



AUTÓNOMA DE QUERÉTARO  
FACULTAD DE PSICOLOGÍA

“EL CUERPO, LUGAR DE IMÁGENES Y MIRADAS”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA CLÍNICA

PRESENTA:

ANAYELI GARDUÑO PÉREZ

DIRIGIDA POR:

MTRA. JULIA VELÁZQUEZ ORTEGA

Centro Universitario  
Querétaro, Qro.  
2010

BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

No. Aq. H74277

---

Clas. TS 150.195  
G 228c

---

---



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO**  
**FACULTAD DE PSICOLOGÍA**



**“EL CUERPO, LUGAR DE IMÁGENES Y MIRADAS”**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
 LICENCIADA EN PSICOLOGÍA CLÍNICA

**PRESENTA:**

**ANAYELI GARDUÑO PÉREZ**

Sinodales:

Mtra. Julia Velázquez Ortega  
*Presidente*

Dr. Manuel Guzmán Treviño  
*Secretario*

Dr. Víctor Hernández Mata  
*Vocal*

Lic. Elsa Vega Fernández  
*Suplente*

Mtro. Carlos Alberto García Calderón  
*Suplente*

Firmas:

*[Handwritten signatures on lines]*  
 Víctor Hernández Mata  
 Elsa Vega  
 Carlos Alberto García Calderón

Director de la Facultad de Psicología  
 M. D. H. Jaime E. Rivas Medina

*[Handwritten signature of Jaime E. Rivas Medina]*

Centro Universitario  
 Qro., Qro.  
 2010

*A MIS PADRES*

*Crescencio y Adelina*

*A LA MEMORIA DE  
Ma. Elena Delgado Rodríguez*

*Por su enseñanza y consejo en la práctica clínica*

## AGRADECIMIENTOS

### A mis padres

Crecencio y Adelina:

Por mi oportunidad de existir,

Por su sacrificio,

Por su ejemplo de superación,

Por su comprensión y confianza,

Por su amor y apoyo incondicional.

Porque sin su ayuda no hubiera sido posible la culminación de mi carrera profesional

Por lo que ha sido y será....

GRACIAS!!!

### A mis hermanos

José: por tu ayuda y consejo.

Juan: por el apoyo y los ánimos para seguir.

Sergio: por sembrar en mí el interés por la lectura.

Lety: por acudir a mí rescate cada vez que te llamé.

### A mi pequeña

Dani: Porque su imagen y miradas fueron la inspiración para este Trabajo.

### Y también:

Ramón: por su paciencia, por estar conmigo en todo momento.

### En especial:

A mi asesor: Mtra. Julia, por su paciencia y valiosos consejos que me permitieron alcanzar los objetivos de esta tesis.

**!!!A todos Mil Gracias!!!**

# INDICE

<b>DEDICATORIAS</b>	<b>i</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>iii</b>
<b>INDICE</b>	<b>iv</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>1. Definiciones y distinciones generales</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Física y Óptica</b>	<b>10</b>
Proceso Óptico	10
Formación de la imagen en el ojo	12
<b>1.2 Imagen en Matemáticas</b>	<b>18</b>
La función	18
<b>1.3 Mirada en el Arte</b>	<b>21</b>
Oposición entre Ver/Mostrar o entre Mirar/Exhibir.	24
Análisis de una pintura	26
La "NOCHE ESTRELLADA" de Vincent Van Gogh	26
Marco	32
Enfoque en la expresión	34
Tema	35
Tópico	36
<b>1.4 Diferencias entre visión y mirada</b>	<b>38</b>
<b>Capítulo DOS</b>	<b>41</b>
<b>Desde el Psicoanálisis</b>	<b>41</b>
<b>1. Ver y mirar desde el Psicoanálisis</b>	<b>41</b>
1.1 Introducción al concepto de pulsión de Freud	41
Primer dualismo pulsional	44
Segundo dualismo pulsional	53
1.2 La pulsión de ver en Freud	54
<b>2. Diferencia entre Ver y Mirar desde el Psicoanálisis</b>	<b>60</b>
<b>Capítulo TRES</b>	<b>68</b>
<b>Cuerpo</b>	<b>68</b>
<b>1. Introducción al concepto de cuerpo</b>	<b>68</b>
Época Antigua	69
Edad Media	71
Renacimiento	73
Época Moderna- Materialismo	74

2. Esquema corporal	78
3. Imagen del cuerpo	78
4. Imagen especular	84
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>89</b>
<b><i>Bibliografía</i></b>	<b>93</b>



# INTRODUCCIÓN

*Somos como escultores, constantemente tallando en los demás imágenes que anhelamos, necesitamos o deseamos, a menudo en contra de la realidad, contra su beneficio, y siempre, al final, un desengaño, porque no se ajusta a ellos.*

*Anais Nin (Escritora francesa)*

La imagen es un poderoso instrumento en nuestros días, la creación pictórica ha acompañado al hombre desde la antigüedad, la imagen es también un instrumento de comunicación y en la actualidad es una herramienta de consumo, una imagen puede influir y persuadir a cualquiera. Es evidente el dominio de lo visual sobre las otras percepciones, pues de entre los cinco sentidos el visual parece tener mayor influencia en la mayoría de las personas.

La visión permite percibir objetos y generar una imagen, los elementos de dicha imagen permanecen impresos en cada uno de nosotros y logran marcar el cuerpo. Las imágenes -de todo tipo- tienen una fuerte influencia en la vida cotidiana, al ver una imagen -un comercial por ejemplo- podemos cambiar la manera de vestir, perder peso, simples valores estéticos pero que finalmente logran modificar algo en el cuerpo.

Pero la imagen no es exactamente igual al objeto original, las imágenes no logran ser una réplica exacta, siempre queda un detalle que se omite y se olvida. Con las imágenes que percibimos sucede algo similar, solo algunos elementos de una imagen se registran y se inscriben en la memoria, en cambio otros quedan en el olvido total. El cuerpo reacciona ante la imagen con emociones y acciones, algunas de esas imágenes no sólo perturban el

cuerpo físico, sino también el cuerpo psíquico.<sup>1</sup> Parece pues que la función de la imagen va más allá del placer visual y gira en torno a despertar algo en nuestro interior, como deseos, anhelos, miradas.

Bajo este marco la presente Tesis comienza a desarrollarse bajo las siguientes hipótesis:

- El cambio que puede producir una imagen va más allá del cuerpo biológico, la imagen no sólo produce una sensación, esa imagen atrae, como si tuviera un destello cegador capaz de trastocar lo más íntimo de nuestro ser. A diario percibimos imágenes y es gracias a ellas que el cuerpo se va ajustando –claro que no a voluntad-, las imágenes se convierten un ideal y se intenta ajustar al cuerpo a ese ideal.
- La imagen es preponderante dentro del concepto de cuerpo, en la medida en que es una reproducción ideal fantaseada, una mera construcción de lo percibido modificada por el tiempo y espacio pero sobre todo por la mirada.
- La mirada implica una dinámica entre lo mirado y quien lo mira, puede ser persona u objeto. La mirada entonces involucra a un otro que mire y por lo tanto hay un otro que necesita ser mirado; se trata de un juego infinito de imágenes y miradas. Que a fin de cuentas nos relacionan con un otro e introduce en una red social.
- El cuerpo está ante un problema: intenta ajustarse a un ideal perfecto e imposible, por un lado se percibe de una forma y desea otra; a cada momento las imágenes cambian, una tras otra van modificando el cuerpo. Esto hace imposible tener una idea completa, final e inamovible del cuerpo propio.

Dentro de este marco se pueden plantear y delimitan tres objetivos principales:

---

<sup>1</sup> Aclaro que no es mi intención hablar de un cuerpo físico y de un cuerpo psíquico como si fueran independientes entre sí, al contrario, uno se apuntala en el otro.

1. Se pretende desarrollar los conceptos de imagen, cuerpo y mirada. Para ello se expone un panorama general de dichos conceptos desde diferentes perspectivas para tener un marco más amplio y saber de lo que se habla. Recurriendo al Psicoanálisis, y a otras disciplinas con la intención no sólo de comprender sino de lograr articular dichos conceptos
2. Encontrar la importancia que tiene el mirar una imagen, ¿qué tipos de imágenes puede haber? y ¿cómo es que algunas imágenes son más impresionantes que otras? Así como también conocer qué impacto tiene una *imagen* en la percepción que se tiene del propio cuerpo.
3. Finalmente se busca conocer lo que está en juego, saber qué tipo de imágenes son capaces de generar dichos cambios; en esto, la mirada aparece como un elemento fundamental para que la imagen y el cuerpo logren hacer conexión.

De tal modo que el desarrollo metodológico está basado en el estudio y desarrollo conceptual de: cuerpo, imagen y mirada. Para hacer esto posible se ha retomado no sólo al Psicoanálisis, sino también la Física, Matemáticas, al Arte, entre otras. Se propone comprobar y dar sustento a las hipótesis, desarrollando un trabajo que nos guíe por la reflexión y el análisis, solo así se podrá abordar la relación entre los conceptos presentes en esta Tesis.

El trabajo está distribuido de la siguiente manera: En el primer capítulo se abordan conceptos generales, la primera dificultad encontrada que fue el distinguir entre *ver* y *mirar*. Para tratar esta distinción se recurre a las Matemáticas para una noción de imagen, a la Física para la formación de una imagen y a las Bellas Artes en un primer intento de diferenciar ver-mirar, así como la función tiene de la imagen.

En el segundo capítulo se da un giro y se entra de lleno al tópico psicoanalítico, desarrollando el *ver* como pulsión y para ello es necesario comprender ¿qué es pulsión? y encontrar ¿porqué *ver* es una pulsión? Hasta llegar a una estrecha relación entre el *ver como pulsión* y el *cuerpo propio*.

Finalmente en el tercer capítulo y gracias al marco teórico de capítulos anteriores es posible comprender el concepto de cuerpo y mirada que tiene el Psicoanálisis, aquí también se producen las conclusiones finales. Y donde se da cuenta de la innegable influencia que tiene una imagen –no necesariamente visual<sup>2</sup>- en el cuerpo, y que se ve claramente en los medios de comunicación. Se puede decir que la imagen que se tiene del cuerpo propio se configura gracias a varios procesos que van construyendo significados, son como huellas que giran entre lo físico, biológico, cultural, psicológico y subjetivo.

---

<sup>2</sup> Problemática que se desarrolla ampliamente en el segundo capítulo.

# Capítulo I

Conceptos, generalidades e importancia

## Capítulo UNO

### Conceptos, generalidades e importancia

#### 1. Definiciones y distinciones generales

Por lo común se cree que *ver* y *mirar* dependen del sentido de la vista, de ser así en la ceguera no es posible ni ver ni mirar. Un ciego viviría limitado en cuanto a la percepción de la imagen, y por lo tanto no es capaz de experimentar la fascinación por la imagen. Pero, ¿si alguien leyera la imagen para ese ciego? la sensación del ciego puede ser similar a la sensación de quien sí puede verla. Lo interesante es que la imagen pasaría a ser parte importante de él y en aquel momento sería capaz de mirar esa imagen.

Quizá la idea de que *ver* y *mirar* dependen de la vista no es del todo correcta. No está de más saber la definición que se encuentra en el diccionario y posiblemente se encuentre alguna diferencia.

