanzando así una belleza que es también su límite. Y no en el balde Maurice Merleau-Ponty reconoce en el ojo su rector." (Lacan, 1963-1964/2008. p 79).

Para Jaques Lacan, Merleau-Ponty va más allá de la fenomenología contemporánea, introducida por Husserl, y a sus propios pensamientos de su obra "Fenomenología de la Percepción", la cual plantea que la forma, en su función reguladora, era lo que se representaba en la percepción. Aquello fue denominado idealismo. Dicha regulación de la forma, a la cual remitía la fenomenología, no solo preside el ojo del sujeto, más en su presencia constitutiva.

En palabras de J. Lacan:

Maurice Merleau-Ponty da ahora el paso siguiente forzando los límites de esta misma fenomenología. Verán que las vías por donde los hará pasar no pertenecen solamente al orden de la fenomenología de lo visual, pues llevan al encuentro -éste es el punto esencial- de la dependencia de lo visible respecto de aquello que nos pone ante el ojo del vidente. Y aun es demasiado decir, pues ese ojo no es sino la metáfora de algo que más bien llamaría el brote del vidente -algo anterior a su ojo. El asunto está en deslindar, por las vías del camino que él nos indica, la preexistencia de una mirada -sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes. (Lacan, 1963-1964/2008. p 80)

La cita en cuestión es una de las más importantes de este trabajo, debido a que toma como premisa para explicar la fenomenología de la visión y de la aprehensión del mundo que nos rodea, la preexistencia de una mirada. Además, esta mirada preexistente es la responsable de lo que percibimos en el campo visual, ya que esta es lo que nos da a ver. Por último y para aclarar lo mencionado, Lacan señala que solo vemos desde un punto, pero en nuestra existencia somos mirados desde todas partes.

Para Lacan y Merleau-Ponty el campo escópico es allí donde se produce el fenómeno de la visión, polarizado por los hilos de nuestras experiencias. Y en la experiencia de lo visible, pues, encontramos límites, regidos por la mirada preexistente que dirige la intencionalidad de

la experiencia fenomenológica. “La mirada solo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración.” (Lacan, 1963-1964/2008. pp. 80-81) En esta cita el psicoanalista francés resalta que la mirada se presenta al sujeto como falta constitutiva, por ende, como objeto a. Es decir: la mirada contiene nuestra visión de manera simbólica. Procede con lo siguiente: “El ojo y la mirada, esa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico.” (Lacan, 1963-1964/2008. p 81), haciendo una distinción clara entre ojo órgano y mirada como fenómeno pulsional, además de señalar la naturaleza de la esquizia del campo escópico y general.

A continuación, resalta: “En nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño para siempre ser en algún grado eludido – eso se llama mirada.” (Lacan, 1963-1964/2008. p 81). Aquí Lacan nos brinda una de las más acertadas definiciones de mirada, aclarando que cuando vemos, no solo estamos siguiendo lo que ordenan las figuras o formas de los objetos que vemos, sino que también estamos dejando algo fuera de nuestra conciencia, probablemente reprimiendo. Pero que de alguna manera logra manifestarse poco a poco y constantemente, ya que contiene nuestra visión de manera limitante. Aquello, que ignoramos y se desliza al ver, aquello es la mirada.

Para poder dar una explicación más digerible, Lacan (1955/2002) remite al fenómeno del mimetismo, fundamental en su relectura freudiana junto al fenómeno de la metonimia. Estos explican en gran medida el devenir del contenido psíquico perceptible conscientemente para el sujeto. Retomando la representación del sujeto al despertar en un “como si fuera yo” y la famosa cita que emplea el autor del poeta simbolista francés Arthur Rimbaud: “*Je est un autre*” en la segunda carta a Paul Demeny (1871/1992).

El autor nombra un problema en el mimetismo, el cual subyace en saber si puede ser atribuido a una potencia formadora del organismo que funciona como pantalla, o mejor dicho que muestra sus manifestaciones. Los ocelos son manchas de forma redonda en la naturaleza que pueden representar ojos. Existen, entre otros, sobre las alas de los insectos, en el plumaje de las aves o en la piel de un pez, así como en mamíferos y reptiles. En estos ejemplos, se podría pensar que la naturaleza se mimetiza con la finalidad de distinguirse o confundirse de su medioambiente. Y allí nace la pregunta: ¿Los ocelos son impresionantes por su semejanza con los ojos, o los ojos son cautivantes por su parecido con los ocelos? Entonces habría que

distinguir la función del ojo de la función de la mirada. Otra función del mimetismo dice Lacan, es la función de la mancha, un dado a ver en relación con lo visto. La mancha es algo que se nos presenta para que veamos algo en ésta. Por ello la función de la mancha se puede identificar con la función de la mirada. (Lacan,1963-1964/2008)

También se resalta que es el ojo donde se produce la percepción. Aún así tenemos la ilusión de ver afuera. (En este caso invito a hacer el ejercicio de ver a los lectores de este trabajo. Puede ser cualquier objeto a su gusto. Véalo y sea consciente de que el objeto el cual ve está afuera de nuestros ojos, pero lo que vemos en nuestra retina ocular y viaja a través del núcleo geniculado lateral, del tálamo a la corteza visual en el área occipital, donde se transforma en imágenes, es adentro de nuestro soma.) A su vez, resaltan Lacan y Merleau-Ponty, somos mirados en el espectáculo del mundo. Aquello nos hace consciencia y a su vez nos instituye como espectáculo del mundo (*speculum mundi*). Dicho espectáculo del mundo es *omnivoyeur* (omnividente). Aquello se demuestra muy bien en la satisfacción del histérico al saberse mirado, con tal que no se lo hagan saber o se lo muestren. (Lacan,1963-1964/2008)

Continúa Jaques Lacan:

El mundo es *omnivoyeur*, pero no es exhibicionista -no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza. ¿Qué quiere decir esto? -sino que en el estado llamado de vigilia está elidida la mirada y se elide, no sólo que eso mira, sino también que eso *muestra*. En el campo del sueño, en cambio, a las imágenes las caracteriza el hecho de que eso muestra. (Lacan,1963-1964/2008. p 83)

Pues, ¿Qué nos quiere decir al manifestar que el mundo es omnividente pero no exhibicionista? Se entiende que en el estado de vigilia no somos conscientes de la mirada, tanto elidida como la que se elide. La mirada no es solo el mirar, ya que también eso (ello) muestra. Por otro lado, en el campo onírico, allí sí: las imágenes son “eso muestra”. En el sueño podemos decirnos a nosotros mismos que nuestra experiencia onírica no es más que un sueño, pero no podemos decirnos a nosotros mismos que somos consciencia de ese sueño, ya que aquello sería el estado *après-coup* del sueño. Lacan utiliza un fabuloso ejemplo analógico: “En un sueño es una mariposa.” (Lacan,1963-1964/2008. p 83).

En tanto que se percibe a la mariposa en su realidad mirada, en ese dar a ver de la misma. Aquí se marcaría para el soñante la primitividad de la esencia de la mirada. Así como en el sueño del hombre de los lobos se manifiestan las miradas de los lobos como ocelos los cuales remiten a la mismísima escena primaria. Esa es la mirada que se busca elidir/reprimir en la vigilia. “Cuando Chuang-tzú está despierto, puede preguntarse si no es la mariposa la que sueña que ella es Chuang-tzú. Tiene razón, por cierto, doblemente, primero porque eso prueba que no está loco, que no se cree de ningún modo idéntico a Chuang-tzú y en segundo lugar, porque no sabe cuán cierto es lo que está diciendo.” (Lacan, 1963-1964/2008. p 84).

De esta manera se destaca que deponemos más de nosotros en las miradas recibidas y no nos encontramos en el estado de vigilia para elidir dicha verdad. “Efectivamente, cuando era la mariposa discernía cierta raíz de su identidad, es decir que era y es, en su esencia, esa mariposa que se pinta con sus propios colores- y por eso, por esa raíz última, es Chuang-tzú.” (Lacan, 1963-1964/2008. p 84) Ergo, en el sueño no es mariposa para nadie, más en la vigilia es Chuang-tzú para el Otro. El mismo aleteo, dice Lacan, podría inspirar aquel encuentro fallido con lo real, la escena primaria, o pulsación de la causa, en las palabras empleadas por el autor (pienso donde no soy, soy donde no pienso). “...rayadura primitiva que marca su ser alcanzado por primera vez por la red del deseo.” (Lacan, 1963-1964/2008. p 84).

La visión, por ende, el ojo que ve el objeto se sitúa del lado del sujeto. La mirada está del lado del objeto. Así que cuando miramos un objeto, el objeto está siempre mirándonos primero a nosotros, desde un punto más allá del horizonte de nuestro campo escópico. Aquel desconocimiento de ser mirados como premisa por parte del objeto, es inseparable del proceso de constitución de la mirada para el autor, debido a que el sujeto no puede localizarse en el punto de la mirada. Aquel fenómeno podría sí estar percibido en lo que conocemos como delirio de persecución, en el aspecto paranoide que puede manifestar una estructura psicótica. Allí la estructura, la cual tiene en el bolsillo al objeto *a* (1955-56/2012) y sí está localizada en el punto de la mirada.

Así el campo visual deja de ser un espejo y se transforma en pantalla. Tenemos la ilusión de ver fuera y vemos desde un punto, más en nuestra existencia, somos mirados de todas partes. Por lo que hay dos cosas fundamentales elididas para el sujeto: 1) que se ve desde un solo punto y 2) que ver afuera es una mera ilusión. Por ende, la mirada es lo que se pierde en la visión e inaccesible a la imagen. La imagen carece de mirada. Dicha mirada es objeto *a* en la imagen.

Sin embargo, esa mirada es la misma esencia de la visión. La buscamos, pero en realidad no queremos encontrarla, ya que funge como el mismo objeto *a* para el sujeto. La mirada queda elidida al contemplar un paisaje y al mismo tiempo es causa de la visión, en tanto su naturaleza de falta. Sin aquella mirada, la imagen sería distinta, pero aquello no se percibe en la visión. Por ende, la mirada como objeto faltante constituye el campo escópico. (Albornoz, 1997; Lacan, 1963-1964/2008)

De esta manera nos encontramos con una mirada que no sólo mira, sino que también muestra. Recordemos la función del fantasma en la Ilustración 1 ($\$ \diamond a$) y su naturaleza de repetición, tanto como la relación del objeto *a* con la pulsión en la Ilustración 2. Algunas pinturas que se analizarán en el siguiente capítulo podrán ejemplificar mejor lo señalado. Por ahora se citará, como lo hace Lacan en el Seminario XI, un breve poema de Aragon (1963) *Le Fou d' Elsa* para reflexionar.

Contrechant

En vano llega tu imagen a mi encuentro
y no me entra donde estoy quien sólo la muestra
Tú volviéndote hacia mí sólo encuentras
En la pared de mi mirada tu sombra soñada
Soy ese desdichado comparable a los espejos
Que pueden reflejar pero no pueden ver
Como ellos mi ojo está vacío y como ellos habitado
Por esa ausencia tuya que lo deja cegado.

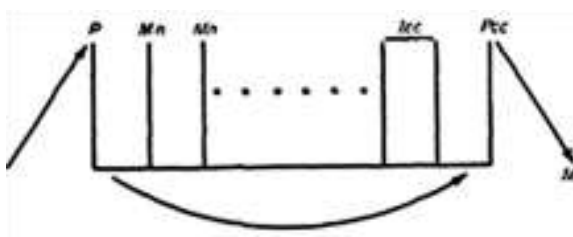
*(Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée
Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité.)*

(Lacan, 1963-1964/2008. p 84)

Para entender mejor lo presentado en los últimos párrafos, cabe retomar las teorías que Jaques Lacan plantea en el estadio del espejo (Lacan, 1957-1958/2015). Aquel texto retoma a su vez, de manera implícita, el esquema del peine de la primera tópica freudiana. Esto representa un pequeño, aunque necesario desvío a algunos planteamientos previos en el tiempo y en la lógica psicoanalítica.

Para Sigmund Freud las imágenes de la realidad deben atravesar diferentes capas representadas en el esquema del peine, el cuál a la vez es el primer esquema del aparato psíquico planteado por Freud. Aquí el padre del psicoanálisis indica que la percepción (P) es el polo por el cuál llegan las imágenes a nuestro aparato psíquico. Estas pueden atravesar las diferentes capas (Icc. y Pcc.) hasta llegar a la consciencia o movilidad (M), así como pueden desaparecer en el proceso por la naturaleza de la represión, condensación u olvido. Es importante recalcar que, en la vigilia, las imágenes van en sentido progrediente, es decir, de P a M. En el estado del sueño ocurre lo contrario: un sentido regrediente, de M a P (Freud, 1900/1991, p 536). Invito al lector a relacionar esta naturaleza del aparato psíquico con lo señalado en cuanto al sueño del padre y su hijo enfermo, con el propósito de entender mejor los planteamientos lacanianos. En ese sueño se evidencia muy bien el sentido regrediente, el cual obliga al sujeto a despertar para no encontrarse con el objeto semblante y parcial *a* que se encuentra en lo real, el cual se alojaría más allá de P, bordeando el agujero del toro.

Ilustración 3 - El Esquema del Peine



Fuente: Freud, S. (1900/1991), p 534

Para nuestro propósito, la mirada es objeto semblante de *a*, investida, por ejemplo, por una mariposa o la mirada de los lobos, en el sueño. Podríamos plantear, a su vez, la hipótesis, que la esquizia se encontraría en la separación de Mn e Icc., ya que allí se dan las investiduras y el despertar que ocasiona la *tyche*, que recordamos es el encuentro fallido con lo real. Retomamos que, en Mn, también se encuentra el hecho de que fuimos objeto *a* o en otras palabras, localizados en el punto de la mirada.

Retomando la teoría de la libido, nos podemos dar cuenta que las imágenes pueden ser investidas, desinvestidas y reinvestidas de libido constantemente, construyendo las fuerzas pulsionales de la vida sexual. Estas investiduras son dirigidas por el yo hacia la imagen mnémica del objeto de deseo (Freud, 1916/1991). De esta manera, Freud introduce la función a la imagen. Desde su nacimiento el sujeto se encuentra en el mundo de las imágenes, las cuales cumplen un rol importante en la edificación de diferentes instancias psíquicas como la del yo, el superyó y el ello. Sobre todo las imágenes más importantes como las Imagos paternas del complejo de Edipo, son estructuradas e intervienen en la formación del ideal del yo. Para el autor las imágenes pueden producir tanto placer como displacer, dependiendo de la relación inconsciente del aparato psíquico con las mismas.

De igual manera Jaques Lacan atribuye un papel importantísimo a la imagen, la cual opera como informadora en intuición, memoria y desarrollo. También contribuye en la formación de las instancias psíquicas.

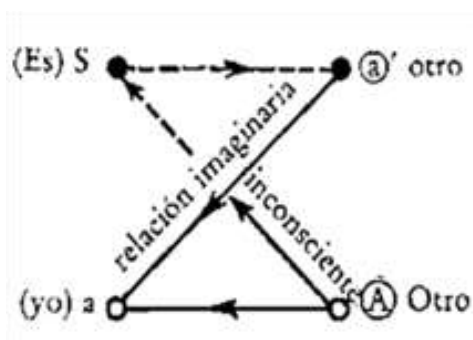
En el Estadio del espejo Lacan propone que la imagen significativa y formadora del yo, es una imagen por venir del Otro, lo que implica un *après coup* al sujeto. Aquello se explica con el tesoro de significantes atribuido al gran Otro. En dicho estadio el sujeto pequeño encuentra y reconoce por primera vez su imagen en el espejo. Esta imagen suya y del otro que refleja el espejo, es fundamental en la unificación de sus movimientos y en la formación de la función del yo, función imaginaria. El Estadio del espejo es un estadio lógico, el cual produce en el niño una identificación desde la imagen fragmentada de su propio cuerpo, hasta una imagen con forma total de identidad. En este proceso se sitúa a su vez el deseo del pequeño sujeto en el campo del Otro. A través de la asunción de la imagen especular del sujeto y su semejante, se establece una relación entre organismo (*Innenwelt*) y realidad (*Umwelt*). (Lacan, 1949/2003)

En un inicio el sujeto tiene una imagen del cuerpo fragmentada, la cual carece de consistencia simbólica y está ligada a la imagen especular de la relación narcisista. Mientras que la imagen especular es la vía que toma la transfusión de la libido del cuerpo al objeto. Esta imagen especular es asumida bajo una forma de “yo ideal”, que emerge en el encuentro del sujeto con otro, siguiendo las insignias del “ideal del yo”. Es entonces, cuando se desarrolla la dialéctica de las relaciones con Otro. Cuando otro capta nuestra imagen, es el momento en el cual se forma ~~el yo~~ y el ideal del yo.

Precisamente la mirada de la madre, la cual el infante percibe, permite que el infante vea a su cuerpo como una imagen integrada y aprobada por otro y el Otro. La madre supone la Gestalt del cuerpo. La mirada de la madre mira un cuerpo completo, ahí donde el infante se encuentra fragmentado, gracias a que se identifica con esa imagen completa de la mirada de otro y del Otro (Este otro, a quien mi madre mira, soy yo). En el reflejo percibe su forma integrada, acabada. Así conformando su yo especular, ya que aquel reflejo de nuestro soma está afuera de nuestro cuerpo. Allí se forma el yo (*moi*) y el ideal del yo. (Lacan, 1954-1955)

En el esquema L (Ilustración 4) el autor sitúa a cuatro elementos que se relacionan entre sí. El espacio entre cada punto es un vector. “S” representa al sujeto en posición de ciego y el *Es* (ello) freudiano, el lugar del falo imaginario: ϕ . “A” representa al Otro, lugar que ocupa el tesoro de significantes, mientras que “a” es el yo y “a’ ” deviene como otro semejante.

Ilustración 4 - El Esquema L



Fuente: Lacan, J. (1954-1955/2014)

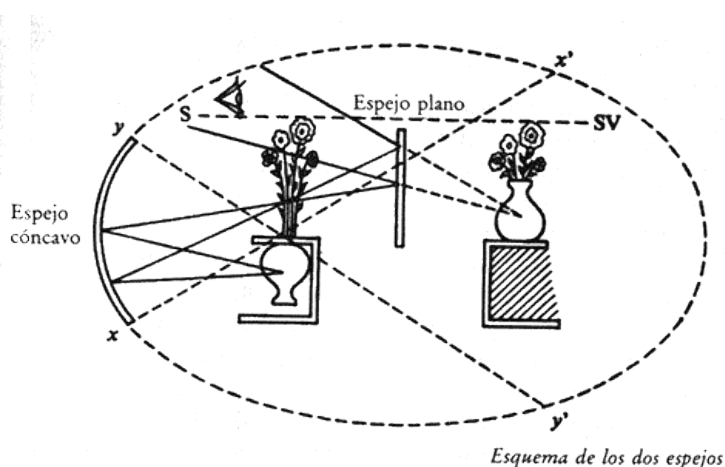
Podemos identificar dos relaciones principales: la primera en el vector $a \rightarrow a'$, la cual se atribuye al eje de la relación imaginaria y a la relación narcisista con la imagen especular de otro. También el ideal del yo se constituye a partir de la imagen de otro, por lo que está implícito en el mismo vector; la segunda en el vector $A \rightarrow S$ del discurso inconsciente, eje simbólico que corta la relación imaginaria. En aquella relación el mensaje llega entrecortado debido al atravesamiento de la relación narcisista (muro del lenguaje). El inconsciente es el mensaje que regresa de forma invertida hacia el sujeto por $A \rightarrow S$. (Lacan, 1953-1954)

El esquema demuestra como la imagen que forma el ideal del yo, la cual le es dada al sujeto, solo se le es dada como imagen del otro (*Je est un autre*). Ese otro, el cual es su propia imagen en el espejo, hace que el sujeto se pueda ver verse. La imagen del propio cuerpo está

constantemente representada por la imagen del semejante, cuya significación genera una dependencia de esa imagen, conectando al deseo del otro todos los objetos de los deseos del sujeto, y no a su propio deseo. El deseo sigue a la proyección de la imagen propia (yo) en el otro (a'). Lacan afirma que hay "...reintroyección de la imagen y reintroyección del deseo." (Lacan, 1953-1954, p 265)

A su vez la imagen tiene una función polivalente en relación con la imagen del otro, debido a que la misma relación esta libinizada y narcisizada, porque funciona en el plano de la relación agresiva y de la relación erótica. La agresividad constituye al mismo yo, por ende, también a la relación imaginaria que tiene este yo con sus semejantes y la ajenidad que implican respecto al sujeto. Lacan recalca que "... el yo es desde el inicio por sí mismo otro, porque se instaure en una dualidad interna al sujeto." Esto a su vez explicaría esta sensación de extrañeza que tiene el sujeto al despertar, ya que primero debe situarse desde su yo.

Ilustración 5 – Esquema de los Espejos



Fuente: Lacan, J. (1954/2014)

En la Ilustración 5 Lacan propone el Esquema de los espejos, en el cual sitúa al objeto entre un espejo cóncavo y un espejo plano. Las flores están claramente separadas del florero, aludiendo a la fragmentación percibida del propio cuerpo (imagen real). Las flores devienen a ser contenido (pulsiones) y el florero continente (cuerpo imaginario). En el espejo plano que representa al Otro a través de la mirada de la madre, se puede ver el florero y las flores de manera unificada, gracias al espejo cóncavo y plano. Dicha imagen unificada al lado derecho del espejo, o más allá del mismo, visto desde el punto de vista del sujeto (imagen virtual), es una imagen especular, ya que no es real y no puedo ver a mi propio cuerpo unificado, a menos de que disponga de un espejo y distancia de este. Para Jaques Lacan el espejo cóncavo se puede

comparar con la retina, ya que solo es información visual, sin embargo, el fenómeno de la visión se produce en un registro imaginario y simbólico, allí donde se sitúa el ideal del yo (a través del espejo plano). Simbólico debido a que el sujeto ya ha transcurrido por el Edipo en su campo escópico. También se ve como el ideal del yo deviene del yo ideal, el último siendo representado por las líneas debajo de la separación del florero especular.

El autor propone, más allá de la visualización del estadio del espejo, que las imágenes percibidas pertenecen al Otro, en cuanto son reflejadas como imágenes especulares en lo imaginario y lo simbólico a la vez. Recordemos la mirada de afirmación por parte de la madre. La mirada del Otro juega a su vez un papel importante en cuanto puede generar angustia, pues percibe el cuerpo unificado simbólico, mientras que nosotros solo percibimos nuestro cuerpo especular en nuestra mirada. Aquí la importancia de la mirada en cuanto a que muestra lo que está más allá del velo de lo real (-phi). Recordemos que la mirada alude al objeto semblante. El estadio (1954-55/2016) del espejo se ve explicado, porque el sujeto termina con la identificación de su propia imagen especular. Me gustaría resaltar aquí la importancia de este hecho para entender a la pulsión escópica con relación a la imagen, la cual siempre tendrá un carácter especular. (Lacan, 1957-1958; 1953; 1954)

El autor también recalca que la imagen está significatizada, siendo significantes tanto en el yo como en el superyo y ello, los cuales se anudan con otros significantes bajo las conocidas leyes de la metáfora y la metonimia. Las palabras, según Lacan, están atrapadas en todas las imágenes del cuerpo, cautivando al sujeto (1957-1958). Tomemos en cuenta la metáfora de la Guitarra, en cuyo cuerpo resuena el sonido. Así funciona para el autor el significante en el soma, por lo que puede desatar relacionado con muchos síntomas del sujeto. Mediante la articulación de los significantes respecto a las imágenes y/o experiencias en una nueva narrativa, el sujeto comienza a resignificar su discurso, lo cual modifica su posición subjetiva y permite cambiar el síntoma. Recordemos que aquello no siempre es sencillo gracias a la misma barrera del lenguaje del esquema L. (Lacan, 1957-1958; 1953)

Podemos concluir en que el esquema del peine freudiano intenta explicar el fenómeno de las imágenes en el mismo aparato psíquico, mostrando que lo que vemos, no siempre es lo que está allí, debido a las diferentes instancias psíquicas de la primera tópica freudiana: preconsciente, inconsciente y consciencia. Por otro lado, Lacan se ubica desde un enfoque más

estructuralista en el Estadio del espejo, manifestando que son las mismas imágenes, miradas y significantes, las cuales constituyen al yo y al ideal del yo del sujeto. Jugando de tal manera un papel importantísimo en el narcisismo primario freudiano, en sujeto y sus pulsiones. Hablamos de dos tipos de identificaciones primordiales, una identificación imaginaria, que constituye el yo y el yo ideal, identificación simbólica que corresponde al ideal del yo $I(A)$. La identificación simbólica siempre va a estar relacionada con esa imagen del yo adquirida en el espejo, entonces no se puede hablar de una identificación completamente imaginaria o una completamente simbólica.

CAPÍTULO 2: LA MIRADA EN LA IMAGEN

Las imágenes han cautivado al sujeto desde la prehistoria, cuando sabemos de evidencias de cuevas en las cuales encontramos distintas representaciones que datan miles de años de antigüedad (Samaniego, 2006). En algún momento se crearon las primeras imágenes sobre pergamino, papel y lienzo, que con el invento de la imprenta pudieron alcanzar un público aún mayor que el público presencial (Samaniego, 2006). Imágenes que cautivan a sus espectadores como las obras de Miró, Da Vinci, Van Gogh, Velásquez, Monet, Picasso, Magritte y muchos otros. Posteriormente en la historia, se inventó la cámara fotográfica, con la cual por primera vez se pudieron captar imágenes del mundo físico sobre una placa. Imágenes que seguirían enganchando a su espectador, ahora mucho más, debido a la baja de precios de equipos fotográficos para los usuarios y al crecimiento del marketing a finales de la modernidad e inicios de la posmodernidad. Sin hablar de la imagen digital, que se tematizará en el siguiente capítulo, podemos afirmar que la imagen juega un rol cada vez más importante en la subjetividad del sujeto (Vega, 2017). En el presente capítulo se trabajará a la mirada en la imagen, tanto a la imagen en los cuadros, cómo a la imagen en la fotografía. Para lograr este propósito se debe tomar en cuenta ciertos planteamientos psicoanalíticos y filosóficos, los cuales derivan del capítulo anterior.

2.1. La mirada en los cuadros

Las pinturas siempre han cautivado a sus espectadores, en tanto han podido plasmar sobre el lienzo un dar a ver. A través de la historia del arte se puede analizar el desarrollo de las pinturas de muchos grandes y pequeños pintores. Sin embargo, la lectura que se propone en el presente trabajo va más allá de definir técnicas del pincel o ciertos tipos de trazos, o el uso de cierta pintura, típica para el lugar y la época. Según Karoathy, Freud plantea que el método de Morelli, en torno a los indicios, se asemeja mucho a su metodología de análisis del inconsciente. El método de los indicios sirve para la investigación de la autenticidad de la obra de arte. Pensemos en los pequeños detalles inconscientes, mecánicos, los cuales resultan únicos de cada dibujante. Según Morelli, los detalles que usualmente se consideran poco importantes, son aquellos que proporcionan una clave para el entendimiento más elevado de las relaciones del espíritu (Karoathy, 2009/2016; J, Lacan, 1963/2006).

Ahora, ¿de qué manera podemos articular el fenómeno de la mirada con la pintura? Uno de los primeros indicios nos aporta Heidegger, en su texto *El origen de la obra de arte* (1950/1992), donde se propone apreciar la obra de arte desde la verdad y no desde la belleza

estética. Para ello utiliza como ejemplo el cuadro de Vincent Van Gogh llamado Los Zapatos. Este tipo de objeto cumple un papel muy ordinario en la vida cotidiana. Heidegger gusta denominar a este tipo de objetos como útil/es.