Según el Diccionario de la Real Academia: **Ver**. Es de origen latino, *vidēre*. Y quiere decir: *1. percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz. 2. tr. Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia. 3. tr. Observar, considerar algo.*

Por otro lado, **Mirar**. (Del lat. *mirāri*, admirarse).1. tr. Dirigir la vista a un objeto. U. t. c. Prnl. 2. tr. Observar las acciones de alguien. 3. tr. Revisar, registrar.

La diferencia que es de notarse en ambos conceptos es que en *mirar* la percepción no aparece, es de notar también el origen latino *admirarse*, sin duda, la admiración y la sorpresa son *respuestas* que cada persona expresa diferente, otra cosa que se puede resaltar es que en la definición de mirar no se hace referencia al sentido de la vista.

Sin embargo si se trata de uso gramatical y morfológico ambos verbos son usados como sinónimos, pues las aplicaciones son comunes en ambas palabras: ver y mirar.

Por usos y costumbres los lingüistas aceptan los usos coloquiales ya que no llegan a caer en error gramatical. Ej.: “*mirar mal a alguien*” o “*ver mal a alguien*”, también son comunes en frases cotidianas, ej: “*mira, te voy a decir algo*”, “*ves, que tengo razón*”. Hay que tener en cuenta que en ese tipo de expresiones queda perdida su aplicación como verbo y es considerado como una mera llamada de atención al oyente (ej. “*oye*”, “*mira*”, “*fíjate*”), lo que es llamado *apelativo*.

Lo que se puede destacar de la comparación de ambas definiciones es que el verbo *mirar* no está limitado por el sentido de la vista. De tal manera que el *mirar* se refiere a *dirigir* la vista, no a la acción de *ver*, el verbo *ver* se origina de la percepción visual y es un hecho concluido.

Las definiciones de ver o mirar no son el centro de nuestro interés, lo que un diccionario puede aportar es sólo una lista de usos y aplicaciones y no una definición concreta, ya que en ellas únicamente se incluyen aplicaciones comunes o científicas que pueden llegar a confundir.

La visión depende de la percepción de un objeto debido a la acción de la luz, lo que es posible ver es sólo la superficie –lo que está a la vista- y no la totalidad. La luz es un complemento importante para la visión, pues la luz es la que permite la percepción visual.

La capacidad de ver no sirve de mucho en un cuarto oscuro, ante la falta de luz es imposible ver.

Un ejemplo bastante claro de que para ver es necesaria la luz son la flora y la fauna de los mares profundos donde la luz solar es escasa, a más de 900 m. Aquí las criaturas marinas intentan ver pero evitan ser vistas, muchas de estas especies son casi transparentes y buscan sus presas casi a ciegas. Sus ojos no son como los nuestros, los lentes permiten distinguir la luz solar.<sup>3</sup>

Más al fondo, a unos 1000 m de profundidad está la llamada zona abismal nocturna que se encuentra a unos -4° C, en ella se puede encontrar el *anoplogaster cornuta* o *pez ogro*, que logra un camuflaje casi perfecto y su supervivencia no depende de la visión pues dicho pez tiene ojos diminutos pero posee órganos capaces de captar el menor movimiento en el agua.

El *loriforme ceratoide* tiene el cuerpo cubierto de sensibles antenas que detectan los movimientos de cualquier pez que se le acerque. Otro ejemplo es el *pez pelicano* que de todo su cuerpo la cabeza ocupa una cuarta parte, posee minúsculos ojos pero su boca es extremadamente grande; se mantiene flotando inmóvil con la boca abierta y devora todo lo que este a su alcance.

La luz en esta zona del océano tiene un papel totalmente diferente al que se tiene en la superficie. En zonas abismales oceánicas la luz puede ser generada por los propios peces, este fenómeno es denominado *bioluminiscencia*.

La bioluminiscencia es utilizada como herramienta de cacería, defensa, camuflaje y hasta para la comunicación. En estos casos la oscuridad les brinda seguridad y alimento, pues dichas especies no son capaces de sobrevivir en la superficie.

---

<sup>3</sup> Planeta azul. Viaje a las profundidades. DVD. Londres. BBC/Discovery Channel. 2002



Podemos dar cuenta que el ojo como órgano y la luz no son elementos necesarios para la percepción, aquellos peces que llegan a tener ojos únicamente llegan a percibir la luminiscencia; la vida en zonas abismales se ha adaptado para sobrevivir sin luz solar.

Regresando a tema, es posible estar seguros de una distinción entre ver y mirar; según lo ejemplos presentados, la luz es condición esencial para la visión pero no para mirar; el mirar puede hacerse a través de la percepción pero no únicamente visual.

La divergencia entre ver y mirar puede complicar un poco las cosas, así que dejemos clara su distinción. Para esto se requiere un recorrido por los antecedentes teóricos.

La visión es la capacidad de percibir por medio del ojo, dentro de un medio con luz lo detectado es interpretado por el cerebro y finalmente la imagen es vista. El proceso visual que hace el ojo es en suma complejo, pero similar a la formación de una imagen en una lente o espejo y las leyes de la Física en este caso son de mucha utilidad.

La ciencia siempre ha mostrado gran interés por los fenómenos y procesos de percepción. Se intentó explicar los diversos fenómenos físicos y en esa búsqueda de saber, los primeros físicos hicieron grandes aportaciones con método científico y propusieron las primeras teorías en cuanto a fenómenos naturales. Siguiendo esta línea comencemos con los primeros planteamientos de percepción visual.

Así pues, para comprender el proceso de visión del hombre es necesario retomar tres elementos importantes: 1) las señales que percibimos, 2) el medio en que se transmiten, y 3) los mecanismos de decodificación del sistema receptor y/o cerebro.

En nuestro caso el ojo es el sensor receptor, por esta razón veamos qué papel tiene el ojo en el proceso de ver desde la perspectiva de la Física y las leyes ópticas.

## 1.1 Física y Óptica

### Proceso Óptico

El proceso visual no requiere de aprendizaje, permite recibir información en grandes proporciones y casi sin esfuerzo. La visión y demás sentidos perceptivos permiten el contacto directo con el entorno, el proceso de percepción visual es tan rápido que muchas veces es preferible *ver* para aprender o comprender. Es posible afirmar que hay preferencia por la información visual.

La luz tiene un papel fundamental en la visión y los fenómenos luminosos son estudiados por la Óptica. Como ciencia la Óptica es antigua ya que filósofos como Aristóteles y Platón se preguntaban: ¿Qué es la luz?, ¿Por qué vemos un objeto?, Platón suponía que el ojo emitía pequeñas partículas que al chocar con los objetos los hacían visibles. En cambio Aristóteles consideraba a la luz como un fluido inmaterial que se propagaba entre el ojo y el objeto observado.<sup>4</sup> Como estos planteamientos no eran comprobables en la experimentación, físicos como Newton, Huyghens, Young y Maxwell, modificaron y aportaron conceptos acerca de la naturaleza de la luz.

La luz es emitida por *fuentes de luz* como el Sol, el fuego o una lámpara, su propagación es en línea recta y en todas direcciones, estas líneas de luz son llamados *rayos de luz*, cuando estos rayos chocan con un objeto opaco lo harán visible.

El conjunto de rayos luminosos es llamado *haz luminoso divergente*, estos rayos desvían su trayectoria y se transforman en un *haz convergente* o en un *haz de rayos paralelos*. La luz emitida por un punto luminoso es divergente, pero la emitida por un proyector o reflector sufre modificaciones y los rayos son prácticamente paralelos.

---

<sup>4</sup> Física General. Beatriz Alvarenga. Ed. HARLA. 3ra edición. México.1983. Pag. 483-484

En la óptica hay cinco tipos de cuerpos:

1. **Luminosos:** Transmiten energía luminosa debido a las oscilaciones de sus partículas.
2. **Iluminados:** Reflejan la energía luminosa que reciben y que los hacen visibles.
3. **Transparentes:** Permiten el paso de la luz y los objetos son vistos a través de estos objetos.
4. **Traslúcidos:** transmiten la luz de forma difusa y los objetos no son identificados claramente.

La imagen resultante depende del cuerpo que genere la imagen y de la cantidad de luz. Hasta este momento tenemos dos elementos generadores de una imagen: un objeto y un rayo de luz.

Pero no es tan simple, la imagen es el resultado de la reflexión de los rayos de luz en una superficie. Estos rayos siguen ciertas leyes que pueden explicar con mayor claridad la formación de una imagen.

## Leyes de Reflexión

La difusión de la luz es la que permite esta clasificación y la mayoría de los objetos reflejan difusamente la luz, cuando ésta choca sobre los objetos el rayo es captado por el ojo, justo en ese momento se genera una imagen del objeto visto, si dicho objeto no difundiera la luz sería imposible verlo.

El rebote de las ondas luminosas de cualquier superficie es llamado *fenómeno de reflexión*. La reflexión de la luz sigue dos leyes que resultan vitales para la formación de imágenes en espejos planos y cóncavos<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> En el 3er capítulo se hará uso de las leyes de reflexión.

## **Leyes de Reflexión**

1° El rayo incidente, la normal a la superficie reflejante en el punto de incidencia, y el rayo reflejado, se hallan en un mismo plano.

2° El ángulo de incidencia es igual al ángulo de reflexión.

Pero volvamos al tema de cómo producir una imagen y para ello se utilizan espejos o lentes. Una lente está constituida por un medio material transparente, limitado por caras curvas que normalmente son esféricas, también pueden tener caras cóncavas o convexas; dependiendo de estas caras será la producción de la imagen.

## **Formación de la imagen en el ojo**

El ojo humano está constituido por una lente bicóncava, es decir cuando ambas caras del lente son cóncavas (ver en lámina 1). El ojo es un órgano que reacciona con la luz visible dando la sensación de visión.

Para ver un objeto se tiene que hacer a través de la percepción de su imagen virtual<sup>6</sup>; ya que la imagen es el resultado de la reflexión de la luz.

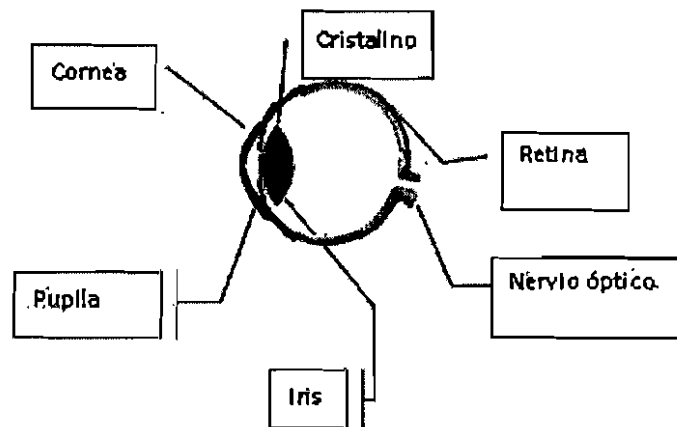
Cuando una fuente de luz emite un *haz de luz* lo hace en forma de rayos que se difunden en línea recta, sí dentro del perímetro de alcance de la difusión de la luz se encuentra un objeto los rayos chocan, de tal manera que el objeto es iluminado y visto.