Ilustración 6 – Zapatos, Van Gogh



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/zapatos-viejos>

Según Karoathy, la pintura no está allí solamente para admirarla por su belleza, pues la pintura también nos mira. Entendemos eso mejor comparando las críticas de un historiador del arte, como se mencionaron anteriormente, con el siguiente pasaje de Heidegger (1950/1992, p 58), que propone Karoathy (2009/2016):

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

es donde realmente son lo que son [o sea, cuando se usan, cuando la labriega los usa en la tierra; aquí vamos a ver qué pasa cuando los usa]. (...) En este proceso del uso del útil no puede dejar de enfrentársenos realmente lo que tiene de útil. Mientras, en cambio, no hagamos más que representarnos un par de zapatos, o incluso, que contemplar en el cuadro los zapatos que se limitan a estar en él vacíos y sin que nadie los esté usando, no haremos la experiencia de lo que en verdad es el ser del útil. Ni siquiera podemos decir dónde están estos zapatos. En torno a este par de zapatos de labriego no hay nada [porque efectivamente, esa pintura es muy particular, el par de zapatos de labriego y alrededor no hay nada] a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones del terruño o del camino, lo que al menos podría indicar su empleo. Un par de zapatos de labriego y nada más. Y, sin embargo... En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temor por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega. (Heidegger, 1950/1992, p 58),

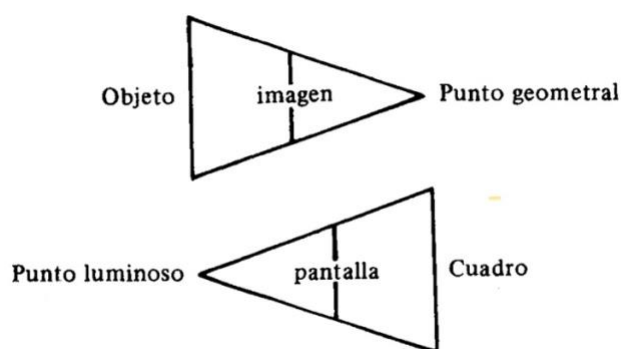
No es difícil imaginarse lo que Heidegger describe en el anterior pasaje al ver la pintura, aun así: esta pintura no sería capaz de provocar la idea de vida, permanencia, enfermedad y muerte. Por eso, el cuadro nos mira. Sií no nos mirase, no nos diría nada. Karothy recalca aquí que no se pretende quitar la validez a un tipo de análisis más técnico de la obra desde la historia del arte. El cuadro nos mira en cuanto nos puede ver la lata de sardinas que describe lacan en el Seminario XI (1963-64/2007), en la cual Lacan relata una historia de su infancia, en la cual navegaba en un pequeño bote con una familia de pescadores y su amigo Petit-Jean. Es importante resaltar que el objetivo del viaje en bote era netamente recreativo. Premisa que se entenderá más adelante. Un día, en el bote, su amigo le señaló una lata de sardinas que flotaba en el agua: "...me enseñó algo que estaba flotando en la superficie de las olas. Se trataba de

una pequeña lata, más precisamente, de una lata de sardinas. Flotaba bajo el sol, testimonio de la industria de conservas que, por lo demás, nos tocaba abastecer. Resplandecía bajo el sol. Y Petit-Jean me dice - *¿Ves esa Lata? ¿la ves? Pues bien, ¡ella no te ve!*” (Lacan, 1963/2016, p 102).

El amigo de Lacan alude a que la lata me mira, no me ve. Lacan dirá que me mira a nivel del punto luminoso, donde está todo lo que me mira, literalmente. El autor explica que él estaba disfrutando de aquella tarde, en homeostasis. Para él era una tarde recreacional. Sin embargo, para su amigo y su familia era una tarde de labor. Fue justamente aquella lata de sardinas, la cual miró a Lacan e hizo que se sintiera como una mancha, la cual desentonaba con la imagen de aquella tarde. Es esa capacidad de la mirada, la cual nos sitúa como representación, acercándonos un poco a lo real. Recordemos la esquizia (*schize*) mencionada en el anterior capítulo. Cabe imaginarse nuestra existencia siendo conscientes de nuestra ubicación respecto a cada objeto en nuestro entorno geométrico, de nuestra situación de sujeto barrado, identificado con nuestra imagen especular. “En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro.” (Lacan, 1963/2006, p 103)

Gracias a la luz, en el fondo de mi ojo se pinta una impresión, la cual no está lejos, está dentro de mí, en su representación óptica. Esto, según Lacan, hace intervenir lo que está elidido en la relación geometral: la profundidad de campo. Aquella es la que se apodera del sujeto, la que lo solicita a cada instante “... y hace del paisaje algo diferente de una perspectiva, algo diferente de lo que llamaré el cuadro.” (Lacan, 1963/2006, p 103). En base a esto podemos deducir que, la pintura o cuadro, a diferencia de un objeto en la naturaleza es un dar a ver por parte del pintor, ya que se plasma, por lo general una sola perspectiva y profundidad. (Lutereau, 2012)

Ilustración 7 – Líneas de luz



Fuente: Lacan, 1963/2006

El correlato del cuadro es el punto de la mirada, situándose afuera del campo geométral. Entre ambos (punto luminoso y cuadro) existe un agente mediador, lo que está entre ellos es de una naturaleza distinta al espacio geométral. Según Lacan es completamente lo inverso, operando al ser opaco y no atravesable. La mirada siempre sería un juego de luz y opacidad “Siempre es esa reverberación que hace un rato era el punto central de mi cuento, siempre es lo que, en cada punto, me cautiva porque es pantalla, porque hace aparecer la luz como iridiscencia que la rebosa. El punto de mirada siempre participa de la ambigüedad de la joya.” (Lacan, 1963/2006, p 104).

Lacan resuelve así lo planteado por Merleau-Ponty, en relación con lo visible y lo invisible, vía el objeto *a* y el escotoma, y no en términos ontológicos. Lacan introduce la noción de escotoma con la finalidad de esquematizar el modo en el cual “...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. Por eso, de todos los objetos en los que el sujeto puede reconocer su dependencia en el registro del deseo, la mirada se especifica como inasible.” (Lacan, 1964/2006, p 91). Aquel desvanecimiento es explicado de manera distinta al señalado por Sartre en su analítica “El ser y la nada” (1943), donde la mirada es anonadada en la donación objetiva de su cuerpo como un entre-sí. Aquí subraya Sartre que, al ver el ojo, ya no veo el ojo que me mira (mirada). Lacan, por otra parte, propone que la mirada se ve. Se ve y es presencia del otro como tal. Puede sorprender, causar vergüenza y reflexión. Y esto es posible debido a que el sujeto, que es sorprendido por la mirada de otro, no es sujeto reflexionante, pensante, correlativo de la objetividad, sino es sujeto que se sostiene en su función de deseo. Para afirmarlo recurre a una lectura del fenómeno de la anamorfosis. (Lacan, 1963/2006)

Para Jaques Lacan la función de la anamorfosis es la función de la deformación de un objeto ~~en~~ debido a la perspectiva. Existen trabajos de Leonardo Da Vinci relacionados a esta técnica, la cual permite estirar objetos e imágenes gracias a líneas ideales, en sus construcciones diópticas. Podríamos decir que él fue pionero de esta técnica. Según la anamorfosis, la visión se ordena según un modo que podría denominarse “función de las imágenes”, que se define por una correspondencia punto a punto de dos unidades en el espacio. Aquí debemos resaltar que la correspondencia punto a punto es esencial (Ilustración 7), ya que de esa manera se establece la relación de la imagen, en cuanto ligada con una superficie o punto geometral. La línea recta o rayo de luz, desempeña el papel de rayo de luz, determinando una imagen. (Lacan, 1963/2006)

“La perspectiva geometral es asunto de la demarcación del espacio, no de la vista.” (Lacan, 1963/2006, p 93), afirma con el ejemplo que un ciego puede concebir el campo del espacio que él conoce (como real) perfectamente. La dimensión geometral de la visión no agota la dimensión subjetiva del campo de la visión, “Por eso es importante dar cuenta del uso invertido de la perspectiva en la estructura de la anamorfosis.”, dice Lacan (1963/2006, p 94)

Alberto Durero (1471-1528) es conocido como el artista más famoso del renacimiento alemán e inventó el aparato para establecer la perspectiva. Es una tabla de portillo, que fue usada para establecer una imagen perspectiva adecuada. Al invertirse su uso se puede obtener una imagen anamórfica, ya que se obtiene la deformación, en otra superficie a la de la primera imagen. El portillo cumple la función de pantalla en la Ilustración 7, ubicándose entre objeto (primera imagen) y punto geometral (ojo/visión). (Lacan, 1963/2006)

Aquello sucede con la obra de arte Los Embajadores (1533) de Hans Holbein el Joven. Dicha obra se puede apreciar en la Ilustración 9. Tiene su trasfondo histórico-político, plasmado en símbolos en la obra. Se pueden apreciar a dos Hombres: El embajador francés, en Inglaterra de Enrique VII, Jean de Dinteville, situado al lado derecho, encargó un retrato a Holbein. A la derecha se encuentra Georges de Selve, obispo de Lavaour y embajador. Ambos embajadores intentaban mantener la paz entre Inglaterra, Francia y el Vaticano. En vano, como lo ha demostrado la historia (Karothy, 2009/2016).

Además de la perfección con la que el artista trabajó esta obra, llaman los diferentes símbolos la atención del observador. Los estantes que se encuentran en el medio contienen varios objetos, los cuales recopilan a las Artes Liberales o *Quadrivium* en latín. Según la historia

del arte dichos objetos pretenden mostrar el nivel sociocultural y de conocimiento vanguardista de ambos. Existen distintas interpretaciones de cada objeto y su manera de ser plasmado. Sin embargo, como bien se mencionó al inicio del capítulo, no es el objetivo de este pasaje indagar en dicha temática.

Ilustración 8 – *Los Embajadores*, Hans Holbein el Joven (1533)



Fuente: <https://historia-arte.com/obras/los-embajadores>

Lo que se propone es demostrar como en la pintura existe una mancha gris clara que llama la atención. No solamente se trata de la función de la mirada como mancha, más de la anamorfosis como técnica que crea una deformación intencionada de una imagen que solamente puede ser corregida mediante un efecto óptico, como un espejo curvo, por ejemplo (ilustración 5). Ahora, volviendo a la mancha podemos, imaginando que nos colocamos a la derecha de la obra, reconocer que aquella mancha no es solamente un accidente que el pintor tuvo con el color blanco, ni la misma antigüedad de la obra. Lo que podemos reconocer en la mancha desde la posición señalada es un cráneo, que Holbein el Joven plasmó en la obra utilizando la técnica de la anamorfosis.

Interesante para la temática del presente trabajo viene a ser la interpretación que Lacan hace de esta obra, ayudándose de la mirada como objeto a . El autor señala que la anamorfosis en la obra “Los Embajadores” no muestra nada más ni nada menos que el sujeto anonadado: “...anonadado en una forma que, a decir verdad, es la encarnación ilustrada de presencia negativa del falo imaginario (menos $fi/-\phi$) de la castración, la cual para nosotros centra toda la

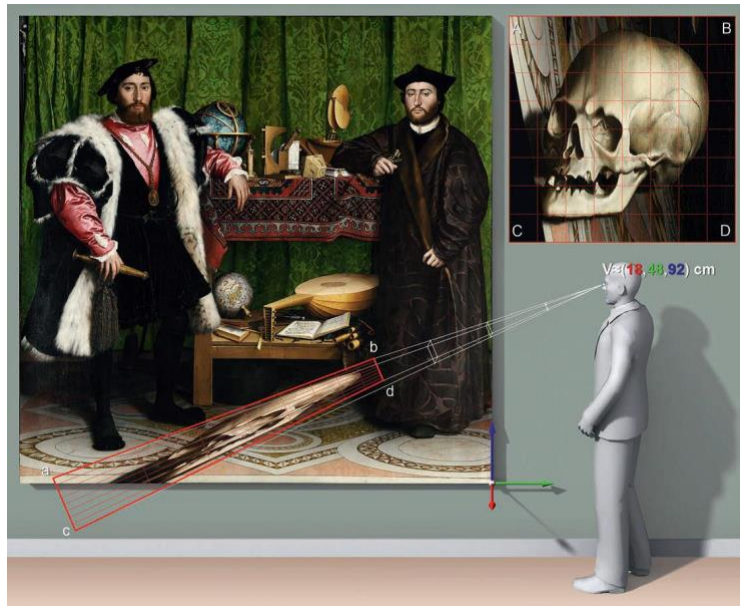
organización de los deseos a través del marco de las pulsiones fundamentales.” (Lacan, 1963/2006, p 95) Para ejemplificarlo Jaques Lacan hace referencia a la erección del pene.

¿Cómo es posible que, en ellas, a nadie se le haya ocurrido evocar...el efecto de una erección? Imaginen una figura tatuada en el órgano cuando está en descanso, y que cuando cambie de estado cobre su forma, valga la expresión desarrollada. [...]
¿Cómo no ver en esto, inmanente a la dimensión geometral -dimensión parcial en el campo de la mirada, dimensión que no tiene nada que ver con la visión como tal- algo simbólico de la función de la falta, de la aparición del espectro fálico? (Lacan, 2003, p 96).

El objetivo del cuadro, según Lacan, es captar la función de la mirada como tal, en su función pulsátil, *omnivoyeur*, voyerista, y desplegada. Tal como aparece en el cuadro de Holbein y en cualquier cuadro: aparece como un *trompe l'oeil* (trampa/engaño del ojo). “En cualquier cuadro, basta buscar la mirada en cualquiera de sus puntos para precisamente, verla desaparecer.” (Lacan, 2003, p 96)

En la Ilustración 9 se puede apreciar de una mejor manera como observar la obra de arte para reconocer el objeto estirado por la anamorfosis. El trapecio isósceles abcd es la intersección de la pirámide visual, de base cuadrada y vértice V, con el plano vertical que contiene el cuadro. La imagen de la calavera (ABCD) se podría reconocer sobre la línea b-d respectivamente en su función de pantalla como señalado en la Ilustración 7. También se puede deducir que la imagen ABCD solo puede ser reconocida como especular, ya que no se encuentra plasmada así en la realidad, lo que daría a bd, o BD la función de pantalla, o el punto del espejo en un esquema óptico (Ilustración 5).

Ilustración 9 - Estudio del punto de vista idóneo en los Embajadores



Fuente: Cabezos Bernal, P., Cisneros Vivó, J. y Soler Sanz, J. (2014).

¿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 que es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto. (Recalcati, 2006, p 22)

La cita de Recalcati recalca la función del cuadro en cuanto su capacidad de producir un encuentro con lo real, invirtiendo el papel de “espectador que contempla” a “exterioridad de la obra que aferra al sujeto”. Sujeto y obra de arte se encontrarían así en un mismo agujero, hueco de luz del campo escópico. Citaré nuevamente “En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro.” (Lacan, 1963/2006, p 103) Cabe recordar lo mencionado con relación con el encuentro de lo real en el trauma en el sueño. Y al despertar, como defensa ante este encuentro.

La pintura de Los Embajadores tiene la capacidad de irrumpir en la lógica de la perspectiva. Por lo que, con relación a la *tyche* (encuentro con lo real) y la presencia negativa del falo imaginario de la castración, es pertinente remitir a la siguiente cita de Lutereau “...la captura de la mirada, en la cicatriz de la mancha, es la sutura que en lo imaginario encarna la operación simbólica del falo al hacer a la mirada condescender al placer de la visión. La

operación del falo simbólico hace de la mirada una función pulsátil.” (Lutereau, 2012, p 452)
Según Jaques Lacan 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.” (Lacan, 2003, p 100)

En este punto me gustaría recapitular la importancia del cuadro en su función de semblante de la mirada del pintor como objeto *a*. Recordemos que es este quien deposita su mirada sobre el lienzo. También es esta mirada simbólica e imaginaria la cual en su falta remite al registro de lo real. El cuadro no muestra la mirada real del pintor, pero esta existió para la creación de la obra. El goce estético se relaciona con esta falta y con el deseo, este semblante de la mirada real del pintor. (Lacan, 1964)

Dos años después de la publicación del Seminario XI de Jaques Lacan, del cual se ha partido principalmente para el desarrollo del presente trabajo, el autor dictaba las clases en relación con el objeto del psicoanálisis en el año 1966 (Seminario XIII). En la primavera del mismo año Michael Foucault (historiador, filósofo, sociólogo y psicólogo francés) publicó su libro llamado “Las palabras y las cosas”, obra que se agotó rápidamente debido a su encanto teórico. Para la clase 15 del Seminario XIII, a mediados de abril, Lacan da de tarea leer esta obra a su clase y él ya habría leído el libro. Incluso Foucault asiste a la clase número 18 del 18 de mayo de 1966. “Quisiera saludar entre nosotros la presencia de Michel Foucault que me hace el gran honor de venir a este Seminario.” (Lacan, 1966/1995)

Tanto en el Seminario XIII (s.f./1965-1966) como en Las palabras y las cosas (1968/1966), los autores emplean el cuadro “Las meninas” del pintor español Diego Velázquez del año 1656. Seguramente Lacan ya conocía la pintura. Sin embargo, podemos deducir que fue la publicación de Foucault, la cual incentivó a Lacan utilizarla para el seminario del objeto del psicoanálisis.

... Lacan retomó el análisis foucaultiano con el propósito de ampliar sus desarrollos sobre la mirada. El resultado de este análisis es una nueva interpretación de Las Meninas. Mientras para Foucault dicho cuadro exponía de modo privilegiado los elementos de la noción de representación, Lacan se empeñaría en ir más allá del análisis foucaultiano, para destacar cómo el cuadro de Velázquez permite asimismo entrever un rasgo específico del objeto *a* como

mirada, que pondría en cuestión la noción de representación. (Lutereau, 2012, p 446)

Como la cita señala, Foucault ve los elementos de la noción de representación en el cuadro de las Meninas. Para él, el espectáculo que contempla el pintor, es dos veces invisible, dado a que no está representado en el espacio del cuadro y se sitúa en este punto ciego (detrás del lienzo o donde se depone la mirada del pintor). Es en ese recuadro, según Foucault, donde la mirada se “sustrahe a nosotros mismos”, en el momento en que la vemos. (Foucault, 1966/1988) Cabe puntualizar la observación lacaniana mencionada anteriormente en la cual se concluía que la mirada muestra. (Lutereau, 2012)

Existe un espacio de invisibilidad no representada, indicado por el gesto de reverencia de Isabel de Velazco, la infanta retratada, hacia el espectador. A su vez, la luz inunda la habitación con intensidad, pero no revela su fuente, aludiendo nuevamente a la invisibilidad. De tal forma la pintura va presentando elementos que alternan lo visible y lo invisible en la representación. Según Foucault, el personaje, quien se encuentra representado en la parte de la puerta de atrás, es metáfora del espectador, podría entender lo que se ve en la obra. Sus puntos de visibilidad específicamente. Únicamente el espejo ofrece una respuesta a la función de la visibilidad, a pesar de que solo se pueda apreciar el reflejo de ambas personas en él: “sólo éste funciona con toda honradez y deja ver lo que debe mostrar.” (Foucault, 1966/1988, p 16; Lutereau, 2012)

Según Foucault, nadie ve el espejo en el que aparecen las figuras de los reyes. El espejo en esta obra funciona como una representación hurtada, así como en la pintura holandesa era una tradición que los espejos representen una duplicación de lo que se daba en el cuadro. Para Dreyfus y Rabinow (2001) los aspectos de la representación, además de ser el tema principal en las Meninas, “han dispersado entre figuras separadas” (p 51). Se evidencia que sus representaciones están diseminadas en la pintura misma. Estos factores son la producción de la representación (pintor), objeto representado (modelos y sus miradas) y la observación de la representación (mirada del espectador). (Lutereau, 2012)

Velázquez representa los elementos de la representación, pero dejando al descubierto una cuestión crucial: la inestabilidad de la misma para representar el acto 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. (Lutereau, 2012, pp. 447)

Ilustración 10 – Las Meninas Velázquez



Fuente: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/meninas-triunfo-pintura_15378

El análisis que Jaques Lacan propone de la obra las Meninas se distingue del análisis de Foucault por varias razones. Sin embargo, podemos notar algunas similitudes debido a sus enfoques estructuralistas y el *Zeitgeist* de la época. Lacan inicia su clase del 4 de mayo de 1966 del seminario XII con un interrogante en relación con la condición metafórica de su topología. Para ello hace esta pregunta acerca de la constitución de la objetividad visual:

“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.” (Lacan, 4/5/66)

La cita resalta la importancia que la unificación, la cual produce el sujeto, es la de la mirada en la visión. Según Lutereau, el punto de fuga de la perspectiva representa en la figura el ojo que mira (Lutereau, 2012). Además, afirma Lacan, "...la constelación formal que se organiza a su alrededor será el *representante* de la representación." (Lacan, 4/5/66) Así nos encontramos al ojo que mira como punto de fuga de la perspectiva que representa y la constelación formal que se organiza a su alrededor como representante de la representación. Ahora, el autor además distingue dos tipos de puntos: el punto de fuga, el cual es el punto del sujeto (punto S) como sujeto vidente, y punto mirante, que cae en el intervalo del sujeto y el plano figural. Ambos se diferencian ya que el segundo punto puede ser localizado, mientras que el primero no, ya que el punto de fuga constituye la remisión significativa, que Lacan entiende como un tipo de retícula. (Lacan, 4/5/66)

Lacan dice en relación con el punto de fuga y la perspectiva, que es esta experiencia de la perspectiva, la que permite ilustrar de lo que se trata: la división del sujeto "... a lo que significa experiencia analítica, la relación propiamente visual del mundo, a saber, un cierto objeto a ..." (Lacan, 11/5/66). De tal manera se retoma la diferenciación de dos puntos, pero establecidos por las posiciones del sujeto. Hay dos puntos sujetos en toda estructura de un mundo proyectivo o de un mundo perspectivo, según Lacan. Uno está en la línea del horizonte, en el plano de la figura y es un punto cualquiera. Recordemos la escena de la lata de sardinas flotando en el agua. El otro está en intersección de otra línea paralela a la primera, denominada línea fundamental. Esta expresa una relación del plano figura al sujeto proyectivo, con la línea en el infinito en el plano figura. (Lacan, 11/5/66)

Aquel segundo plano, distinto al punto de fuga metonímico (de la representación), el autor propone que sea considerado como punto donde se debe buscar el objeto a. El segundo punto sujeto es descrito por Lacan como una distancia, respecto a la cual cabe ubicarse, para acceder a la mirada del cuadro. Según él, la distancia se inscribe en la estructura. Por ende, es punto de acceso a la mirada, la cual es ausencia propia e intrínseca del campo de la visión, determinando la perspectiva. Aquella distancia es definida también como un intervalo no marcado por Lacan, ya que es aún más que una ausencia o una distancia. Es ahí, en este intervalo o punto de acceso, donde se destaca la intersección entre la mirada de la pintura y la del sujeto. Se podría deducir que, en ese mismo espacio se produce el fenómeno del encuentro con lo real (*tyche*) y la separación en el terreno de la pulsión escópica de la esquizia del ojo y la mirada. "... 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” (Vinciguerra, 2006, p 158). Con la cita de Vinciguerra podemos entender por qué Jaques Lacan afirma que, en la función cuadro, el sujeto deviene habitante de dicha escena, bajo la mirada del pintor. "Mirada es algo que se despliega a pinceladas sobre la tela, para hacerlos deponer la vuestra ante la obra del pintor.” (Lacan, 1965/1998)

Ahora, en relación con el análisis de las Meninas de Lacan, se aprecia que el análisis foucaultiano de la obra elidió un aspecto importante. Un punto alrededor del cual, según Lacan, gira todo el valor y toda la función de la obra. Para cumplir con este objetivo se retoma el papel de la representación que también utilizó Foucault en el análisis de su obra. Lacan propone analizar el cuadro con su aspecto representativo, pero aludiendo a la *Vorstellungsrepräsentanz* (representante de la representación)” (Lacan, 4/5/66) de Freud. El punto mencionado y elidido sería la importancia del personaje que se enmarca en la 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.” (Lacan, 11/5/66)

Lacan comienza su 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 como positivización de una falta. (Lutereau, 2012, pp. 447-448)

En esta cita de Lutereau se evidencia que la mirada de Velázquez está ausente, como si, metonímicamente, estaría reflexionando, desplegado en su ausencia. Podemos entender que la positivización de una falta, como aislamiento de la mirada, se relaciona con la ya mencionada presencia negativa del falo imaginario (menos ϕ/ϕ) en el fenómeno de la anamorfosis, revisado anteriormente en este capítulo. Si bien describimos esta metonimia, no se la debería confundir con la metonimia significativa, la cual organiza el campo visual. “El descubrimiento psicoanalítico de la función de la mirada en el cuadro no es reductible a un esquema imperativo significativo del campo visual, o a una teoría de la percepción estética, aunque estos elementos son parte del desarrollo que Lacan promueve.” (Lutereau, 2012, p 448). Con esta cita podemos

apreciar como Jaques Lacan busca resaltar la importancia de tomar en cuenta a la estructura del sujeto escópico, y no del campo de la visión. Es pertinente entender que la metonimia de la representación está ligada a los imagos y a la identificación con los mismos, que poco tienen que ver con el campo visual y más con condición de falta por parte sujeto barrado. “Los análisis formalistas del campo visual son sólo un rodeo propedéutico para que la mirada quede circunscrita como un resto de esa operación significativa.” (Lutereau, 2012, p 448)

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 de ilusiones crecientes de representaciones, siempre de representaciones.” (Lacan, 11/5/66)

En esta cita Lacan, según Lutereau, se equivoca en su traducción de *Schein* como apariencia sensible de la idea y dejando afuera el significado de resplandor que connota la palabra. Pues parece ser esta luz que envuelve el punto luminoso con envolturas de representaciones para el sujeto, así como el objeto a, ocultando lo real con una pantalla. Lacan afirma que el punto de la mirada es la noción de pantalla (Lutereau, 2012). Recordemos que la pantalla no solo oculta lo real, si no que al mismo tiempo lo señala:

“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.” (Lacan, 11/5/66)

Aquí podemos ver como otros fenómenos de la experiencia analítica como el recuerdo encubridor, el fantasma e incluso el sueño, tomando como ejemplo el sueño del hombre de los lobos, se pueden integrar con la función del cuadro y la noción de pantalla. Para Lacan un cuadro es una pantalla, una retícula y un aparecer “... haciendo que su interrogación no solo estará cernida por los elementos significantes que lo constituyen, sino también por la posición del sujeto en la misma.” (Lutereau, 2012, pp. 448-449) Esta cita es de mucha importancia, ya

que, tanto en la obra de arte como en la experiencia analítica, el sujeto es tanto participante, como espectador. Además, la función del sujeto en la mirada es un aporte importante de Lacan al análisis pictórico, convirtiendo al sujeto en habitante del cuadro.

Para dar cuenta de la posibilidad de una relación del sujeto con lo real, tal que se manifieste la estructura del fantasma, se debe tener algo que connote la presencia del objeto *a*. Objeto *a* en tanto montura de un efecto, el cual es la división del sujeto. La castración. “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.” (Lutereau, 2012, p 448) A continuación el autor cita a Lacan: “Es precisamente, porque hay un intervalo entre esta alta tela representada de espaldas y algo que compone el marco del cuadro [...]. Es una interpretación propiamente estructural y estrechamente escópica. (Lacan, 18/5/66) Con esta última cita Lacan puntualiza sobre la metodología empleada para el análisis de Las Meninas y señala que la relación del sujeto con el cuadro es distinta a la del sujeto con el espejo, a pesar de que el cuadro también sea una determinación de la imagen.

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. (Lacan, 25/5/66)

Con esta cita podemos deducir que la pintura no es representación, más el cuadro una parodia de la representación, un representante de la representación. Poniendo 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.” (Lacan, 25/5/66). Pues, es el bastidor invertido, el elemento que hay que buscar en la función no representativa de la mirada, tomar en cuenta el destacado brillo de su borde. Pero también el carácter plano del espejo en el fondo, donde están reflejadas dos personas, invita a Lacan a reflexionar sobre

el estadio del espejo, retomando la distinción entre imagen real e imagen virtual en relación con la pequeña infanta en el centro de la obra. Ella no solo es la figura central, sino que también convoca en su vestido la tensión reflejada del foco luminoso. Debido a que la luz descarnada se concentra en el borde del bastidor y se refleja en el vestido de la infanta, el cual se abulta como un velo y se crea un intervalo de luz dorada entre la luz cruda del bastidor y la de la puerta abierta. Por ende, Lacan propone a la pequeña infanta ser interpretada como signo del falo, debido a su reflejo en el campo del Otro y el carácter de pliegue que lleva en su vestido. Se debe tomar en cuenta que en aquella época un armazón hueco soportaba dichos atuendos por dentro, creando un espacio cóncavo. La mirada del Otro en su presencia y ausencia viste al cuerpo y lo embiste de deseo. (Lacan 25/5/66; Lutereau, 2012)

Se podría concluir que tanto Foucault como Lacan intentan presentar lo que se oculta o resiste a la representación. Por lo que ambos análisis se complementan. Para Foucault lo invisible del cuadro es la representación, mientras para Lacan es el objeto *a* como mirada. Por otra parte, Lacan determina a la mirada como aquello que se contrapone al sujeto unificado de la representación (no barrado). Foucault piensa en el sujeto netamente desde la perspectiva de la visión y no desde el sujeto del inconsciente. Foucault aprecia el punto ciego de la visión, mientras que Lacan lleva aquella idea a un extremo para cuestionar aquello que traza el campo de la visión. Por ello el análisis lacaniano se centra mucho más en los aspectos lumínicos.