---

<sup>6</sup> La imagen virtual es aquella que se forma cuando, tras pasar por el sistema óptico, los rayos divergen. Para nuestro sentido de la vista los rayos parecen venir desde un punto por el que no han pasado realmente. La imagen se percibe en el lugar donde convergen las prolongaciones de esos rayos divergentes. Es el caso de la imagen formada por un espejo plano. Las imágenes virtuales no se pueden proyectar sobre una pantalla.

El ojo al ser un órgano, está integrado por piezas que funcionan en conjunto y posibilitan la visión. El ver no es gracias únicamente al ojo, este es sólo uno de los instrumentos de visión que se tienen; la visión hace uso de otros órganos y durante el proceso hay varias transformaciones ópticas, químicas y nerviosas, estas transformaciones son continuas y cada una distinta a la otra. (Aumont:1992)

Lamina 1



**Transformaciones Ópticas:** El ojo es más o menos esférico, de un diámetro de dos y medio centímetros aproximadamente y transmite información (impulsos electroquímicos) al cerebro a través del nervio óptico.

Primero, la luz entra por una abertura en el iris llamada *pupila* y con frecuencia es comparada con el lente de las cámaras fotográficas, pues de igual manera puede modificar su diámetro de acuerdo a la luminosidad. La pupila se dilata cuando disminuye la luminosidad y se contrae con mayor luz. Sucede que, al cerrarse la pupila dará mayor profundidad de campo y la visión es más nítida.

Detrás de la pupila se encuentra el *cristalino*, la luz deberá atravesarlo, la función del cristalino es aumentar o reducir la convergencia, es decir, permite ver los objetos próximos y lejanos, esto gracias a que la luz se concentra sobre el fondo del foco.

El cristalino funciona como una lente *biconvexa* y junto con la cornea constituyen el objetivo del ojo. Cuando un rayo de luz pasa de una sustancia transparente a otra, su trayectoria se desvía en el cristalino y se proyecta invertida sobre la retina (fenómeno de *refracción*). El cristalino regula la distancia curvándose más o menos, en función de la distancia de la fuente de luz.

Desde este proceso óptico al ver un objeto el cristalino actúa como lente convergente y forma una imagen real<sup>7</sup> e invertida del objeto, dicha imagen se localiza exactamente sobre la retina, cuando se ve de esta manera la visión es clara y nítida. La imagen invertida es procesada haciendo que el objeto se visualice en su posición correcta.

Gracias a que la imagen se forma en la retina no importa si los objetos están cerca o lejos, de igual modo son captados, esto sucede porque la distancia de la imagen al cristalino es siempre la misma, no importa que la distancia de los objetos cambie. Para que esto suceda, la distancia focal del cristalino debe ser diferente para cada posición del objeto; esto se logra por la acción muscular del tendón que sostiene al cristalino y que produce alteraciones en su curvatura.

Al acercar un objeto al ojo el cristalino se acomoda y forma una imagen más grande sobre la retina, pero en muchas personas la imagen no se forma exactamente en la retina, y no pueden percibir con nitidez. Cuando la imagen se forma enfrente de la retina se trata de miopía; y para corregirlo se usan lentes divergentes. Por el contrario cuando la imagen es formada detrás de la retina se trata de hipermetropía y se corrige con lentes convergentes.

---

<sup>7</sup> Es real por que al igual que la cámara fotográfica la imagen es producida por las leyes de reflexión. Esta imagen no la podemos percibir directamente con nuestro sentido de la vista, pero puede registrarse colocando una pantalla en el lugar donde convergen los rayos.

**Transformaciones Químicas:** la retina se encuentra al fondo del ojo y es una membrana compuesta por fotorreceptores, estos convierten la intensidad y el color de la luz en señales nerviosas que son procesadas por el cerebro. Los receptores son de dos tipos: los *bastones* y *conos*, que absorben la luminosidad y la descomponen por reacción química.

Los bastones son utilizados para la visión en blanco y negro, y están concentrados en los lados de la retina. Los conos son usados para la visión de color y están concentrados en el centro de la retina. La visión es más aguda en el área de la retina conocida como *fovea centralis*. En la visión nocturna únicamente actúan los bastones y nuestra visión es en tonos grises.

En el proceso de transformación óptica se obtiene algo parecido a una imagen fotográfica; ahora después de pasar por la retina se consigue lo que se llama *imagen retiniana*<sup>8</sup>, ya que es transformada por el sistema químico de la retina.

**Transformaciones Nerviosas:** La imagen inicial es ahora una serie de impulsos eléctricos que el nervio óptico trasmite al cerebro, este proceso es complejo y también el más desconocido, se trata de comunicación entre células (*sinapsis*<sup>9</sup> eléctrica y química) y se establecen enlaces que agrupan las células en redes.

La información sobre esa imagen de nuevo ha sido modificada, los ojos la registran de acuerdo a la intensidad de la luz, al mismo tiempo es captada y desarmada por la retina. Los datos obtenidos van de acuerdo a la iluminación: la intensidad de la luz, su longitud de onda y la distribución en el espacio.

---

<sup>8</sup> Jacques Aumont explica que la imagen retiniana, se refiere a una parte del proceso visual, y no un tipo o una clasificación de imagen, su referencia es hacia lo general.

<sup>9</sup> Es el proceso de comunicación entre neuronas. Se inicia con una descarga químico-eléctrica en la membrana de la célula emisora o presináptica, ya que llegó al axón la propia neurona segrega una sustancia o neurotransmisor que se deposita en un espacio intermedio entre la neurona transmisora y la neurona receptora. Este neurotransmisor es el que excita o inhibe a la otra neurona.

El resultado de esa transformación es desconocido, no hay manera de conocer el tipo de imagen que se genera, ¿Cómo una neurona es capaz de interpretar la información visual que recibe? Es aun una pregunta abierta en el campo de las neurociencias, una de las respuestas propuestas es que las neuronas se agrupan de acuerdo a sus funciones, las neuronas forman redes donde unas con otras se solapan para que la combinación de características percibidas permita la construcción de una imagen del objeto percibido.<sup>10</sup> Sin embargo esta respuesta no toma en cuenta elementos emocionales que muchas veces pueden distorsionar una imagen.

Finalmente se puede afirmar que desde la Física y Óptica este proceso visual es bastante rápido y natural. Pero la visión incluye mucho más que el proceso físico-biológico. Requiere un objeto, una persona, un público para dirigir un mensaje y recibir una respuesta.

La visión es parte del proceso de comunicación y contacto con el medio. Y la comunicación requiere un objeto, otra persona, dependerá, esto nos sumerge en un medio social y en un intercambio de mensajes. La imagen que se genera en la retina y que el cerebro se apropia, adquiere un significado, un valor y se guarda. Hace falta tomar en cuenta elementos no biológicos y sumarle a este proceso las condiciones sociales y físicas del medio<sup>11</sup>; pues el medio puede afectar lo que se cree ver, por ejemplo en las ilusiones ópticas: con el encandilamiento de una lámpara y las ilusiones formadas por la distorsión o ambigüedad de una ilustración.

Para dar cuenta de un objeto no es necesario verlo, existen otros medios para percibirlo. Al cerrar los ojos y caminar en una habitación oscura es posible sentir los objetos, tocarlos, olerlos y de igual manera los datos obtenidos son registrados en la memoria como

---

<sup>10</sup> MIT news. 20 Julio 2005. Brain scientist offer insight into visión. Obtenido el día 10 de abril del 2009 desde <http://web.mit.edu/newsoffice/2005/matrix.html>

<sup>11</sup> Más adelante sumaremos a estos elementos la condición subjetiva (pág.: 47)



experiencias sensitivas. No hay diferencia en cuanto a lo que el ojo produce, el cerebro hace una lectura de lo que se percibe.

La imagen pasa al siguiente nivel, cuando es generada con los datos recibidos y es leída por el cerebro. Por tanto nada impide que de aquellos datos que entren por cualquier otro sentido produzcan una imagen; dicha imagen puede ser no sólo visual, sino también olfativa, dactilar o gustativa. ¿Por qué no tratarse de una sola imagen integrada por datos visuales, acústicos, dactilares y olfativos?

Según algunas investigaciones medicas<sup>12</sup>:

*“El cerebro no funciona registrando una imagen exacta, sino creando un cuadro propio. Nuestras percepciones no son grabaciones directas del mundo que nos rodea, sino más bien construcciones internas que se rigen por unas reglas innatas. [...] La pregunta es cómo esta rica variedad de propiedades mecánicas, ópticas y químicas que definen el tacto, la vista, el olfato y el gusto, puede representarse en el cerebro mediante fragmentos de actividad eléctrica”.*

A pesar de tratarse de un punto de vista por demás biológico es imposible descartarlo ya que el cuerpo biológico es el que sostiene el cuerpo psíquico, el cuerpo físico hace posible la percepción que se crea en el cerebro y que no sólo proviene de estímulos sensoriales, sino también del contexto, la experiencia, e incluso de la emoción. Un cambio en el cuerpo físico causara un cambio psíquico y viceversa, es entonces imposible separarlos.

La imagen que produce el ojo no es entonces la imagen de nuestro interés, la imagen de la retina no significa nada y sólo se resume a datos que por sí solos carecen de valor.

---

<sup>12</sup> PERCEPNER. Rubes Editorial (10 de Octubre del 2004). La lógica molecular de la percepción según Richard Axel. Artículo completo disponible en : [http://www.percepnet.com/cien10\\_04.htm](http://www.percepnet.com/cien10_04.htm)

En la búsqueda de la imagen que es de interés para el Psicoanálisis como ya se mencionó se encontraron varias acepciones de imagen y diferentes disciplinas. Ya se encontró que incluso en otras disciplinas la palabra imagen no remite únicamente a la imagen óptica. En Matemáticas el concepto imagen aparece, lo interesante y a diferencia de la física, es que su concepción es totalmente abstracta.

## **1. 2 Imagen en Matemáticas**

Lo que las matemáticas puedan enseñar en cuanto al concepto de imagen es aún más abstracto y complejo que lo aportado por la Óptica, cuando se trabaja con números el resultado será en números; en realidad los números nacieron para reemplazar cierto tipo de imágenes, para facilitar la memorización y comunicación.

Los números tienen el poder de compresión y comprensión, quizá porque pensar en números es menos especulativo que pensar con imágenes y porque la experiencia ha hecho desconfiar de la percepción.

Las matemáticas pueden aportar algo en cuanto al concepto de imagen, los números son un símbolo, al igual que la imagen son la representación de algo y ambos representan a otro algo.

### **La función**

En una función  $f(x)$  la imagen observada pertenece al dominio(x) que es el conjunto de existencia, es decir, es el conjunto de donde parte la función, si el dominio está vacío, la función no existe.

Tenemos  $y=f(x)$

$Y$  es nombrado codominio ya que a cada elemento del conjunto origen ( $x$ ) o dominio le corresponde exclusivamente uno de los elementos que hay en  $Y$ .

La imagen son los valores que alcanza la función. En este caso la imagen es todo lo que puede llegar a ser  $Y$ , no será más o menos si la función no lo permite.

Por ej.  $Y=f(x)$  donde  $f(x)$  puede ser:

$f(x)=x+1$  | Esta función tiene como dominio e imagen todos los números reales.