Y, en cuanto a la mirada en el arte, podemos darnos cuenta de que el sujeto como dividido busca algo en el cuadro, que es justamente este juego de engañar al ojo, efecto de la mirada del pintor desde el punto de perspectiva de la obra, este *fort-da* (S1-S2), a veces gozoso. El punto de perspectiva del sujeto se encuentra sobre la pantalla, lienzo o tela, con el punto de perspectiva del pintor, creando así un espacio de ruptura de la representación, la *tyché*, donde la mirada se manifiesta como objeto *a*, siempre velado, pero engañosamente alcanzable, gozoso en su enganche, como representante de la representación, como fantasma, como deseo y como goce en sí. Aquello elide al sujeto, ya que no está en su propio campo visual, está contraído. Allí el sujeto desaparece y se incluye como agujero, objeto desde donde es mirado. Según Vega (2017), esto tiene un efecto sobre el sujeto en relación con ver y ser mirado. Lacan describe a esto como el efecto apolíneo de la pintura. “La pintura se da, no tanto a la mirada como al ojo, lo que involucra el abandono de la mirada que entonces se constituye su objeto. Ojo y mirada nunca coinciden.” (Vega, 2017. p 423)

2.2 La mirada en la fotografía

En el presente apartado se revisará el papel de la mirada en la fotografía, haciendo énfasis en la historia de la fotografía y su camino hasta la fotografía digital. También se tomarán en cuenta los puntos señalados en los capítulos anteriores acerca de la mirada como objeto pulsional, la esquizia del ojo, sujeto escópico, y la perspectiva. Existen fundamentales diferencias entre la fotografía y la pintura, las cuales se relacionan principalmente con la representación, (re)producción y autenticación. Por otro lado, existen varias similitudes que valen la pena resaltar, como las son la luz, la perspectiva, el deseo, la mirada y la *tyché*. Además, se tomarán en cuenta puntualizaciones acerca de la reproducción por parte de Walter Benjamin. (Lacan 25/5/66; Walter, 1989)

Cuando la fotografía nace en el Nor-occidente de Europa durante la primera mitad del siglo XIX, es la época de la revolución industrial, la cual consiste en la acelerada aparición de una serie de soluciones tecnológicas. La producción artesanal se convierte lentamente en producción mecánica y las clases burguesas controlan la economía y la política. La ciencia estaba suficientemente desarrollada para poder crear un tal aparato fotográfico y existía la necesidad de conocer hechos importantes y sujetar fenómenos visuales a través del tiempo. Aquello fue muy impulsado por el joven pensamiento positivista de la época. Una buena manera de evidenciar un hecho empírico era a través de las imágenes copiadas de realidades materiales, por medio de procedimientos físicos y químicos. (Langford, 1976)

La imagen fotográfica más antigua que se conoce hasta el momento, con la cual iniciaremos este breve recorrido, la hace Joseph Nicephore Niepce en 1826. Es una tosca imagen, casi sin medios tonos, en positivo directo. La imagen requirió un tiempo de exposición de ocho horas dentro de la cámara oscura. Esta técnica fue nombrada Heliografía, o sea, dibujos de sol. Permitía generar un solo ejemplar de la imagen. Sin embargo, es una reproducción del mundo material, a pesar de ser un poco tosca. Permite por primera vez al sujeto ver una (re)presentación de la realidad generada por una máquina.

Ilustración 11 - La cour du domaine du Gras - Heliografía



Joseph Nicéphore Niépce, Francia, 1826 **Fuente:**

<http://psicoanalisisypolitica.blogspot.com/2012/08/la-fotografia-una-historia-de-la-mirada.html>

Aquello rompe ciertos límites establecidos hasta la época, como ver el retrato de un ser querido en fotografía, a pesar de que este no se encuentre en el mismo tiempo y espacio. O capturar momentos de felicidad o tristeza para poder regresar a estos por medio de una imagen física, que representa fielmente la realidad. Fielmente, porque no es una pintura, es una representación real, por lo que sirve también de evidencia empírica. Se puede deducir que el sujeto captura imágenes fotográficas con la finalidad sublimada de capturar al objeto mirada, atraparlo a través de un lente y recortarlo de lo real gracias a los marcos de la imagen. Recordemos en este sentido el estadio del espejo, donde el sujeto se identifica con una imagen especular integrada de su propio cuerpo y la red de pesca (Ilustración 1), donde se ejemplifica como la pulsión actúa sobre el objeto. A su vez, pensamos que la fotografía podría, en ese sentido convertirse en un objeto fetiche y fetichismo como actividad. “La fotografía es el espejo, más fiel que cualquier otro espejo, en el que somos testigos en todas las edades, de nuestro propio envejecimiento. El espejo real cambia con nosotros.” Por esta razón, afirma Metz, se relacionaría a la fotografía con el goce y la pulsión de muerte (Langford, 1976; Metz, 1972; Walter, 1989).

La siguiente fotografía (Ilustración 12) fue capturada algunos años después, por James Clerk Maxwell en 1861. Maxwell toma tres fotografías con filtros de luz distintos (rojo, verde y azul), para finalmente sobreponer las imágenes y obtener una fotografía a color. Para aquella

época las imágenes ya se realizaban sobre un papel negativo a revelar, por lo que la capacidad de reproducción era hipotéticamente ilimitada. Aquello se sumaría a una facultad importante de la fotografía en relación con el goce del sujeto y al narcisismo en el caso del retrato (Vega, 18). Además, que para 1908, las primeras cámaras fotográficas salieron al mercado, las cuales tenían un tiempo de exposición menor a un segundo, haciendo que el deseo de capturar la imagen y el capturar la imagen sean casi instantáneos y simultáneos (corte y click). Menos el retorno de la pulsión escópica del sujeto fotógrafo al cuerpo por el orificio ocular. Aquel proceso sería un poco más largo debido al proceso de revelado. Pero la difusión de la fotografía por la reproducción ilimitada del negativo original cambió los medios de comunicación de la época, de litografías a fotografías. Así como los retratos se veían lentamente ser remplazados por fotografías. También guerras, paisajes, políticos y Marylin Monroe podrían ser vistos por miles de personas en todo el mundo representados de manera auténtica por la fotografía. En las bellas artes un objeto es único, a veces impreso con la técnica de la litografía, pero incomparable con la reproductibilidad de la fotografía. (Langford, 1976; Metz, 1972; Benjamin, 1989)

... el efecto fuera de marco en la fotografía resulta de un corte singular y definitivo que figura la castración y es figurado por el "click" del obturador. Subraya el lugar de una ausencia irreversible, un lugar prohibido a la mirada para siempre. La fotografía en sí, el "encuadre", el espacio de la abducción, el lugar de la presencia y la plenitud -aunque indeterminado y rondado por la sensación de su exterior, de sus fronteras, fronteras que constituyen su pasado, lo dejado atrás, lo perdido: lo lejano aún si está muy cerca, desde la concepción de "aura" de Walter Benjamin (11) - la fotografía, inagotable reserva de fuerza y ansiedad, comparte, como podemos ver, muchas propiedades del fetiche (como objeto), y más directamente con el fetichismo (como actividad). Las fotografías familiares que muchas personas llevan consigo pertenecen siempre, obviamente, al orden de los fetiches en el sentido ordinario de la palabra. (Metz, 1972, p 130)

La primera imagen a color de Maxwell (Ilustración 13 facilita una representación más similar al objeto real y por ende deja menor interpretación imaginaria, lo que crea un efecto más similar al de un espejo. Ahora, no solo por el color, sino por errores humanos y limitaciones de materiales, la pintura, incluso el realismo, no ha sido capaz de representar los objetos como lo logra hacer la cámara fotográfica. Sin mencionar que la luz es procesada por una máquina para crear una imagen, y no por un humano (a pesar de que ambos procesos tienen ciertas

similitudes). Sontag afirma que la fotografía tiene la reputación de ser la más realista de las artes miméticas. (Langford, 1976; Metz, 1972; Sontag, 1973)

Ilustración 12 – Tartan Ribbon



Fotografía a color, James Maxwell, 1861, Fuente: <http://psicoanalisisypolitica.blogspot.com/2012/08/la-fotografia-una-historia-de-la-mirada.html>

Según Sontag, la fotografía cristaliza la mirada que contempla una satisfacción pulsional. Mirada que a su vez deviene objeto pulsional, evidenciado y cristalizado en la fotografía, similar a una situación de espejo. Para la fotografía, no es la mirada la que determina el objeto, sino que es la mirada, quién está determinada, precisamente, sobre aquello a lo cual se dirige. Por ende, la mirada es lo que hace de una fotografía *a posteriori*. Tanto la fotografía como la imagen (fotografía / pintura) y lo imaginario son conceptos que tienen una relación innata, y podemos afirmar que la imagen de la fotografía depende del lugar del sujeto que la mira, así como la pintura. (Sontag, 1973)

Finalmente es pertinente aclarar que no es nada sencillo determinar cuál fue la primera cámara digital de la historia. Tanto Kodak como Sony dieron pasos importantes para desarrollar los primeros prototipos funcionales. Sin embargo, no es difícil aclarar el origen del píxel. Esto nos remonta al año de 1957. Podemos apreciar en la ilustración 13 la primera imagen digital capturada por Russek Kirsch. Para capturarla, el científico logra crear un *scanner* en el cual coloca la imagen de su hijo. La imagen es codificada por un ordenador en código binario. Se calcularía por cuadrículas que son negras o blancas, respectivamente codificadas en unos y ceros. La primera imagen fue casi irreconocible, pero al sobreponer tres imágenes con distinta

intensidad de luz, se crea esta imagen (Ilustración 13), en la cual se reconoce claramente el rostro de un bebé. Incluso se puede reconocer distintas sombras de gris, las cuales indican el proceso de tres capas empleado en dicho procedimiento.

Ilustración 13 La Primera Imagen Digital - Russek Kirsch 1957



Fuente:<http://psicoanalisispolitica.blogspot.com/2012/08/la-fotografia-una-historia-de-la-mirada.html>

Se puede afirmar que la fotografía busca capturar o cristalizar un momento específico en el tiempo, con resultados mucho más fieles a la realidad, que los que la pintura o litografía permiten representar. La cristalización de una imagen permite controlar de algún modo lo incontrolable: el creer que se escoge lo que se quiere que otro mire. Pero no nos damos cuenta de que es precisamente el Otro, quien determina lo mirado. La fotografía es entonces una cristalización del orden de la singularidad, porque lo que cristaliza es aquel evento cuya existencia no podrá repetirse. Lo que nosotros denominamos *Tyché*, el encuentro con lo real que sobrepasa a la repetición, la cual insiste en la cadena de significantes. A su vez Roland Barthes define a la fotografía como melancólica, afirmando que tiene una relación estrecha con la muerte, lo pasajero y el tesoro de lo pasado. Conceptos que comparten similitudes con los propuestos por Lacan, con el objetivo de entender el fenómeno de la mirada en la fotografía. (Barthes, 1990).

En el desarrollo de la fotografía ha sucedido que el acto de tomar una fotografía ha disminuido paulatinamente hasta el día de hoy. Podemos tomar una fotografía y verla en menos

de un segundo, utilizando la cámara y la pantalla de nuestros teléfonos “inteligentes”. Aquello en unos inicios demoraba algunos días. Cabe recalcar en el siguiente capítulo, como el proceso de revelado se relaciona con el deseo, la pulsión y el goce. Además, Podemos darnos cuenta de del perfeccionamiento de la imagen fotográfica a lo largo de las décadas. Tanto en detalle pictórico, como en captura y representación del color, la fotografía parece haber tenido como meta, representar a la realidad de la manera más fiel posible. Aquello tiene un impacto en el sujeto, ya que puede relacionarse con el objeto mirada, como objeto fetiche de la representación, plasmado fielmente en la fotografía y libidinizándola. Se evidencia en el hábito de muchas estructuras, de tomar fotos de los actos perversos, para poder gozar del recuerdo del acto plasmado sobre una imagen. Así como la fascinación gozosa por las imágenes de nuestros seres queridos, que ya no están presentes, impidiendo que la libido vuelva a verterse sobre nuestro *Ich*. También entra en juego el papel del fantasma, ya que la fotografía representa un momento inalcanzable (menos ϕ) y siempre alude al objeto semblante de deseo *petite a*. También podemos afirmar que la imagen fotográfica se mueve más hacia un registro simbólico/real, desligándose parcialmente del imaginario que entra más en juego en imagen de la pintura. La relación de estos fenómenos con la imagen digital como tal se presentarán en el siguiente capítulo (Freud, 1925/2003; Lutereau, 2012)

CAPÍTULO 3 LA MIRADA EN LA IMAGEN DIGITAL

En el presente capítulo se analizará el papel de la mirada en la contemporaneidad denominada posmodernidad, centrándose sobre todo en la imagen digital. De igual manera se analizará la satisfacción de la pulsión escópica y la nueva economía psíquica (Melman, 2005) influenciada por las imágenes digitales. Los temas relacionados al goce estarán inscritos en una lectura lacaniana, mientras que los aspectos que incumben a los *imago*s y a las pulsiones se estudiarán desde las escuelas freudianas y lacanianas. Lo señalado permitirá, al final, analizar a la mirada en la imagen digital.

3.1 La imagen digital

La primera imagen digital, que refleja la Ilustración 13 (página anterior) fue creada en la década de los años cincuenta por Russell Kirsch en la Oficina Nacional de Normas de los Estados Unidos. Lo logró, como señalado, mediante la creación del primer scanner del mundo. Tanto un scanner como una cámara digital son considerados en el mundo de la computación bajo la denominación de dispositivos de entrada. Aquello se debe a que toma información del mundo real (documento o imagen) y convierte dicha información en información digital. En otras palabras: la digitaliza. El objetivo de la digitalización suele ser la manipulación, almacenamiento o/y reproducción de una imagen o cualquier tipo de información. Además del dispositivo de entrada existen: dispositivo de procesamiento y el dispositivo de salida. En alemán se conoce a todos los tres conceptos como *EVA* (*Eingabe, Verarbeitung, Ausgabe*). Un dispositivo de procesamiento sería los componentes electrónicos, como el pc únicamente con sus microchips para procesar la información, o cualquier microchip que procese datos. Los dispositivos de salida pueden ser la pantalla, monitor, bocinas, e impresora. De salida, ya que plasman lo procesado en fenómenos físicos perceptibles para el sujeto que interactúa con la máquina (sonidos e imágenes). (Samaniego, 2020)

La importancia del primer *scanner* se debe a su capacidad de captar la luz y transformarla en información binaria. Aquella información binaria se denomina *bite* (mordida). En aquella época (1957) un píxel equivalía a un *bite*, y un *bite* es solo una unidad binaria, es decir “0” o “1”, lo cual equivalía a píxel apagado o píxel encendido. Cabe recalcar que siempre se requiere de una fuente de luz para este proceso. En el scanner la luz es emanada por el mismo equipo (parecido al *flash* de una cámara fotográfica), mientras que en la cámara digital se utiliza la luz natural y a veces el *flash*. En todo caso, son necesarias partículas de luz (fotones), para

que estas atraviesen distintos lentes y se genere un diafragma similar al percibido en la técnica de la anamorfosis, para finalmente rebotar en un espejo e iluminar el visor. Antes de entrar al visor pasa por un prisma y se gira, ya que aparecería boca abajo en el visor. Al tomar una fotografía, se abre un obturador, sobre el cual la imagen está reflejada. La imagen, transportada por la luz, topa el sensor de imagen, el corazón de la cámara digital. Es allí donde píxeles captan la información lumínica y el programa con ayuda de un sensor de fotones la transforma en información binaria, para a continuación ser almacenada en la memoria. (Samaniego, 2020)

A pesar de que Kirsch programó el primer programa de codificación de fotones en lenguaje binario y creó el primer sensor de luz electrónico capaz de captar la luz en pequeñas cuadrículas o puntos de luz (software y *hardware*), fue Fred Bilingsley quién pudo haber utilizado por primera vez dicha terminología en 1965, que hace referencia a *picture element* (Samaniego, 1990). También la idea de píxeles se asemeja a la de los granos de cloruro de plata de la fotografía tradicional. Sin embargo, al parecer todas las ideas derivan de la fisiología de la visión.

La palabra píxel está totalmente integrada en nuestro vocabulario, tanto cuando hablamos de cámaras digitales o de cámaras de *smartphones*, así como hablamos de la resolución de nuestras pantallas en megapíxeles, no tenemos una definición clara. Por ende, podemos hablar de estos, en su naturaleza de resolución (dispositivo de salida) y de sensores de luz (dispositivo de entrada), como una unidad de medida. La primera imagen escaneada y reproducida por la impresora (Ilustración 13) tenía tan solo 176 píxeles y un tamaño de cinco por cinco centímetros. (Jullier, 1998; Samaniego, 1990)

Hoy en día se pueden crear imágenes digitales con otros dispositivos de entrada, como la programación con el teclado y el más sencillo método de pintar una imagen con el ratón, con una pantalla táctil o/y con un *smartpen*. Con la ayuda de controles con giroscopios incluso es posible esculpir una imagen tridimensional en la realidad virtual. También la inteligencia artificial es capaz de crear imágenes digitales con ayuda del internet. Imágenes tan complejas como las obras de arte de los grandes pintores, pero en cuestión de segundos. El principio es básicamente el mismo: el de la codificación de una acción o gesto de una persona o programa (inteligencia artificial) en un lenguaje digital, para su posterior almacenamiento y reproducción. Según Jullier, la producción de la imagen digital supone una situación que pone en escena a dos protagonistas que interactúan constantemente: máquina y usuario. Por lo tanto, afirma que no hay ninguna magia en la imagen digital. Samaniego afirma que, mientras más píxeles y más grandes estos, y mientras mejor el software de codificación y decodificación, mejor calidad

tendrá la imagen digital. De igual manera la inteligencia artificial necesita ser programada por alguien, para poder ser capaz de crear imágenes digitales. (Jullier, 1998; Samaniego, 1990)

Desde la primera fotografía digital hasta el presente ha transcurrido mucho tiempo, en el cual el desarrollo tecnológico permite/obliga al sujeto a interactuar cada vez más con imágenes digitales. Gracias a la expansión del cine, los videojuegos y la televisión el sujeto ha interactuado en las últimas décadas cada vez más con imágenes digitales. Hoy en día están en todas partes: En la pantalla de la computadora, en el smartphone, en la tablet y el reloj. Interactuamos con la imagen digital desde que despertamos hasta que nos acostamos. Parece que el sueño es la única realidad libre de la interacción con una pantalla que refleja una imagen digital. (Jullier, 1998; Samaniego, 1990)

En el contexto en el cual se desarrolla la presente investigación, el del Distrito metropolitano de Quito, existe casi ninguna actividad que no implica la interacción con una imagen digital. Sumado a nuestra realidad, la aparición del coronavirus SARS-COV-II a inicios del 2020, obligó a muchas partes de la población a trabajar y comunicarse netamente desde la computadora, tableta, celular y/u otro dispositivo con una pantalla digital, debido al confinamiento. Los datos que han recopilado en el nuevo estudio de multiópticas Screen Pollution (2019): Las pantallas y el confinamiento, evidencian un aumento de hasta un 40 % del tiempo que un sujeto pasa a diario frente a una pantalla, interactuando constantemente con esta, en comparación al año anterior a la pandemia. Esta cifra es de España, donde las personas reportan una media de 14 horas frente a la pantalla, en la población adulta. Las cifras en América Latina son un poco más bajas (incrementos de 20% - 30% en comparación con el 2020) dependiendo del país, por ejemplo, hasta 10 horas de tiempo frente a la pantalla, al día, después de la pandemia, en el caso del adulto colombiano. A nivel global la media es de 6 horas y 54 minutos de tiempo de uso pantalla por persona cada día (STATISTA, 2021).

Jullier (2004) afirma que la imagen digital puede ser definida como una imagen binaria o numérica. La alternancia entre unos y ceros es lo que da forma y color a la imagen de la pantalla. La imagen digital es un lenguaje expresado en un código binario, el cual solicita percepción en términos de globalidad una vez que esté producida. Braunstein afirma que es en el lenguaje binario de ceros y unos, en el cual queda digitalizada la referencia. Por ende, la referencia no remite a un objeto de este mundo, real o ficticio, más a un conjunto de cifras que corresponde a esa cosa y permite localizarla por los medios cibernéticos.

Por lógica podríamos deducir que es una representación visual de una representación de un código lingüístico, el cuál codifica más información de la que podemos ver en la misma imagen. Tal se puede evidenciar en los códigos de fuente de cualquier imagen digital, que la mayoría de los equipos actuales sujetan automáticamente tanto las coordenadas geográficas como el número IP único del dispositivo conectado al internet y mucha más información (hora, etc.). Bastan dos o tres *clicks* (o toques) sobre el archivo de una imagen para obtener esta información. Cabe recalcar que esta información no está en código binario. Aquella información está traducida dependiendo la naturaleza del archivo (.img, .jpg, .jpeg.). (Braunstein, 2011; Jullier, 1998; Samaniego, 2019).

Allí donde hay una cadena de significantes (un significante remite a otro), podemos afirmar que existe lenguaje. Y a su vez se asemeja con la idea de la *Vorstellungsrepräsentanz* (representante de la representación), donde el representante deviene de un origen del registro imaginario y la representación como una función de delegar entre una presencia y una ausencia. Es pertinente mencionar que en el aparato psíquico las dinámicas nombradas entran en juego gracias a la represión y en la imagen digital los procesos comparados, gracias a la programación. (Correa; 2019; Fernández, 2011; Braunstein 2011)

Es importante no confundir el término de imagen digital con el de imagen virtual, debido a que el presente trabajo se enfoca netamente en la imagen digital. Hoy en día existe la terminología “realidad virtual”, la cual es una imagen digital en tres dimensiones. Además, según David Correa (2018), podemos afirmar que “Lo virtual no es lo opuesto a la realidad sino a lo actual, la virtualización consiste en el paso de lo actual a lo virtual. Entendiéndose lo actual como el proceso de resolución de un problema, de creación a partir de una configuración dinámica de fuerzas, lo estático y ya construido es lo actual.” Para Lévy (1999) el concepto de imagen virtual abarca texto y lenguaje, y cumple la función de referente en los componentes del signo lingüístico. Jullier (2004) define a la realidad virtual como un sistema informático, cuyas inferencias de entrada y salida reemplazan en el usuario los estímulos del entorno real. Lo que sigue siendo opuesto a la realidad, un “como si” y representación. Pero afirma que el conjunto de palabras, por las definiciones propuestas, es contradictorio. (Correa, 2018. pp. 16-17; Jullier, 1998; Lévy, 1999)

Se puede afirmar que la relación de la imagen digital con la del mundo real es simbólica, al igual que la de una imagen no digital. Podemos también afirmar que la imagen digital está codificada (imagen virtual), por lo que aún debe ser representada en una pantalla o impresa para que pueda ser perceptible como imagen, pero que permite un vasto almacenamiento. También,

podemos afirmar que la difusión del internet y el uso de pantallas se han incrementado a nivel global, lo que permite una mayor difusión y acceso a imágenes de todo el mundo, gracias a su representación digital.

3.2 La mirada en la imagen digital

Se han planteado las premisas necesarias para poder analizar el fenómeno de la mirada en la imagen digital. Ahora solo se unirán los cabos sueltos entre los conceptos planteados, para poder acercarnos un poco más a la cuestión de la interacción del sujeto con la imagen digital, a través de la pulsión de ver y el objeto mirada. Se trabajará desde las publicaciones de Yolanda Vega, Luciano Lutereau, Charles Melman, Nestor Braustein, David Correa y por supuesto desde todos los demás autores trabajados anteriormente en el presente trabajo.

Para iniciar, es importante puntualizar en ciertos aspectos de la relación del cuerpo con la imagen digital, con la finalidad de analizar a la mirada en los procesos de identificación del sujeto. Según Yolanda Vega “Con el auge de lo digital, la pulsión se organiza desde los significantes que el Otro virtual posibilita: imágenes, palabras, emoticones y sonido.” (2017. p 415) Aquí claramente se distingue al Otro con facultad virtual. La autora especifica que en la relación identificatoria con aquel Otro virtual, los significantes que se inscriben sobre el cuerpo se viven de manera más imaginaria:

Cuerpo sistema de representaciones sobre el que se marcan efectos de palabras, miradas y deseos de los otros. En la era digital estos otros se convierten en virtuales, más que presenciales y devuelven imágenes, emoticones, íconos. Así, el primer cambio sería que el cuerpo y el yo, se viven más imaginarios, los significantes a imprimirse sobre el cuerpo real son imágenes, que circulan a mayor velocidad que las palabras, son imposibles de detener, y se pueden retocar, perfeccionar para ofertar una imagen del yo a la mirada ajena y propia. Este cambio se evidencia al estudiar los significados y frecuencia con la que adolescentes y adultos producen *selfies*. (Vega, 2017)

Cabe retomar la ilustración 5 y la ilustración 4 con la finalidad de relacionar la importancia de la imagen virtual en cuanto a intrínsecamente ligada al registro de lo simbólico y lo imaginario. La imagen virtual es aquella con la que se identifica el sujeto (imagen especular), ya que se encuentra más allá del espejo plano. Recordemos que no nos podemos

apreciar como cuerpos unificados en lo real sin la ayuda de un espejo, lo que transforma a dicha imagen identificatoria en especular y virtual en cuanto no perceptible por el sujeto en lo real.

En ese sentido, el cuerpo del sujeto que interactúa con la digitalidad, es un sistema de representaciones, el cual deja mucho más espacio entre lo real y lo imaginario. Lo cual por otra parte podría desembocar en una brecha más amplia entre la realidad y su representación, sobre todo en el campo escópico, ya que principalmente son imágenes digitales con las que interactuamos. Esto puede afectar mucho a la sintomatología del sujeto en cuanto a la cantidad de energía psíquica destinada a reprimir el encuentro con la *tyché* y mantener una sana relación del yo con su ideal.

Vega, además, apoyándose en la lectura lacaniana, señala otra consecuencia en relación al cuerpo, que deviene del hecho de la desorganización y erogenización que vive el sujeto actual. Aquello juega un papel muy importante, “Hoy, los sujetos viven una desorganización en la erogenización de su cuerpo, lo que lleva a una descolocación del goce que no solo se centra en lo genital, sexual, sino que parece posible en toda actividad humana. Lo que produce una cultura del goce, contradictoria pues es la renuncia al goce primigenio la que permite la posibilidad de cultura.” (Vega, 2017. pp. 417-418) La cita nos permite colocar al sujeto de la actualidad en su posición de sujeto inmerso en una cultura del goce y no en una cultura del deseo.

La desconexión del Otro también implica que el cuerpo y el yo se experimenten de manera más imaginaria, ya que al imprimirse los significantes sobre el cuerpo real se transforman en imágenes, que circulan a mayor velocidad, siendo imparables, retocables y perfeccionables, para ofrecer una imagen del yo a la mirada ajena y propia. Aquello se evidencia al estudiar los significados y la frecuencia de la producción de *selfies* por adolescentes y adultos. (Vega, 2018) La mayor imaginarización del cuerpo, el permanente empuje pulsional al goce y la realidad finita de la existencia física del sujeto conllevan a patologías del acto. Como trastornos de emergencia de angustia, que justamente fallan en lo simbólico en tanto a la presencia de *acting outs* en lugar de síntomas.

Otro cambio es el que encontramos en la subjetividad particular, estable y figurada en un cuerpo. Toman su lugar varias redes intersubjetivas, móviles y mutantes, que están articuladas a cuerpos presentes y virtuales. La consecuencia: la pérdida de la dimensión de individualidad y el devenir de un funcionamiento en red. Un funcionamiento transitorio e

inestable, un yo-red, desmultiplicado que goza de la no identidad consigo mismo. (Citro y Puglisi, 2015).

Vega, retomando el trabajo de Citro y Puglisi (2015), aclara que la subjetividad particular, estable y figurada en un cuerpo, se modifica, para que múltiples redes intersubjetivas puedan posicionarse en su lugar, resultando en una homogenización. Se pierde la dimensión de individualidad y diferenciación, generando una organización reticular, o un yo-red. Aquello explicaría mucho el fenómeno político de las campañas y contracampañas de líderes en medios digitales. Sobre todo, en medios sociales, donde se segrega la opinión pública. “Esta identidad en red, parcial, incorpórea, maleable, al entrar en conexión definiría goces, gustos y causas comunes.” (p 416) Aún así, presenta Yolanda Vega Castellanos la siguiente cita de Citro y Puglisi, aclarando qué sucede en relación con la interacción con el otro. (Vega, 2017)

La descorporización del intercambio virtual habilita, por ejemplo, una exacerbación de la violencia discursiva, en tanto el cuerpo material del otro no está presente como límite a mi discurso, convirtiéndose tan solo en una “proyección fantasmática”; por ello también, sospecha que en estos casos la alteridad es ilusoria y el diálogo inauténtico, pues se trataría de un discurso circular, autodirigido, un monólogo narcisista de egos. (Citro y Puglisi, 2015).

Cabe recordar a la *Vorstellungsrepräsentanz* (representante de la representación), como sitio, donde el representante deviene de un origen del registro imaginario y la representación (simbólico) como una función de delegar entre una presencia y una ausencia. Aquello sitúa a cualquier interacción con la imagen digital, en un eje en el cual el nudo del fantasma recubre el agujero de lo real, protegiendo al sujeto del encuentro con lo innombrable con un velo simbólico e imaginario, mucho más imaginario y menos simbólico en el caso de la imagen digital. Tomamos en cuenta tanto al objeto *a* como referente a lo real y a lo imaginario, para llegar a esta deducción lógica, basada en la literatura señalada.