$f(x)=x^2$  | Esta función su dominio( $x$ ) en todos los números reales, pero la imagen está limitada ( $x^2$ ), es decir, sólo tendrá valor comprendidos entre 0 y  $+\infty$ , ya que todo número negativo elevado al cuadrado dará un resultado positivo.

La imagen ( $Y$ ) depende de conjunto origen ( $X$ ) que es la imagen observada, los elementos que contenga la nueva imagen serán únicamente aquellos que la función especifique, haciendo analogía, la percepción ( $f(x)$ ) jugaría el papel de la función, ya que recordemos que la calidad de la imagen depende de la percepción.

Una *función* relacionada con el concepto de *Imagen* queda de la siguiente manera:

$Y=f(x)$

Donde:

$Y$ =imagen

$f$ = percepción del individuo

$X$ = imagen observada

Por lo tanto:

**Imagen = Percepción del individuo (imagen observada)**

Por último, y de acuerdo a lo planteado la imagen depende de la percepción que cada individuo puede tener de la imagen que observa.

Como la percepción juega el papel de función y limita al dominio es capaz de restringir los elementos de la imagen original. Recordando el proceso en la óptica, éste corresponde a la

primera transformación, cuando la imagen es separada en rayos de luz y de acuerdo a la iluminación es captada por el ojo.

Ahora en la segunda transformación, en ese caso la percepción hará una relación con los datos recién llegados y los almacenados, finalmente con los datos seleccionados y combinados se forjarán la imagen que se percibe.

Finalmente y a modo de conclusión se puede decir que la imagen obtenida es una construcción con base en un objeto exterior, algo armado con datos ya contenidos en el individuo, pero que están en función del proceso de percepción. Es importante rescatar que el sujeto que arma esa imagen no lo hace de manera objetiva, es decir, la imagen depende del individuo y nunca será una réplica fiel.

El factor que hace deformar la percepción no depende del sujeto, escapa del control del que ve, es ajeno y queda fuera de él. Este factor bien podría ser: las emociones, el entorno, la época, la cultura y del conocimiento.

El Arte es un buen representante de estos factores, esto hace necesario revisar los conceptos de “ver” e “imagen” desde el punto de vista de las Bellas Artes.

### 1.3 Mirada en el Arte

El arte es un concepto abstracto, sin duda es una producción del ser humano, a través del arte expresa su naturaleza, tiempo, ideología o cultura. Depende de cómo se perciba a la sociedad, al mundo de su época. A lo largo de la historia han aparecido muchos estilos y artistas, sin embargo, puede decirse que el arte es atemporal, en el sentido que ha acompañado al hombre desde tiempos prehistóricos; además de que cada observador la interpreta de diferente manera; dependerá de los valores que se tengan en esa época, entonces, la obra es continuamente valorizada.

Al momento de la creación el artista le adjunta un valor a su obra y su público le da otro. El valor dependerá de los estándares vigentes y de moda, ya que puede suceder que más tarde esa misma obra de arte es ajustada e interpretada de nuevo; y es que a pesar de ser la misma el sentido y significado de esa obra cambia, se puede decir que es otra.

En el caso de la imagen, para percibirla hace falta algo más que la cuestión física, es también un proceso racional y al mismo tiempo un análisis destinado a la comprensión y uso de la expresión visual. Es decir, la percepción visual trata de comprender y componer mensajes, en cuestión de Arte se trata de una expresión artística, una imagen es un conjunto de datos compuestos de partes que a su vez forman parte de algo más, cuya significación en conjunto es una función de la significación de las partes.

Esto quiere decir que una imagen es un todo armado de varias partes, estos fragmentos por sí solos no tienen valor para esa imagen, únicamente en conjunto tendrán significado. Pero si una de esas partes le faltara a la imagen el valor también cambia.

Lo interesante de la imagen visual es lo que puede llegar a producir en quien la ve, ya que pone en relación a quien ve con el real (lo que ve) a través de la imagen que se genera. Esa imagen será el resultado de la interacción entre un *signo*, un *significado* y el *objeto*.<sup>13</sup> El valor del *signo* está determinado por el entorno, ese valor se trata de una *significación* que hace el observador y lo hace ubicado en un contexto, entonces el valor es el significado del signo.

En “*la lectura de la imagen*” Lorenzo Vilches señala que el sujeto se convierte en lector cuando se transforma de un sujeto receptor a un sujeto observador e interpretante. Señala que es un sujeto cognoscitivo. Como observador tiene que recibir una imagen e interpretarla a partir de las condiciones de percepción que tenga.

Desde el punto de vista del Arte el proceso visual es de suma importancia, es un proceso individual y reconoce que las producciones artísticas están a disposición de la información visual que se percibe, la cual depende tanto de mecanismos naturales como de necesidades y propensiones del sistema nervioso humano, como de una dialéctica entre creador de la obra de arte y observador.

Se habla de un esquema formado por el autor y observador, donde el autor produce un objeto y un observador recibe ese objeto, leyéndolo y estableciendo un tipo contrato de comunicación.(Vilches:1984)

Dentro de la teoría de la comunicación hay un emisor y un receptor, igual sucede para la lectura de una imagen, pues hay un *destinador* y un *destinatario*. Donde el destinatario cumple la función análoga de un receptor y por el contrario el destinador la función de emisor.

---

<sup>13</sup> Vilches Lorenzo. 1984. La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Paidós Comunicación. p. 15

El destinatario es el que actúa como elemento receptor de la comunicación, donde recibir es una actividad que puede ser activa o pasiva. Se debe distinguir entonces entre un receptor-activo y otro receptor-pasivo.

Según Viches la lectura puede ser pasiva o activa, y agrega que: *“el ver sería una modalidad pasiva y el mirar es activo y selectivo. Y continúa diciendo que el mirar es activo como una estructura del hacer, donde al lector correspondería un ver-hacer, opuesto a un hacer-ver del autor, que correspondería con el sentido de exhibir”*.<sup>14</sup>

En las artes visuales también se hace una distinción entre ver y mirar, el predominio de lo visual siempre ha dominado a los demás sentidos y las artes visuales han sido una forma de expresión.

Dentro de ese circuito la presencia del lector está excluida, es después cuando el lector da un significado a esa imagen, y no importan si es bien o mal leída. El mirar cómo *hacer* se construye con esa lectura, donde la imagen está a espera de una significación.

La imagen es un diálogo entre el artista y el observador, la representación de un mensaje va en dos direcciones y atraviesa dos dimensiones diferentes: dentro (a y d) y fuera de la imagen (b y c).

- a) el que hace la fotografía
- b) el que quiere provocar una lectura
- c) el mensaje donde alguien es mirado y que entonces puede mirar
- d) el lector que mira

---

<sup>14</sup> Ibidén. p. 106

De nuevo es clara la diferencia entre ver y mirar, es casi una oposición; desde las Bellas Artes la mirada tiene un papel muy importante pues es determinante para: 1) que exista una creación y 2) que una creación sea o no una obra de arte.

### **Oposición entre Ver/Mostrar o entre Mirar/Exhibir.**

Ver y/o mirar es una labor que hace un observador y que le permite distinguir el espacio, pero también actuar dentro de ese espacio,” esta acción se refiere a la actuación del lector como un Hacer-Mirar (y no sólo Saber-Mirar propio de la competencia cognoscitiva)”<sup>15</sup>

Se entiende que el ver es una acción natural pasiva y el mirar es activo, selectivo y cognoscitivo. El ver tiene relación con un *Hacer*, es decir, el acto de ver es entendido como un “*hacer*” o una acción. En cambio el autor es un *hacer-ver* que se refiere a provocar el ver, en realidad, su intención es exhibir; donde el observador *ve* y el creador *mira*.

El ver comienza desde “afuera” y, según el proceso óptico antes descrito, siguiendo la luz que penetra en el ojo, el espectador tendrá un contexto que está determinado por elementos sociales, técnicos e ideológicos. En conjunto estos factores regulan la relación del espectador con la imagen.

Al “*ver*” la imagen queda excluida y su existencia es únicamente por la lectura, esta acción es realizada por el observador; el ver-hacer (donde ver es un hacer, una acción) del observador que se confronta al hacer-ver (se refiere a provocación) del autor, en ese momento el observador pasa de un pasivo a un activo gracias a una lectura más abierta, más compleja y reflexiva.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Vilches Lorenzo.1984. La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Paidós Comunicación. P.155

<sup>16</sup> *Ibíd.* P.107



Finalmente, el acto de *ver* es un proceso de percepción y le corresponde al observador que queda fuera del espacio representado. El observador se limita únicamente a organizar la formación visual que percibe, pero también la vista depende de mecanismos naturales y necesidades del sistema nervioso.

Desde las Artes Visuales se tiene claro que el ojo no es la mirada, sino que “la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión” (Vilches, Lorenzo). Donde se abandona el campo de lo visual y nos damos cuenta que para mirar hace falta algo más, para dar cuenta de ello es de utilidad hacer uso de alguna imagen que nos apoye para identificar los elementos necesarios para una adecuada lectura visual.

## Análisis de una pintura

### La “NOCHE ESTRELLADA” de Vincent Van Gogh

El siguiente desarrollo va desde la sintaxis de una imagen hacia la lectura visual de la obra de Van Gogh “la noche estrellada” de 1889.



La noche estrellada de Van Gogh es una de las obras más famosas del pintor neerlandés, figura entre las pinturas más enigmáticas y significativas de su obra. Inspirada por la vista que tenía desde la ventana de su habitación en el Sanatorio *Saint-Rémy* de Providence, donde se recluyó los últimos años de su vida.

El cuadro es descrito como una obra alucinatoria que ha resistido los métodos y críticas del arte. *“La noche estrellada”* ha servido como un ejemplo del llamado expresionismo “loco” de Vincent Van Gogh.

Pero, ¿qué acaso el calificativo de *loco* no se debe a la propia condición subjetiva del pintor conocida por los otros? que tan “loco” puede llegar a ser una obra que contiene puntos de referencia tan exactos, que se puede descubrir por la posición de la luna y la dirección a la que apuntan sus cuernos que permiten reconocer que estamos frente a la parte oriental del cielo, poco antes del amanecer y cerca de las cuatro de la mañana<sup>17</sup>. También podemos mencionar que fue elaborada de día desde una representación de memoria.

Esta pintura es una muestra no sólo de la supuesta locura sino del realismo del pintor. Lo que nos interesa de esta pintura es ubicar los elementos propiamente plásticos de la imagen, en nuestro caso *“La noche estrellada”* será bastante útil para esta y otras demostraciones presentes en esta Tesis. Esta imagen, representativa o no, tiene elementos que la caracterizan en cuanto a conjunto de formas visuales. Y que permiten constituir las formas la superficie de la imagen y su organización, también llamada composición y se refiere a las relaciones geométricas más o menos regulares entre las diferentes partes de esa superficie.

Estos son los elementos que son los que hacen la imagen:

- la gama de los valores, ligada a la mayor o menor luminosidad de cada zona de la imagen;
- la gama de colores y sus relaciones de contraste;
- los elementos gráficos simples,
- la materia de la imagen misma, en tanto que da lugar a la percepción.

---

<sup>17</sup> Boime, Albert. Van Gogh La noche estrellada la historia de la materia y la materia de la historia. Ed. Siglo Veintiuno. 1994

En el caso de "*La noche estrellada*" es fácil distinguir que las formas onduladas del cielo dominan la totalidad de la imagen, al igual que la luminosidad. La Luna, la estrella de la Constelación de Aries y Venus son la fuente de mayor luminosidad. En cuanto a la gama de colores el amarillo como favorito de Van Gogh aparece junto a una variada gama de azules. Los elementos gráficos son interesantes a pesar de que el protagonismo le pertenece al cielo lleno de estrellas, la figura de los cipreses aparece levantando sus brazos como queriendo abrazar una de las estrellas (Venus), el último elemento es la ciudad de Saint-Rémy; la materia en el caso de la obra completa de Van Gogh son pinceladas onduladas.

Estos elementos hacen física a una imagen y con ellos se enfrenta a un espectador. El espectador dentro de una dialéctica donde hay un autor que produce y un lector que la recibe. Como ya se dijo puede participar de forma activa o pasiva. La lectura que realiza es un proceso de análisis y juicio de los elementos ya mencionados.

Pero el discernimiento requiere un criterio que puede ser desde social hasta religioso, estos juicios no se hacen a cualquier imagen, la mente y el ojo exigen estímulos y sorpresas que hagan necesario un juicio, y que puede ser de la estructura o del mensaje.

Dondis cita a Susanne Langer:

*"una obra de arte es una composición de tensiones y resoluciones, de equilibrios y desequilibrios, de coherencia rítmica en una unidad precaria, pero continua. La vida es un proceso natural compuesto por estas tensiones, estos equilibrios y estos ritmos; eso es lo que sentimos, en la serenidad o en la emoción, como pulso de nuestra propia vida."*

Sin duda el trabajo de Van Gogh es muestra exacta de lo escrito por Susanne Langer, "*la noche estrellada*" muestra la expresión, la transmisión de ideas, información y sentimiento.

En el caso de la pintura de Vincent Van Gogh "*la noche estrellada*", fue hecha desplegando pigmentos sobre un lienzo y la imagen que emerge es una estructura en el espacio, tiene forma, volumen y es visible. Sin embargo el mensaje y el significado no son de sustancia física.

Dondis afirma que ver es un hecho natural del humano y la percepción es un proceso de capacitación<sup>18</sup>. En la que se requiere educación y donde no es suficiente la intuición. El ver no trasmite la composición, ni elementos ni técnicas, esto se logra con ciertas técnicas visuales para lograr identificar la significación visual.

El autor continúa afirmando que la significación visual emerge de las acciones psicofisiológicas de estímulos externos sobre el organismo humano, tales como:

- Tendencia a organizar las claves visuales.
- Relacionar automáticamente las claves visuales.
- Una aplastante necesidad de equilibrios compulsiva conexión de unidades.
- Favorecer la izquierda sobre la derecha, y la parte inferior sobre la superior de un campo visual.

Según, cuando estas características se encuentren sintonizadas la imagen es clara de contenido y puede catalogarse una obra artística.

Todo esto desde una sintaxis de la imagen, donde la significación visual es una técnica y donde infieren procesos únicamente cognoscitivos.

---

<sup>18</sup> Quizá no todos estén de acuerdo, pero pensemos en la percepción como un proceso que requiere experiencia.

Lo descrito a continuación es lo que se puede *ver* según los planteamientos de significación visual que describe Dondis, En "*la noche estrellada*" la imagen muestra claramente sus elementos, sus relaciones y sin duda muestra el peculiar equilibrio de Van Gogh en cuanto a los elementos. La conexión entre la Luna y las estrellas logran crear una bóveda celeste en colores blanco, amarillo, naranja y azul que iluminan la ciudad. Esto gracias a un remolino y una banda en espiral paralela al horizonte que gira sobre sí misma, estos elementos forman un cielo lleno de luz y colorido.

En la parte inferior se encuentra un pequeño pueblo rodeado de trigales y montañas que logran perderse entre los trazos del cielo. En el pueblo hay una iglesia que logra superar la línea del horizonte, final y justamente como lo describe Dondis, hacia una favorecida izquierda sobresale un ciprés que parece entrelazarse con el firmamento.

Como ya se dijo, no todo se limita a ver, se supone que una imagen puede convertirse en obra de arte si es vista, siempre y cuando cumpla los rigurosos estándares de juicio y categoría -de los cuales me limito a mencionar-, la pintura puede ser catalogada y etiquetada como Obra de Arte.

Lo que es posible rescatar de los planteamientos de Dondis es que una obra de arte visual ha de sorprender, enajenar y provocar una sensación de necesidad.

*Ver* corresponde al observador, quien queda fuera del espacio representado en la perspectiva; mientras que *Mirar*, es una mirada al interior del espacio, pero desde el interior. Implica una acción activa en tanto que alguien recibe e interpreta un mensaje.

La acción de ver la hace un lector o un observador de la imagen, de manera pasiva o activa, en *La Lectura de la Imagen*, Lorenzo Vilches plantea que el *ver* es indiscriminado y el

*mirar* es selectivo y cognoscitivo. Habla de un “*mirar activo como una estructura del hacer, donde al lector correspondería un ver-hacer, opuesto a un hacer-ver del autor, que correspondería con el sentido de exhibir*”<sup>19</sup>

En la lectura dentro de un espacio visual pasa de ser receptor a un observador interpretante. Deja de ser un observador empírico y se traslada del *Ver* al Hacer-mirar y se convierte en un activo del hacer-ver y del hacer-mirar.

Anteponer el Hacer al ver y mirar es justamente porque la lectura en ambos casos es independiente de la imagen; pero al mismo tiempo es la lectura la que revela la existencia de la imagen, una existencia material y formal. También en ese momento y gracias a la imagen el autor se hace presente, la imagen no existe por sí sola.

La Lectura, dice Lorenzo Vilches, es recorrer con los ojos un espacio. Pero dado que ese recorrido no es sólo semántico, su formalización deberá correr a cargo de una *semiótica visual*<sup>20</sup>.

A pesar de no haber parámetros para la clasificación del arte, se pueden encontrar varios elementos que la obra debería tener, en “*La lectura de la imagen*” se describen cuatro: *marco, enfoque en la expresión, tema y tópico en el contenido*. Estos elementos denotan la presencia de la imagen, permiten verla y posiblemente mirarla. Con mirarla se refiere a una lectura y análisis de sus elementos, el marco delimita la escena, es el encuadre de las acciones y marca el espacio al que hay que ver, del enfoque depende que la imagen transmita y comunique, el enfoque revela la intencionalidades del autor y del lector; el tema expone al autor y el tópico es un plus y apoyo para la lectura.

---

<sup>19</sup> Ibídem. P.106

<sup>20</sup> Sin entrar en tema, semiótica visual es al estudio de los signos, su naturaleza, componentes; se refiere a un tipo de análisis visual.

Retomando “*la noche estrellada*” en un intento de hacer mirada, una mirada como la describen los artistas y pintores, dejando atrás al ver con una posición pasiva-receptiva y pasando a una búsqueda activa de significación.

Para ello ahora se aplican los siguientes parámetros para lograr una lectura de la imagen:

1. Marco
2. Enfoque en la expresión
3. Tema
4. Tópico en el contenido

## Marco

El marco delimita un adentro y un afuera, limita la composición de las figuras dentro de una frontera espacial. Es también llamado cuadro visual y establece dos niveles de lectura: el primero es un nivel perceptivo, el segundo es un nivel lógico y psicológico, donde se incorpora la experiencia de un espacio.

En el caso de la “*noche estrellada*” el marco aparece como la ventana a través de cual Van Gogh miró. El marco permite ubicar al observador y fijar un límite en la composición. Tiene la finalidad de enmarcar una porción del mundo real pero limitada por el marco.

*“Imagínate cómo en las mañanas temprano, alrededor de las cuatro, me siento en mi ventana y con mi marco de perspectiva estudio los prados y el patio, mientras la gente hace fuego en las pequeñas cabañas para preparar su café (...). Detrás de todo eso, una amplia franja de suave y tierno verde, leguas y leguas de prados planos y arriba un cielo gris, tan tranquilo, tan lleno de paz como en Corto y en van Gollen”<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Cita que rescata Albert Boime: Complete letters (nota 25) t. II, p. 605, carta 506.



Van Gogh se refiere a un instrumento, que consistía en un marco con una línea horizontal y dos diagonales o hilos que servían para señalar el horizonte natural.

Tiempo después obtuvo un nuevo marco que podía colocarse en terrenos ondulados, con este nuevo marco lograba, decía él, “*ver como a través de una ventana*”, Este marco representó un gran apoyo para las creaciones de este pintor, y muchas de sus obras fueron creadas desde la perspectiva de este instrumento.

Para Van Gogh el marco que hacía un límite entre el adentro y el afuera era la ventana de su habitación en el Sanatorio psiquiátrico. Lo llamaba su “mirilla”, le permitía ver las noches llenas de estrellas.

El marco delimita el espacio representado instalando una inferencia que puede ser una ruptura simbólica, entre el campo como espacio visible y el fuera de campo como espacio visible. Pues bien, el cuadro pintado por Van Gogh es en teoría la vista que tenía desde su habitación hacia afuera y no es exactamente fiel.

El marco permite la inscripción de una profundidad y una escala, estas cualidades le otorgan cierto realismo; en realidad el ciprés, que es el elemento más cercano, fue un agregado personal que no aparece en el paisaje visto desde la habitación.

Dice Vilches que la noción de marco delimita el espacio representado y dicta la diferencia entre un adentro y afuera de campo. En “*la noche estrellada*” se tiene un único espacio de referencia o que se puede ver. En cambio el fuera de campo es invisible que remite a algo que no es visto, pero que por alguna razón se sabe de su existencia; se trata de uno o varios elementos que están en calidad de ausente presente.

El marco hace ver el espacio y permite vislumbrar dos dimensiones, una que existe fuera del marco y otra dentro de él. Esto abre el panorama para lo visible o lo invisible.

## **Enfoque en la expresión**

El enfoque se refiere a la forma de expresión de una cierta idea de una manera clara; describe el contenido de una imagen, además, el enfoque debe conservar determinada organización debe crear cierto tipo de énfasis.

Desde la etimología griega se entiende por demostrar: exhibir o mostrar. Por enfoque en la expresión se puede entender a todo aquello crea una referencia, un punto de atención y de énfasis; es utilizado para destacar algún elemento en la representación o también la ausencia de éste.

Pero puede haber dos tipos de enfoque: el hecho por el autor y otro por el lector. El primero se refiere al procedimiento por el cual el autor inscribe el objeto focalizado. Por otro lado el enfoque realizado por el lector se refiere a un acto de focalización desde otro punto y el resultado es una representación únicamente.

Como se puede entender, el enfoque es propio en cada uno de los participantes, del autor y lector; cada uno lo realiza a partir de su propia perspectiva y por tanto ha de contener un punto de vista diferente.

Se trata de una dicotomía de perspectiva, donde la mirada que Van Gogh tiene del pueblo de Saint-Rémy no corresponde a la mirada que tiene el observador al mirar el cuadro. Pues el encuadre es subjetivo.

El enunciatario (emisor) se encuentra mediado a través del observador, que corresponde con el rol del enunciatario. Desde la perspectiva el enunciador deja lo que él quiere en cuadro, ahí muestra su versión del mundo; y sí el enunciatario desea ver tiene que hacerse desde su propio punto de vista.