Lacan afirmaba que "Mirada es algo que se despliega a pinceladas sobre la tela, para hacerlos deponer la vuestra ante la obra del pintor." (Lacan, 1998, p. 68). Lo que hace a la mirada ser algo que él no define como algo más que un “algo” y “la vuestra”, algo no significable, algo con naturaleza misma de objeto *a*. Por lo que es la mirada en cuanto “dar a ver” lo que cautiva a la mirada del espectador de una fotografía, pintura e imagen digital, suponiendo que la imagen digital, en su función de velo, pantalla o fantasma ($\$a$), es la que

posiciona al sujeto como objeto. Lacan aseguraba que la mirada es el mismo objeto *a* en la imagen, ya que el hecho de que somos vistos de todas partes, queda elidido en la visión.

Vega retoma a la mirada señalando que es una relación entre el consumo y la falta del ser, haciendo hincapié en el placer que produce contemplar una imagen, pero que el punto justo que ocupa la pupila en una imagen es un punto vacío, desde donde la imagen mira al sujeto. Recordemos a la lata de sardinas mirando a Lacan, haciendo que el sujeto se elida y no esté en su propio campo visual. “En esta elisión el sujeto desaparece, se incluye en la pantalla como agujero, desde donde es mirado. Esto tiene un efecto pacificador, ya que invita a la persona a bajar su mirada como se deponen las armas.” (Lacan, 1965, citado en Vega 2017. p 423) Además resalta un hecho muy importante para las conclusiones de la presente investigación... “La mirada pertenece al objeto y el ojo pertenece al sujeto, de modo que mientras el ojo mira, el sujeto es mirado por el objeto, ahora es mirado por el dispositivo digital.” De esta cita podemos deducir que lo que mira al sujeto ahora ya no es un humano deseante. (Vega, 2017. p 423)

La madre miraba al infante como sujeto deseante, afirmando su existencia y su consistencia desde la mirada del Otro. Esta madre cumplía en ese escenario la función de representante del Otro. Cuando un sujeto es mirado por un objeto como representante del Otro, afirma un tipo de existencia o posicionamiento ante la falta muy específico. Aquella existencia estaría basada en lo que llena la sensación de no ser, o sea de diferentes mercancías tecnológicas, con las cuales el sujeto debe identificarse. Aquello es un fenómeno del discurso capitalista de la posmodernidad y el neoliberalismo, que producen una subjetividad cuyo objetivo siempre es comunicar, imponer una moral estética, apuntando a uniformar los modos de goce. (Merlin. 2017; Vega, 2017)

También debemos tomar en cuenta que el mundo ya no es tan *omnivoyeur* como lo era en 1964, hoy en el mundo sí es más exhibicionista gracias a lo señalado en base al discurso capitalista, el auge de las redes sociales y la imagen digital. La mirada como mancha, un dar a ver, afirma Vega, muestra al sujeto entregado a una mirada, la cual deviene del mismo objeto, de afuera del sujeto, creando un punto de perspectiva externa. Por ende, la mirada del dispositivo digital sirve tanto para buscar el encuentro con el otro, como para evitarlo. (Vega, 2017; Reyes et col. 2015).

Aquello tiene como consecuencia que hablemos de sujetos más imaginarios como resultado de la época digital. Sujetos que, debido al imaginario que embriaga de lo visible ya el

goce de la pulsión escópica, han homogenizado a la sociedad actual. Vega propone que se trata de un paso desde la inflación narcisista e imaginaria del yo, hasta mostraciones constantes de exhibicionismo en las redes sociales, gracias a la imagen digital. “Las redes sociales inciden en que las personas deseen mostrar lo mejor de sí, creen y exhiban imágenes para despertar deseos y aprobación en una competencia imaginaria, que alimentada de reacciones inmediatas, superficiales y temporales se basa en el narcisismo” (Vega, 2017. p 423).

Al parecer se está construyendo, o ya se ha construido, un nuevo sujeto de lo digital, dónde el narcisismo no cae, más bien sostiene el exhibicionismo. En el narcisismo lo eludido es la función de la mirada (Lacan, 1964/1997, pág. 82). La mirada recae sobre sí mismo, una mirada sin presencia sin Otro, de ahí se obtiene un goce (Velásquez, 2015). Los efectos que esto trae sobre el aparato psíquico son tanto de índole internas como externas, ya que también afectan de una u otra manera a la vida de la comunidad. Vega por último retoma una última cita de Vogler, la cual también me permito citar en el presente trabajo. La cita define a la época actual como “una época limítrofe, un corte en la historia, un pasaje de cierto régimen de poder a otro proyecto político, sociocultural y económico... No hay dudas que esas fuerzas históricas imprimen su influencia en la conformación de los cuerpos y las subjetividades” (Vogler, 2015, pp. 92-93)

También Correa afirma que el advenimiento del imperio de las imágenes en la actualidad, es efecto del discurso de los mercados en el cual el goce del sujeto es el bien más impuesto, gracias al objeto de dicho mercado, que ahora incorpora cámaras y chips electrónicos. La omnipresencia de la mirada en la cámara de nuestros dispositivos, ya no solo muestra, hoy en día, también ve. (Correa, 2016)

Además han sido, según Dassal (2013), los avances de la ciencia y el show mediático, los principales objetos de la pulsión escópica, que siempre estará en búsqueda de aquel objeto faltante, inalcanzable. Por lo que siempre se venden más objetos parciales, se muestran más imágenes digitales, más productos con un tiempo de vida útil limitado a propósito: para aprovechar del goce de la pulsión escópica del sujeto de la posmodernidad, creando un imaginario de abundancia y perfección, y no de falta. El *feed* de nuestras redes sociales no tiene fin y cualquier producto se puede encontrar en internet. (Dassal, 2013)

Correa concluye, basándose en lo señalado por Dassal (2013) y Braunstein (2011), que, en el contexto de la ciudad de Quito, se imponen las imágenes y por ende el registro de lo

Imaginario, nos guste o no. Dichas imágenes constituyen significantes tan alienantes, en sentido de diferenciados de lo Real, que funcionan como significantes Nombres-del-Padre, haciendo puntos de capitón en el reino del lenguaje, siempre y cuando el poder de significación de la instancia fálica les cause placer. Este es un significante del deseo en el Otro y que a su vez permite la tachadura $\bar{A}$. (Correa, 2016)

Según lo trabajado, la mirada en la imagen digital es algo que se despliega a pixeladas sobre la pantalla, para deponer vuestro goce, sobre la obra del ordenador. Ya que es la satisfacción pulsional narcisista, la cual, mediante objetos o imágenes, evidencia esta tendencia a la desconexión del Otro. El desfallecimiento de la función del nombre del padre, que tiene como consecuencia esta desconexión del Otro, repercute directamente sobre el goce, ya que es el Otro que limita el goce del sujeto. Este goce ha perdido su localización corporal y se vuelve omnipresente. De tal manera que se habla hoy en día de un humano "...cuyo motor no es el deseo sino el goce, lo que implica: ir perdiendo la existencia psíquica simbólica para instalarse en un goce sin freno ni autonomía: sujetos gozantes imposibilitados para desear, renunciar, amar más allá de su narcisismo y construir un fantasma inconsciente que les permita entrar en relación con otros." (Vega, 2018, p 148)

CONCLUSIONES

La presente investigación y revisión de postulados psicoanalíticos, permitieron cumplir con los objetivos de nuestro plan, los cuales fueron: conceptualizar a la mirada desde el psicoanálisis, analizar la mirada en fotografías y pinturas, y relacionar la mirada con la imagen digital; analizar el papel de la mirada en la imagen digital, llegando finalmente a presentar las siguientes conclusiones:

- Desde un enfoque freudiano, está claro el papel del apoderamiento y la crueldad de la pulsión, reflejado en los textos Tres Ensayos de 1905. En Pulsiones y destinos de Pulsión (1915), así como en el texto del Fetichismo (1927), encontramos un lado mucho más oscuro: la mirada como otredad y por ende peligrosidad, sumando las facultades de excitación y el displacer.
- La pulsión en la escuela lacaniana es un concepto más abstracto y ligado al lenguaje en cuanto a su articulación con el deseo. La pulsión cumple una función importante en la relación del sujeto con objetos otros. Se hace un énfasis en las zonas erógenas y los agujeros desde un enfoque lingüístico, mas no se centra en el aspecto sexual, a pesar de que lo nombra en cuanto a la relación con el otro. La pulsión no habita en el sujeto, habita en la brecha con el Otro.
- El sujeto de la palabra tiene y es definido por la falta, la cual rige su sintaxis. Aquella falta se refiere a algo que desemboca la resistencia por parte del sujeto y ha de ser identificado como real. Se podría definir como un despertar. Justo allí se manifiesta la esquizia (*schize*), la cual va acompañada de la repetición (*automaton*) y se produce en aquel encuentro fallido con lo real (*tyché*), encuentro el cual nos lleva a la pulsión. Según Lacan la esquizia constituye la dimensión característica del descubrimiento y de la experiencia analítica, que nos hace aprehender lo real, como algo que llega siempre en mal momento y precisamente por ello, lo real en el sujeto resulta ser lo más cómplice de la pulsión.
- El ojo que ve el objeto se sitúa del lado del sujeto. La mirada está del lado del objeto. Así que cuando miramos un objeto, el objeto está siempre mirándonos primero a nosotros, desde un punto más allá del horizonte de nuestro campo escópico. Aquel desconocimiento de ser mirados como premisa por parte del objeto, es inseparable del proceso de constitución de la mirada, debido a que el sujeto no puede localizarse en el punto de la mirada.

- El campo visual deja de ser un espejo y se transforma en pantalla. Tenemos la ilusión de ver fuera y vemos desde un punto, mas en nuestra existencia somos mirados de todas partes. Por lo que hay dos cosas fundamentales elididas para el sujeto: 1) que se ve desde un solo punto y 2) que ver afuera es una mera ilusión. Por ende, la mirada es lo que se pierde en la visión y es inaccesible a la imagen. La imagen carece de mirada. Dicha mirada es objeto a en la imagen.
- Esa mirada es la misma esencia de la visión. La buscamos, pero en realidad no queremos encontrarla, ya que funge como el mismo objeto a para el sujeto. La mirada queda elidida al contemplar un paisaje y al mismo tiempo es causa de la visión, en tanto su naturaleza de falta. Sin aquella mirada, la imagen sería distinta, pero aquello no se percibe en la visión. Por ende, la mirada como objeto faltante constituye el campo escópico.
- La imagen que forma el ideal del yo, la cual le es dada al sujeto, solo se le es dada como imagen del otro. Ese otro, el cual es su propia imagen en el espejo, hace que el sujeto se pueda ver verse. La imagen del propio cuerpo está constantemente representada por la imagen del semejante, cuya significación genera una dependencia de esa imagen, conectando al deseo del otro todos los objetos de los deseos del sujeto, y no a su propio deseo. El deseo sigue a la proyección de la imagen propia (yo) en el otro (a'). Nos encontramos con una reintroyección de la imagen y una reintroyección del deseo.
- Las imágenes percibidas pertenecen al Otro, en cuanto son reflejadas como imágenes especulares en lo imaginario y lo simbólico a la vez. La mirada del Otro puede generar angustia, pues percibe el cuerpo unificado simbólico, mientras que nosotros solo percibimos nuestro cuerpo especular en nuestra mirada. Aquí la importancia de la mirada en cuanto a que muestra lo que está más allá del velo de lo real ($-\phi$). La mirada alude al objeto semblante. El estadio del espejo se ve explicado, porque el sujeto termina con la identificación de su propia imagen especular. La imagen siempre tendrá un carácter especular.
- Son las mismas imágenes, miradas y significantes, las cuales constituyen al yo y al ideal del yo del sujeto. Jugando de tal manera un papel importantísimo en el narcisismo primario freudiano, en sujeto y sus pulsiones. Hablamos de dos tipos de identificaciones primordiales, una identificación imaginaria, que constituye el yo y el yo ideal, identificación simbólica que corresponde al ideal del yo $I(A)$. La identificación simbólica siempre va a estar relacionada con esa imagen del yo adquirida en el espejo,

entonces no se puede hablar de una identificación completamente imaginaria o una completamente simbólica.

- Gracias a la luz, en el fondo de mi ojo se pinta una impresión, la cual no está lejos, está dentro de mí, en su representación óptica. Esto, según Lacan, hace intervenir lo que está elidido en la relación geometral: la profundidad de campo. Aquella es la que se apodera del sujeto, la que lo solicita a cada instante y hace del paisaje algo diferente de una perspectiva, algo diferente de lo que llamaré el cuadro.
- El objetivo del cuadro, según Lacan, es captar la función de la mirada como tal, en su función pulsátil, *omnivoyeur*, voyerista, y desplegada. Tal como aparece en el cuadro como un *trompe l'oeil* (trampa/engaño del ojo). Es suficiente buscar la mirada en cualquiera de sus puntos para precisamente, verla desaparecer.
- La captura de la mirada, en la cicatriz de la mancha, es la sutura que en lo imaginario encarna la operación simbólica del falo al hacer a la mirada condescender al placer de la visión. La operación del falo simbólico hace de la mirada una función pulsátil.
- En el intervalo/punto de acceso de un cuadro es donde se destaca la intersección entre la mirada de la pintura y la del sujeto. En ese mismo espacio se produce el fenómeno del encuentro con lo real (*tyche*) y la separación en el terreno de la pulsión escópica de la esquizia del ojo y la mirada. La mirada cae, se la deposita en el intervalo que busca el pintor, para estar completamente bajo la mirada del artista que supo calmar su ardor.
- El sujeto, como dividido, busca algo en el cuadro, que es justamente este juego de engañar al ojo, efecto de la mirada del pintor desde el punto de perspectiva de la obra, este fort-da (S1-S2), a veces gozoso. El punto de perspectiva del sujeto se encuentra sobre la pantalla, lienzo o tela, con el punto de perspectiva del pintor, creando así un espacio de ruptura de la representación, la *tyché*, donde la mirada se manifiesta como objeto a, siempre velado, pero engañosamente alcanzable, gozoso en su enganche, como representante de la representación, como fantasma, como deseo y como goce en sí. Aquello elide al sujeto, ya que no está en su propio campo visual, está contraído. Allí el sujeto desaparece y se incluye como agujero, objeto desde donde es mirado. Esto tiene un efecto sobre el sujeto en relación con ver y ser mirado. La pintura se da, no tanto a la mirada como al ojo, lo que contempla el abandono de la mirada que entonces se constituye su objeto. Por ello, el ojo y la mirada nunca coinciden.
- El sujeto captura imágenes fotográficas con la finalidad sublimada de capturar al objeto mirada, atraparlo a través de un lente y recortarlo de lo real gracias a los marcos de la

imagen. La fotografía puede convertirse en un objeto fetiche y fetichismo como actividad. Por todo ello se relacionaría a la fotografía con el goce y la pulsión de muerte.