## Tema

La temática depende de la intencionalidad del autor plasmada en la obra. Y es posible referirla mediante elementos que estructuran la obra, que pueden ser las figuras, movimientos, colores que estén dentro del marco. Estos elementos también son indicios que permiten comprender la intención de la obra.

Estos elementos son la expresión de lo que el autor desea mostrar a través de una secuencia donde estos elementos se encuentran entrelazados y que integran la obra total.

En "*la noche estrellada*" según las propias palabras de Van Gogh, su deseo era mostrar "*la naturaleza más pura del campo*", pues anteriormente algunos de sus trabajos habían sido juzgados con un significado religioso.

"En fin, tengo un paisaje con olivos y también un nuevo estudio de cielo estrellado. (...), estoy bastante persuadido de que estos dos estudios que te cito son de un sentimiento paralelo. Cuando hayas visto algún tiempo, estos dos estudios, lo mismo que aquel del musgo, podrás mejor que con palabras darte una idea de las cosas (...); no es una vuelta al romanticismo o a las ideas religiosas, no. Sin embargo, (...) más de lo que esto parece, por el color y un dibujo más voluntario que la exactitud del que engaña la vista, se expresara una naturaleza de campo pura que los arrabales, los cabarets de París".

Carta a su hermano Theo fechada el 19 de junio de 1889.

Sin duda muchas veces la intencionalidad y temática del artista no son transmitidos como él habría deseado, pero sin duda “*la noche estrellada*” logra transmitir armonía y la infinitud del universo.

## Tópico

El tópico forma parte de la coherencia del texto con su función, dentro de la lingüística el tópico se encuentra relacionado con el componente informativo. La actualización de este componente muestra los diferentes niveles de significación previstos por el autor.

El tópico es de apoyo para saber de qué trata la obra, es una certeza acerca del objeto; se trata de información relacionada al concepto que puede ser concreto o abstracto, figurativo o no figurativo, personas o conceptos u objetos.

En cuanto la pintura de Vincent Van Gogh, no hay otra certeza que no sea que sus trazos dibujan una noche estrellada, en este caso el título proporciona información confiable de la intencionalidad y del mensaje del pintor.

Pero la imagen necesita de la actualización del lector, pues es éste quien decide en qué modo enfocar y decide que está viendo. El lector sólo tiene que reconocer algo que se supone ya sabe, el tópico es también una presuposición. Dice Vilches que en esta situación de preconocimiento la imagen referida supone mayor información y al mismo tiempo permite un cambio en la valoración.

Regresando a “*la noche estrellada*”, si el significado de una imagen es relativo a algo, ese algo es el punto de vista del observador de esa imagen y entonces el tópico ha de cambiar.

En esta situación el t3pico ha cambiado, cuando por palabras de Vincent su t3pico era contradictorio, su peculiar realismo y naturaleza no embellecida lo contradice. Sin embargo la obra de Van Gogh est3 determinada por la impresi3n visual que le ofrecia su vida cotidiana, as3 expres3: *“Exagero, a veces cambio el motivo; pero no invento el cuadro completo; al contrario, lo encuentro listo antes, pero debe sacarse de la naturaleza”*<sup>22</sup>

Lo que se intenta decir es que par3metros como estos, donde la lectura visual es una pr3ctica pragm3tica terminan limitando no s3lo la obra y su mensaje, sino tambi3n el deseo del creador. Este 3ltimo es tambi3n parte de un contexto. A pesar de que su objetivo era el hacer una impresi3n de su vida cotidiana s3lo 3l pod3a representar la noche de esa manera, porque as3 la ve3a.

Algo semejante escribi3 a su hermano Theo en referencia a su peculiar forma de ver las cosas: *“quisiera hacer algo como las telas de los girasoles, porque me sorprende que nadie los haya hecho todav3a como yo los veo.” Carta a su hermano Theo fechada el 25 de junio de 1889.*

La mencionada pintura de Vincent Van Gogh es un cuadro, descrito a menudo como una obra alucinatoria o producto de visiones es resultado de su fuerza expresiva, en sus descripciones de la naturaleza que hizo durante toda su obra incluy3 el cielo nocturno en varios de sus trabajos. La intenci3n de pintar *“la noche estrellada”* surgi3 en relaci3n con la pintura de un campo arado, terminada hac3a poco tiempo. 3l deseaba estar en una de las siguientes noches *“(...) en el mismo campo descuidado donde relucen las estrellas”*. El comentario que dirigi3 a su hermano Theo hac3a notoria su intenci3n de disfrutar de la cotidianidad y encontrar en ella la fascinaci3n:

*“ (...) cuando uno es sano se puede vivir de una pieza de pan, con eso trabajar todo el d3a e incluso tener fuerza para fumar y tomar su copita, el ser humano lo necesita en esas circunstancias. Tambi3n*

---

<sup>22</sup> Vincent Van Gogh citado por Albert Boime en La noche estrellada la historia de la materia y la materia de la historia.

*con eso se pueden sentir las estrellas y e infinito allá arriba. La vida es, a pesar de todo, casi maravillosa. Oh, el que aquí no cree en el sol, es un ateo.*<sup>23</sup>

Con lo anterior se puede decir que la obra de van Gogh está marcada no únicamente por su sentir en el momento de la creación, está marcado también por la historia de vida. El factor subjetivo y cultural ha de marcar la creación y la lectura de una obra.

Lograr captar la subjetividad del autor no es un fenómeno común, para hallar aquella fascinación y lograr entrar en el marco del creador no se logra con la simple vista. La visión permite ver una obra de arte, conocerla y disfrutarla pero hace falta la *mirada* para lograr captar algo que fascine.

#### 1.4 Diferencias entre visión y mirada

En cuanto a Ver y Mirar Vilches los llama *enunciador* y *enunciatario* respectivamente, y mientras detalla el juego de las miradas en la fotografía de prensa describe un juego modal a tres bandas: el sujeto fotográfico (actante que es mirado), el fotógrafo (actante que hace mirar), el lector (actante observador).

Fuera de la imagen, en este caso de la fotografía están el autor como fotógrafo y el lector como observador. La mirada está justo dentro del texto visual, es decir, que la mirada se da dentro de la fotografía. El que mira como actor y sujeto fotografiado es al mismo tiempo observado y puede ser una cosa o un sujeto.

El observador en un primer momento es enunciatario gracias a la fotografía, pero en el transcurso del proceso visual y de lectura el fotógrafo impregnó aquella producción con su

---

<sup>23</sup> Van Gogh, complete letters, t II, carta 375 p 304, carta 378, p. 309.

mirada, y qué al mismo tiempo hace mirar porque se vuelve enunciador. La mirada del autor queda en cuadro también, la mirada del cuadro puede corresponder al autor o al objeto, en el caso de la fotografía, esta ofrece una representación de un mundo real impregnada ya con su propio juicio, y en la mirada se transporta un fragmento de un mundo irreal que corresponde a un autor para entonces ficticio, pues solo responde al deseo del observador quien es el que realiza la lectura; se habla entonces de un juego de miradas.

La mirada es el agente ejecutante del significado y es el que en última instancia dota de significado a la imagen, en ella el autor plasma un estilo, una marca especial y significativa, precisamente, su mirada, pues dicha imagen es la conjunción de su propia perspectiva, percepción y concepción del mundo; el lector más tarde gracias a la mirada es finalmente mirado.

Con la última afirmación pasamos a un nivel un poco más complejo, para ello entramos de lleno al campo psicoanalítico, donde se revisa los conceptos de ver y mirar desde una perspectiva analítica para finalmente articularlos al concepto de imagen.

# Capítulo 2

## Desde el Psicoanálisis



## **Capítulo DOS**

### **Desde el Psicoanálisis**

#### **1. Ver y mirar desde el Psicoanálisis**

En Psicoanálisis también se marcan diferencias entre el ver y mirar, Freud en sus primeros escritos encuentra que la acción de ver está ligada a conflictos psíquicos. Más tarde esos conflictos psíquicos les dará una génesis sexual.

Desde la perspectiva psicoanalítica es posible hacer un seguimiento del ver y mirar. Para ello es indispensable comenzar desde el concepto de **pulsión**; pues el ver es referido como pulsión.

##### **1.1 Introducción al concepto de pulsión de Freud**

Cuando Freud presenta su teoría pulsional en sus primeros escritos habla de conflictos entre representaciones en pacientes histéricas y aparecen conceptos como excitación, afecto, represión. En el caso de Emmy Von N encuentra en el síntoma histérico una etiología sexual. Freud relaciona este elemento sexual con una pulsión, estos síntomas son también ligados a estímulos endógenos de los cuales no se puede huir.

Nos damos cuenta que el concepto freudiano de pulsión está articulado a una génesis biológica, cuando presenta la topología del aparato neuronal; en él plantea que este sistema neuronal recoge los estímulos de afuera y descarga las excitaciones endógenamente generadas.

Tales excitaciones son acumuladas y sólo pueden ser descargas mediante una acción específica. El aumento de tensión en el sistema nervioso no se descarga únicamente con una acción motora, pues está ligado al sistema emocional, el exceso de tensión es una experiencia displacentera. La acción capaz de terminar con la sensación displacentera debe ser gracias a algo ajeno, es decir, una acción auxiliada por un objeto. El resultado de esta experiencia está a merced del deseo o la defensa.

En ese tiempo Freud concibe a la pulsión como una cantidad de energía peculiar y única que circula por el sistema neuronal y que está vinculada a lo biológico. Lo interesante es la intromisión de *algo* ajeno que sirve de auxilio para liberar el estado de tensión. Hasta este momento la pulsión sería un tipo de puente entre una concepción mecánica y biologicista, habla de un encuentro entre cuerpo (organismo) y objeto.

Freud en 1895 desarrolla una tesis en cuanto a procesos neuronales con nomenclatura y función científico-médica, justo al final se detiene y da un giro de perspectiva e introduce elementos que permitirán concebir más tarde el concepto de pulsión (*Trieb*), estas primeras puntualizaciones a pesar de partir de procesos neuronales (científicos) al mismo tiempo permiten denotar un límite en los alcances científicos. Dicha tesis habla de ciertos estímulos neuronales que reaccionan ante un estímulo; cuando se genera una excitación endógena la neurona reacciona, pero la fuente del estímulo puede ser intracelular pues el estímulo viaja a través de las células y logra una transferencia de energía intracelular, este estímulo tiene un periodo que es el intervalo de excitación.

Este sistema neuronal recibe estímulos desde el exterior hasta el interior del cuerpo y dichos estímulos deben ser descargados. Los estímulos dan por resultado necesidades como: el hambre, la respiración o la sexualidad; Freud deja bien claro que es imposible huir de estos estímulos y cesan temporalmente. Esto dice que el sistema neuronal tiende a suprimir los estímulos es decir: tiende a un nivel cero.

Pero estas operaciones del sistema de neuronas se deben situarse dentro de la función del apremio de la vida.

En 1885 describe la naturaleza de *Q* como una energía psíquica, con una afirmación de este tipo no es difícil decir que *Q* no puede ser algo material. Es fácil pensar que la *Q* endógena y los estímulos endógenos son antecedentes de estímulos psíquicos y pulsionales. La historia de la concepción de pulsión comienza en "*Proyecto de Psicología*" de 1885. Aunque en los textos de 1885 nunca aparece el término de energía hasta 1900 en "*La interpretación de los sueños*".