- La cristalización de una imagen permite controlar de algún modo lo incontrolable: el creer que se escoge lo que se quiere que otro mire. Pero no nos damos cuenta de que es precisamente el Otro, quien determina lo mirado. La fotografía es entonces una cristalización del orden de la singularidad, porque lo que cristaliza es aquel evento cuya existencia no podrá repetirse. Lo que nosotros denominamos *Tyché*, el encuentro con lo real que sobrepasa a la repetición, la cual insiste en la cadena de significantes
- La fotografía parece haber tenido como meta, representar a la realidad de la manera más fiel posible, lo que tiene un impacto en el sujeto, ya que puede relacionarse con el objeto mirada, como objeto fetiche de la representación, plasmado fielmente en la fotografía y libidinizándola.
- Se relaciona con el fantasma, ya que la fotografía representa un momento inalcanzable (menos $\text{fi/-}\phi$) y siempre alude al objeto semblante de deseo *petite a*. También podemos afirmar que la imagen fotográfica se mueve más hacia un registro simbólico/real, desligándose parcialmente del imaginario que entra más en juego en imagen de la pintura.
- La relación de la imagen digital con la del mundo real es simbólica, al igual que la de una imagen no digital. La imagen digital está codificada (imagen virtual), por lo que aún debe ser representada en una pantalla o impresa para que pueda ser perceptible como imagen, pero que permite un vasto almacenamiento. Además, la difusión del internet y el uso de pantallas se ha incrementado a nivel global, lo que permite una mayor difusión y acceso a imágenes de todo el mundo, gracias a su representación digital.
- Actualmente, el cuerpo y el yo se experimentan de manera más imaginaria, ya que al imprimirse los significantes sobre el cuerpo real se transforman en imágenes, que circulan a mayor velocidad, siendo imparables, retocables y perfeccionables, para ofrecer una imagen del yo a la mirada ajena y propia.
- La mayor imaginarización del cuerpo, el permanente empuje pulsional al goce y la realidad finita de la existencia física del sujeto conllevan a patologías del acto. Como trastornos de emergencia de angustia, que justamente fallan en lo simbólico en tanto a la presencia de acting outs en lugar de síntomas.
- Toman en lugar de la subjetividad particular, estable y figurada en un cuerpo, varias redes intersubjetivas, móviles y mutantes, que están articuladas a cuerpos presentes y virtuales. La consecuencia: la pérdida de la dimensión de individualidad y el devenir de

un funcionamiento en red. Un funcionamiento transitorio e inestable, un yo-red, desmultiplicado que goza de la no identidad consigo mismo.

- *Vorstellungsrepresentanz* (representante de la representación), donde el representante deviene de un origen del registro imaginario y la representación (simbólico) como una función de delegar entre una presencia y una ausencia, sitúa a cualquier interacción con la imagen digital, en un eje en el cual el nudo del fantasma recubre el agujero de lo real, protegiendo al sujeto del encuentro con lo innombrable con un velo simbólico e imaginario, mucho más imaginario y menos simbólico en el caso de la imagen digital.
- Es la mirada en cuanto “dar a ver” lo que cautiva a la mirada del espectador de una fotografía, pintura e imagen digital, suponiendo que la imagen digital, en su función de velo, pantalla o fantasma (\$ $\diamond$ a), es la que posiciona al sujeto como objeto. Lacan aseguraba que la mirada es el mismo objeto *a* en la imagen, ya que el hecho de que somos vistos de todas partes, queda elidido en la visión.
- La madre miraba al infante como sujeto deseante, afirmando su existencia y su consistencia desde la mirada del Otro. Esta madre cumplía en ese escenario la función de representante del Otro. Cuando un sujeto es mirado por un objeto como representante del Otro, afirma un tipo de existencia o posicionamiento ante la falta muy específico. Aquella existencia estaría basada en lo que llena la sensación de no ser, o sea de diferentes mercancías tecnológicas, con las cuales el sujeto debe identificarse. Aquello es un fenómeno del discurso capitalista de la posmodernidad y el neoliberalismo, que producen una subjetividad cuyo objetivo siempre es comunicar, imponer una moral estética, apuntando a uniformar los modos de goce.
- El mundo ya no es tan *omnivoyeur* como lo era en 1964, hoy en el mundo sí es más exhibicionista gracias al discurso capitalista, el auge de las redes sociales y la imagen digital. La mirada como mancha, un dar a ver, muestra al sujeto entregado a una mirada, la cual deviene del mismo objeto, de afuera del sujeto, creando un punto de perspectiva externa. Por ende, la mirada del dispositivo digital sirve tanto para buscar el encuentro con el otro, como para evitarlo.
- Se está construyendo, o ya se ha construido, un nuevo sujeto de lo digital, donde el narcisismo no cae, más bien sostiene el exhibicionismo. En el narcisismo lo eludido es la función de la mirada. La mirada recae sobre sí mismo, una mirada sin presencia sin Otro, de ahí se obtiene un goce. Los efectos que esto trae sobre el aparato psíquico son tanto de índole internas como externas, ya que también afectan de una u otra manera a la vida de la comunidad.

- El advenimiento del imperio de las imágenes en la actualidad es efecto del discurso de los mercados en el cual el goce del sujeto es el bien más impuesto, gracias al objeto de dicho mercado, que ahora incorpora cámaras y chips electrónicos. La omnipresencia de la mirada en la cámara de nuestros dispositivos, ya no solo muestra, hoy en día también ve.
- En el contexto de la ciudad de Quito, se imponen las imágenes y por ende el registro de lo Imaginario, nos guste o no. Dichas imágenes constituyen significantes tan alienantes, en sentido de diferenciados de lo Real, que funcionan como significantes Nombres-del-Padre, haciendo puntos de capitón en el reino del lenguaje, siempre y cuando el poder de significación de la instancia fálica les cause placer. Este es un significante del deseo en el Otro y que a su vez permite la tachadura $\mathcal{A}$.
- La mirada en la imagen digital es algo que se despliega a pixeladas sobre la pantalla, para deponer vuestro goce, sobre la obra del ordenador. Ya que es la satisfacción pulsional narcisista, la cual, mediante objetos o imágenes, evidencia esta tendencia a la desconexión del Otro. El desfallecimiento de la función del nombre del padre, que tiene como consecuencia esta desconexión del Otro, repercute directamente sobre el goce, ya que es el Otro que limita el goce del sujeto. Este goce ha perdido su localización corporal y se vuelve omnipresente. De tal manera que se habla hoy en día de un humano cuyo motor no es el deseo sino el goce.

RECOMENDACIONES

- Se recomienda continuar con la revisión bibliográfica y teórica que encaminó esta investigación, ya que existe un vasto abastecimiento teórico en la literatura de Jacques Lacan que es capaz de esclarecer dudas planteadas y generar nuevas interrogantes respecto a la mirada en la imagen digital.
- Es de suma importancia un respaldo de la clínica psicoanalítica para ideas como el discurso de mercados, la nueva economía psíquica, desconexión del Otro, deserojenización del goce y la motivación psíquica más gozosa y menos pulsional. El psicoanálisis nace y se apoya en la clínica, haciendo pertinente la contrastación de la teoría con la experiencia clínica del profesional.
- Los grupos de estudio e investigación en los cuales se puedan plantear interrogantes en relación con la sintomatología del sujeto, resultante por una desconexión del Otro, son fundamentales, ya que permiten comparar los estudios de Lacan y Freud con diversas realidades subjetivas y experiencias clínicas.
- Se propone una revisión crítica de los conceptos traducidos desde otros idiomas al castellano, pues los significantes son propios de cada cultura que comparte un lenguaje, son aquellos que hablan de un saber profundo y subjetivo de la misma.
- No descartamos como inválidas otras explicaciones desde otros discursos o desde teorías diferentes que podrían reforzar, contradecir y hasta refutar por completo esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Albornoz, E. (1997) “La esquizia del ojo y la mirada”, *Revista de Psicoanálisis y Cultura*, Núm. 6 - Diciembre 1997 [en línea] <http://www.acheronta.org/acheronta6/geomproy.html>

Bassols, M. (02 de 11 de 2014). *El imperio de las imágenes y el goce del cuerpo hablante*. Obtenido de Nel-Medellín: <http://nel-medellin.org/blogel-imperio-de-las-imagenemis-el-goce-del-cuerpo-hablante/>

Bassols, M. (13 de 02 de 2017). El Otro digital y sus síntomas. Obtenido de *Desescritos de psicoanàlisi lacaniana*: <http://miquelbassols.blogspot.com/2017/02/preguntas-realizadobolas-por-gisela-smania.html>

Benjamin, W. (1989) *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, 1989.

Bonoris, B. (2015). Nueve notas sobre el concepto de pulsión en la obra de J. Lacan. *Revista Affectio Societatis*, 12(22), 71-80. Medellín, Colombia: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis>

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.

Cabezas Bernal, P., Cisneros Vivó, J. y Soler Sanz, J. (2014). "Anamorfosis, su historia y evolución". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], n. 23, p. 148-161, mayo 2014. ISSN 2254-6103. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/2184>.

Citro, S., Puglisi, R. (2015). Ser-en-el mundo carnal, Ser-en-la red virtual. *Revista Topia* Noviembre 2015. Disponible en: <https://www.to-pia.com.ar/articulos/ser-mundocarnal-ser-red-virtua>

Eidelsztein, A. y otros. (2004). *La pulsión respiratoria en psicoanálisis*. Editorial Letra Viva.

Foucault, M. (1966/1988). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI.

Freud, S. (1900/1992) “La interpretación de los sueños (primera parte)” (1992), Tr. José L. Etcheverry, en S. Freud, *Obras Completas 4*, Amorrortu, a edición, 6a reimpresión,

Freud, S. (1902/1992) “La interpretación de los sueños (segunda parte)” (1992), Tr. José L. Etcheverry, en S. Freud, *Obras completas 10*. Buenos Aires: Amorrortu, 1a edición, 6a reimpresión, 1902.

Freud, S. (1905/1992). “Tres ensayos de teoría sexual” (1905), Tr. José L. Etcheverry, en *Obras completas, volumen 7*. Buenos Aires: Amorrortu, 1a edición, 6a reimpresión, 1992.

Freud, S. “Pulsiones y destino de pulsión” (1915/1991), Tr. José L. Etcheverry, en *Obras completas, volumen 14*. Buenos Aires: Amorrortu, 2a edición, 4a reimpresión, 1992

Freud, S. (1916/1991). “Conferencias de introducción al psicoanálisis”, Tr. José L. Etcheverry en *Obras completas 16: Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)*. Amorrortu, 2a edición, 7a reimpresión, 2002

Freud, S. (1920/2002) “Más allá del principio de placer” (1920), Tr. José L. Etcheverry, en *Obras completas, volumen 18*. Buenos Aires: Amorrortu, 2a edición, 4a reimpresión, 1992 2a edición, 7a reimpresión, 2002

Freud, S. “*Fetichismo*” (1927). Tr. José L. Etcheverry, en *Obras completas, volumen 21*. Buenos Aires: Amorrortu, 2a edición, 8a reimpresión, 2004

Hahn, H., & Stout, R. (1994). *Internet, Manual de referencia.*: McGraw-Hill.

Han, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Herder.

Jullier, L. (2004). *La imagen digital*. La marca.

Lacan, J. (1954-55/1995). Psicología y Metapsicología, *El seminario, Libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós. 1995,

Lacan, J. (1965/1998). *Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol. V. Stein*. En *Intervenciones y Textos 2*. Manantial.

Lacan, J. (1954/2014). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Paidós. (Seminario dictado originalmente en 1954).

Lacan, J. (1955-56/2012). *Las Psicosis*. En *El seminario. Libro 3*, Paidós.

Lacan, J. (1960/2008). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo publicado originalmente en 1960).

Lacan, J. (1962-1963/2006). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 10: La Angustia*. Paidós.

Lacan, J. (1963-1964/2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.

Lacan, J. (1964/2008). Del Trieb de Freud y del deseo del psicoanalista. En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Lacan, J. (1975-1976/ 2006). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 23: El sinthome*. Paidós.

Lutereau, Luciano (2012). *El objeto a como mirada: La “función cuadro”*. *Lacan y la obra de arte en el Seminario 11*. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Langford, Michael. (1976). *Tratado de Fotografía*. Ediciones Omega.

Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.

Laurent, É. (02 de 04 de 2016). *El goce y el cuerpo social*. Obtenido de EOL: <http://www.eol.org.ar/biblioteca/lacancotidiano/LC-cero-594.pdf>

Lutereau, L. (2013). *¿Qué es el deseo del analista?*, en Imago Agenda, n 170, mayo de 2013. Versión electrónica. Recuperado en <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=2137>

Maluenda, E. (2015). *Una imagen no vale más que mil palabras*. Virtualia (30), 102-104. Obtenido de <http://www.revistavirtualia.com/articulos/84/virtualia-30/editorial-30>

Merleau-Ponty, M. (1964/1986) *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Melman, C. (2005). *El hombre sin gravedad: gozar a cualquier precio*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Orwell, G. (2015). 1984. Barcelona: Penguin Random House.

Fernández Pineda, D. (2011) *El concepto freudiano de pulsión en 1915: Representante, agencia representante, agencia representante-representación, monto de afecto* [En línea]. 3er Congreso Internacional de Investigación, 15 al 17 de noviembre de 2011, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1376/ev.1376.pdf

Recalcati, M. (Comp.) *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2006.

Saussure, F. d. (1955). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Samaniego, F. Juan (2020). *Imágenes*. New York: National Institute of Standards and Technology

Sonntag, S. (1973) Sobre la fotografía, Alfaguara, 1984.

Sartre, J.-P. (1943) *El ser y la nada*. Ensayo de ontología fenomenológica, Buenos Aires, Losada, 1976.

Statista. (28 de 08 de 2022). *Statista*. Obtenido de Statista.ec: <https://es.statista.com/grafico/22701/tiempo-medio-de-uso-diario-de-internet/>

Vega, Y. (2017). *¿Cómo afectan los mundos digitales al sujeto?* Revista PUCE (105), 411- 431. Obtenido de <http://www.revistapuce.edu.ec/index.php/revpuce/issue/view/14>

Velásquez, C. (10 de 08 de 2015). Una nota sobre la identificación narcisista. Obtenido de Nel-Medellín: <http://nel-medellin.org/una-nota-sobre-la-identificacion-narcisista/>