En un comienzo se relaciona a las pulsiones con experiencias placenteras y displacenteras, de ser así, se estaría ante dos procesos que son resultado de tal experiencia; por una parte la atracción del deseo y por otra el reprimirlo. Estos procesos dice Freud tienen lugar en una organización que nombró "*Yo*".

En ese período Freud hace algunos cambios y nuevos planteamientos, iniciando con el desapego a la neurociencia y el abandono de su teoría de la seducción, que será un parteaguas en la teoría psicoanalítica. Después con la interpretación de los sueños plantea de manera más sólida el aparato psíquico y Freud presenta el inconsciente, consciente y preconscious.

La conciencia percibe los estados de tensión endógena y las descargas de excitación mediante las sensaciones de placer y displacer, que actúan como reguladoras de la excitación en el interior del aparato, pues los otros procesos del sistema, carecen de cualidad y no pueden ser objetos de la conciencia. Pero en el desarrollo el sistema también recibe cualidades desarrolladas por el sistema de *Preconciencia*, gracias a una relación

entablada con el sistema mnémico. Por esto, si antes la conciencia era sólo un órgano sensorial para las percepciones pasa ahora a ser un órgano sensorial para una parte de nuestros procesos de pensamiento.<sup>24</sup>

El trabajo de Freud continua, nuevos conceptos son planteados y otros reformados, como ya se vio la conceptualización de pulsión como una *energía* presente en el trabajo de Freud desde sus inicios pero le otorga el nombre de *pulsión* tiempo después en 1905.

### Primer dualismo pulsional

El concepto de Pulsión aparece explícitamente en “*Tres ensayos de teoría sexual*” de 1905, y desde el inicio estará ligada a lo sexual y Freud la concibe como *Pulsión sexual*.

Freud desde sus inicios muestra especial interés sobre factores anímicos, precisamente estos factores le permitieron concebir la pulsión como una energía no cualitativa e indiferente, energía que está vinculada a aspectos sexuales.

Pero el hecho de que estas pulsiones endógenas apuntaran a factores subjetivos e hicieran actuar al organismo de cierta manera diferente a los designios de la pulsión, permitieron situar a la pulsión en un tipo encrucijada entre los dominios biológicos y anímicos.

Las pulsiones sexuales están ligadas a diferentes zonas erógenas, dichas zonas tendrán una doble función; la biológica y la pulsional. Cuando el objeto de “satisfacción” de la

---

<sup>24</sup> S. Freud, 1900. Obras completas. Tomo 4. “Interpretación de los sueños” Amorrortu Editores.. Buenos Aires. P.566

entablada con el sistema mnémico. Por esto, si antes la conciencia era sólo un órgano sensorial para las percepciones pasa ahora a ser un órgano sensorial para una parte de nuestros procesos de pensamiento.<sup>24</sup>

El trabajo de Freud continua, nuevos conceptos son planteados y otros reformados, como ya se vio la conceptualización de pulsión como una *energía* presente en el trabajo de Freud desde sus inicios pero le otorga el nombre de *pulsión* tiempo después en 1905.

### Primer dualismo pulsional

El concepto de Pulsión aparece explícitamente en “*Tres ensayos de teoría sexual*” de 1905, y desde el inicio estará ligada a lo sexual y Freud la concibe como *Pulsión sexual*.

Freud desde sus inicios muestra especial interés sobre factores anímicos, precisamente estos factores le permitieron concebir la pulsión como una energía no cualitativa e indiferente, energía que está vinculada a aspectos sexuales.

Pero el hecho de que estas pulsiones endógenas apuntaran a factores subjetivos e hicieran actuar al organismo de cierta manera diferente a los designios de la pulsión, permitieron situar a la pulsión en un tipo encrucijada entre los dominios biológicos y anímicos.

Las pulsiones sexuales están ligadas a diferentes zonas erógenas, dichas zonas tendrán una doble función; la biológica y la pulsional. Cuando el objeto de “satisfacción” de la

---

<sup>24</sup> S. Freud. 1900. Obras completas. Tomo 4. “Interpretación de los sueños” Amorrortu Editores.. Buenos Aires. P.566

necesidad no colma del todo deja de ser zona erógena se vuelve autónoma y vira hacia una cuestión pulsional.

Freud estaba frente a un sujeto que responde ante el placer y el displacer gracias a un objeto, entonces no habría mayor problema en otorgar aquel objeto y mantener satisfecho al paciente, pero eso es imposible, pues muchas veces lo que se busca no es justamente el placer, lo que se hace es reprimirlo y a consecuencia de eso el paciente enferma. El conflicto adquiere múltiples formas en distintos niveles del aparato psíquico. Uno de esos conflictos era que el sujeto podía odiar o amar al objeto al mismo tiempo; de modo que el conflicto no era únicamente por pulsiones sexuales, había entonces un conflicto en la instancia del Yo. El Yo estaba ejerciendo una oposición al deseo, a partir de aquí Freud otorga al Yo (como instancia) un soporte pulsional.

Dice Freud:

*"El yo se siente amenazado por las exigencias de las pulsiones sexuales y se defiende de ellas mediante unas represiones que, empero, no siempre alcanzan el éxito deseado, sino que tienen por consecuencia amenazadoras formaciones sustitutivas de lo reprimido y penosas formaciones reactivas del yo. Lo que llamamos "síntomas de las neurosis" se componen de estas dos clases de fenómenos".<sup>25</sup>*

Entonces se está ante una sexualidad que atenta contra el Yo y amenaza al mismo tiempo la conservación del cuerpo (organismo) y por tanto del aparato psíquico.

Se establece entonces una oposición entre pulsiones sexuales y pulsiones yoicas o de autoconservación; este es el primer dualismo pulsional que presenta Freud. Dicha distinción la presenta en "*La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis*" de 1910. Señala que la oposición entre representaciones no son más que conflictos pulsionales ya

---

<sup>25</sup> S. Freud. 1910. Obras completas. Tomo 11. "La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis" Amorrortu Editores.. Buenos Aires. P.213

que el conflicto psíquico se da por “*la oposición entre las pulsiones que sirven a la sexualidad, la ganancia de placer sexual, y aquellas otras que tienen por meta la autoconservación del individuo, las pulsiones yoicas*”<sup>26</sup>.

En ese mismo texto Freud describe lo que llama: perturbación psicógena de la visión, donde el ojo es órgano de visión<sup>27</sup> y fuente de placer; está bajo el dominio de las pulsiones sexuales y yoicas (autoconsecvación). Esta doble función no siempre provoca un conflicto, sucede que en cierto momento una pulsión intenta inhibir a la otra y dominar la función del ojo.

En el caso de una ceguera psicógena el Yo se hace presente, esto Freud lo presenta en “*La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis*”, haciendo uso de la represión como respuesta defensiva contra la pulsión sexual. Desde aquí el ojo es el terreno donde se da el conflicto. La pérdida de la visión como síntoma histérico se da por el despliegue de las defensas que responden ante el intento de dominio de las pulsiones sexuales. Tal parece que se trata de un intento de domino por parte del principio de placer ante el de realidad.

El ver como función biológica se encuentra intrincado por elementos subjetivos. En dicho artículo se cuestiona sobre ¿cuándo y en qué condiciones puede una representación volverse tan intensa que pueda comportarse como una sugestión y transformarse sin más en efectiva realidad? A lo que el mismo Freud responde que dichas condiciones están ligadas a disociaciones entre procesos inconscientes y conscientes.

Estas disputas entre procesos son reciprocas entre consciente e inconsciente, esto quiere decir que cuando algo es inconsciente es gracias a que algo actuó -como una fuerza- sobre

---

<sup>26</sup> S. Freud. 1910. Obras completas. Tomo 11. “La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis” Amorrortu Editores.. Buenos Aires. Pág. 211

<sup>27</sup> Ver capítulo 1. Pág. 19.

ello, y le da el status de *inconsciente*, luego la represión aísla al inconsciente. Entonces cuando la fuerza de desalojo de la represión no llega a ser suficiente el resultado es el síntoma.

Se habla pues de un conflicto entre representaciones, algunas conscientes y otras inconscientes, de esa disputa algunas han caído bajo la represión y otras han desencadenado un síntoma.

En 1910 había dos tipos de pulsiones las que están al servicio de la sexualidad y sus opuestas al servicio de la autoconcepción que denominó yoicas. La vida anímica estaba regida por la disputa entre ambas pulsiones, se habla de la cultura como el resultado de pulsiones sexuales parciales sofocadas y limitadas, y las neurosis son el fracaso de la sofocación de las pulsiones sexuales parciales.

Cuando el Yo se siente amenazado por determinadas pulsiones sexuales su defensa consiste en una serie de representaciones que actúan como represión, que según no siempre tienen éxito y el resultado son formaciones sustitutivas de lo reprimido y formaciones reactivas del Yo, lo que Freud denomina síntomas neuróticos.

El artículo mencionado describe al ojo como un órgano que comparte funciones biológicas y pulsionales, un órgano que es también presa de disociaciones conscientes e inconscientes.

Es necesario dejar claro que las pulsiones sexuales no siempre han de tener relación con los órganos genitales. Los ojos no sólo reciben estímulos del mundo exterior importantes para el bienestar biológico, son también receptor de cualidades y propiedades de los objetos del mundo exterior. Esta doble función tendrá consecuencias patológicas pues el Yo hará uso



constante de las fuerzas de represión ante las pulsiones parciales sexuales que lo hagan sentir amenazado.

Según el artículo citado, se puede dar cuenta que la pulsión persiste a pesar de ser cancelada en territorio biológico, pero dicha cancelación no puede ser total y la pulsión persiste. La función orgánica queda cancelada y la pulsión de ver es reprimida, en un movimiento de defensa se apodera del órgano.

Señala Freud: *"Es como si en el individuo se elevara una voz castigadora que dijese: «Puesto que quieres abusar de tu órgano de la vista para un maligno placer sensual, te está bien empleado que no veas nada más», aprobando así el desenlace del proceso".*<sup>28</sup>

Hasta ahora se puede afirmar que lo psíquico guarda su sostén en lo orgánico. Pues según lo anterior, no se podría presentar una perturbación psicógena de la visión en ausencia de los órganos relacionados con la visión. Dejando claro que no todas las perturbaciones visuales han de tener su origen en una perturbación psicógena, por ejemplo en la ceguera congénita donde el daño es físico.

En 1915 en "*Pulsiones y destinos de pulsión*" Freud mantiene el concepto de pulsión desde una perspectiva fisiológica y endógena que al mismo tiempo incluye al agente sexual que inevitablemente es el que infiere en la vida anímica.

Hemos descrito a la *pulsión* con una base fisiológica, relaciona con un *estímulo* y con arco reflejo, dicho estímulo provoca un movimiento, una curva que inicia y termina en

---

<sup>28</sup> S. Freud. 1910. Obras completas. Tomo 11. "La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis" Amorrortu Editores.. Buenos Aires.

determinado momento con un acto. El desalojo lo hace de acuerdo al fin, es decir, el camino de salida es el mismo que el de entrada.

La pulsión aparece como un *estímulo psíquico*, la diferencia entre estímulo y estímulo pulsional radica en la permanencia de éste, pues el estímulo ha de ser momentáneo, como una curva que inicia y termina. Por otro lado, el estímulo pulsional proviene del interior del cuerpo pero el estímulo es transitorio, como una necesidad que al ser satisfecha es cancelada. En cambio, la pulsión es constante gracias a que proviene del interior del cuerpo y porque *“la pulsión está sometida al principio de placer, es decir, es regulada de manera automática por las sensaciones de la serie placer-displacer, (...) esas sensaciones reflejan el modo en que se cumple el dominio de los estímulos”*.<sup>29</sup>

La pulsión es entonces un estímulo psíquico con ciertas cualidades, tales como:

1. Al tratarse de un estímulo se podría pensar como algo externo, pero la pulsión proviene del propio cuerpo.
2. La huida no tiene efecto si se trata de una pulsión
3. La única manera de mantenerla bajo control es darle la oportunidad de la búsqueda de satisfacción
4. Mantiene un gasto constante.

Para 1915 en *“Pulsiones y destinos de pulsión”* se habla de:

*“un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante {Repräsentant} psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal”*.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Freud S. Obras Completas. Tomo 14. Trabajos sobre metapsicología [1915]. Amorrortu Editores. Buenos Aires. Pag.116

<sup>30</sup> *Ibidem*. P.117

En este mismo artículo se describe que la pulsión ha de tener cuatro destinos: el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión y la sublimación. Para no desviarnos mucho del tema a continuación sólo se describen dos de los cuatro destinos, que son los que nos competen por el momento:

- El trastorno hacia lo contrario presenta dos procesos:
  - el *primero*, presenta un proceso que constituye la *vuelta de la pulsión de la actividad a la pasividad* que atañe a la meta de la pulsión, conocidos por los pares de opuestos sadismo-masochismo y exhibicionismo-voyeurismo.
  - el *segundo* que consiste en el trastorno en cuanto al contenido que se da a conocer por la mudanza del amor en odio.
  
- La vuelta hacia la persona propia conduce al cambio de objeto, sea otro sujeto, sea la persona propia (yo), pero se mantiene inalterada la meta.

Hasta este momento la relación de conflicto entre las pulsiones yoicas y de autoconservación son (hasta este momento) la causa de las psiconeurosis; antes de esta teoría los conflictos eran generados por la confrontación de la sexualidad ahora es la confrontación entre el Yo y las pulsiones sexuales. Pues la satisfacción de la zona erógena es un peligro para el Yo, por tal razón la pulsión puede tener varios destinos que son también modalidades de defensa frente a la pulsión.

En el mismo artículo se habla de pulsión de opuestos de la pulsión de ver y el mostrarse con las siguientes etapas:

- 1) El ver como actividad dirigida a un objeto ajeno
- 2) 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

3) la inserción de un nuevo sujeto al que uno se muestra a fin de ser mirado por él.

Se trata del giro de actividad en pasividad y Freud lo enuncia como el paso del placer de mirar al placer de ser mirado, habla de verbo activo que pasa a una voz pasiva.

En cuanto a la vuelta hacia la propia persona se refiere al paso del placer de mirar a un objeto al placer que se tiene al ser presa de la mirada del otro, el sujeto pasa al lugar de objeto.

El par antitético **mirar y ser mirado** es lo que llama nuestra atención porque en él puede: a) seguir ubicando el ver-mirar como una pulsión y b) localizar una etapa previa “autoerótica”; donde la satisfacción de la *pulsión de ver* se lleva a cabo con un objeto ubicado en el propio cuerpo, uno mismo mirando su miembro sexual antes de dirigir la vista hacia un objeto ajeno.

Según lo anterior la pulsión de ver siempre fluctúa entre el propio cuerpo y tendrá un objeto ajeno al cuerpo propio, y no distingue entre objeto o persona, la pulsión de ver tiene la cualidad de envolver a quien sea o lo que sea en calidad de objetos sexuales.

La pulsión de ver para Freud es punto de partida para los primeros planteamientos sobre el narcisismo,<sup>31</sup> que incluyen la mirada sobre el cuerpo propio desglosada en mirar-ser mirado.

Finalmente para Freud la pulsión de ver tiene su origen en el propio cuerpo y pertenece al narcisismo. Desde esta formación narcisista se desprende una pulsión activa de ver, es aquí cuando se deja atrás al narcisismo; pero la pulsión pasiva de ver retiene al objeto narcisista (el que está en el propio cuerpo).

---

<sup>31</sup> Freud S. Obras Completas. Tomo 14. Trabajos sobre metapsicología [1915]. Amorrortu Editores. Buenos Aires

Freud encuentra un retroceso hacia el objeto narcisista en el placer pasivo de ver, el sujeto narcisista es permutado por identificación con un Yo ajeno. Si se habla de una etapa previa al narcisismo los destinos de pulsión son sobre el yo propio, y el trastorno de la actividad pasiva depende de la organización narcisista.

En 1915 Freud tiene el opuesto **placer de ver-placer de mostrar**, donde el objeto se oculta tras el órgano fuente. Donde el ojo como órgano fuente actúa como un velo que intenta ocultar pero no en su totalidad.

En cuanto al objeto de la pulsión de ver a pesar de estar en el cuerpo propio no es el ojo mismo. Por otro lado en el sadismo el órgano fuente es la musculatura capaz de la acción, que aunque apunte a un objeto ajeno el objeto real se sitúa en el cuerpo propio. La fuente también determinará la actividad o pasividad de la meta pulsional<sup>32</sup>.

Con "*Introducción al narcisismo*" (1914) y la posibilidad de volcar la libido hacia el Yo hacen insostenible la dualidad pulsional que presentó en 1910. Freud introduce el concepto de narcisismo como uno de los estadios de desarrollo de la *libido*, situado entre el autoerotismo y el amor de objeto. Según Freud, consiste en una fase del desarrollo humano en la que el individuo elige a su cuerpo propio como objeto de amor al unificar las pulsiones sexuales, antes de la elección del otro ajeno como objeto de amor totalizado.

Si se trata de un Yo libidinizado, es porque está cargado de pulsiones sexuales, "*en lugar de un conflicto entre instintos sexuales e instintos del yo hablamos mejor de un conflicto entre*

---

<sup>32</sup> ibídem

*la libido del objeto y la libido del yo, puesto que la naturaleza de los instintos era la misma, entre las cargas del objeto y el yo*".<sup>33</sup>

En "*Más allá del principio del placer*" de 1919 se abandona la dualidad placer-displacer, y se encuentra cierta frontera en ambos casos, hasta ese momento se había creído que el sistema anímico era regido por el principio del placer y se descubre que el aparato anímico intenta mantener lo bajo posible los niveles de excitación; y que cualquier intento en elevar la excitación sería displacentero. Freud encuentra también que en realidad sí hay una fuerte tendencia al placer pero hay también otras fuerzas que lo contraen de modo que no siempre habrá una tendencia al placer.

Freud ve en la pulsión una naturaleza conservadora además de una tendencia a la repetición, dice: "*todas las pulsiones orgánicas son conservadoras, adquiridas históricamente y dirigidas a la regresión, al restablecimiento de lo anterior*"<sup>34</sup>.

### Segundo dualismo pulsional

El giro teórico que presenta Freud con el establecimiento del conflicto entre pulsiones de vida y pulsión de muerte, así como los designios de la pulsión de muerte son parte de la introducción de una reflexión sobre la llegada de la subjetividad, y que Freud presenta como una mezcla entre lo físico biológico y la historia del sujeto. Esto es una modificación casi total a su primera teoría pulsional.

Así pues, después de la caída del primer dualismo pulsional y su inconsistencia gracias al narcisismo, aparece un segundo dualismo:

---

<sup>33</sup> Freud S. Obras completas. Tomo 18. "Teoría de la libido" Ed. Paidós. Buenos Aires.

<sup>34</sup> Freud. S. Obras completas. Tomo 18 "Mas allá del principio del placer" (1920). Ed. Paidós. Buenos Aires.

ψ pulsión de muerte

ψ pulsión de vida.

Pero en lo que se refiere a la pulsión de ver descrita en el primer dualismo, la explicación se sigue conservando, pese al cambio del dualismo pulsional.

## 1.2 La pulsión de ver en Freud

La pulsión se ha de caracterizar por los siguientes elementos:

**Fuente:** Se trata del origen interno específico de una pulsión, que puede ser el lugar donde aparece la excitación: zona erógena o un órgano; también se refiere al proceso somático que se produce en alguna parte del cuerpo y se percibe como excitación. Se supone que todas las pulsiones son cualitativamente iguales y deben su efecto a la magnitud del estímulo y a la excitación que producen.

La fuente pulsional de ver es el ojo, como órgano, la visión se entiende entonces como un proceso somático y cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión de ver.

**Esfuerzo:** Para la pulsión es su elemento motor, es una exigencia de trabajo que la misma pulsión representa. Esta fuerza es una propiedad universal en toda pulsión y al mismo tiempo su esencia.

De tal modo que la mirada es la esencia de la pulsión de ver, es decir, es también su factor motor. Entendiendo a la mirada como el acto de dirigir la vista.

**Objeto:** Es aquello por lo cual se puede alcanzar la meta, es también lo más variable y no siempre está enlazado con la pulsión, el objeto se adhiere a la pulsión gracias a sus características y cualidades para permitir la satisfacción. No siempre es un objeto ajeno, puede ser parte del cuerpo propio.

Ver como pulsión parte del propio cuerpo (de un órgano, el ojo) y es también objeto de satisfacción. Entonces, ver no únicamente implica un acto biológico, si el cuerpo puede ser un objeto es porque cumple las características que la pulsión establece y éstas no están ligadas a elementos físicos o biológicos, son en todo caso subjetivas.

En la pulsión de ver el cuerpo propio es el origen (esfuerzo: el ojo como órgano) y objeto de satisfacción al mismo tiempo.

**Meta:** Se trata de la satisfacción que sólo se logra cancelando el estímulo desde la fuente de la pulsión. La meta permanece invariable para toda pulsión, pero los caminos que llevan a ella pueden ser diversos, es decir que para una sola pulsión pueden corresponder varias metas, que permiten una satisfacción pulsional temporal, pero que después pueden ser inhibidas o desviadas.

La cancelación no es obligatoriamente la satisfacción, de ser así sería suficiente con inhibir la fuente, en el caso de la pulsión de ver, sería suficiente con cancelar la visión. De este modo el ojo pierde su función biológica, se puede decir que dejar de ver no es precisamente la meta de la pulsión de ver, pues ha de tener varios medios en los que logra una satisfacción temporal. De tal modo que la pérdida de la visión no cancela totalmente la pulsión de ver, es desviada, la pulsión ha de encontrar otro camino para llegar a la meta.



Estos son los elementos que hacen posible concebir al ver como una pulsión, pues parte de un órgano (fuente), requiere un esfuerzo (acto de dirigir la vista), un objeto (externo o interno) y una meta (satisfacción) que no depende de factores biológicos, se puede decir que gracias a que la meta permanece inmutable (al ser una cancelación de la fuente por la satisfacción) es posible concebir varios caminos, la pulsión permanece constante.

Lo anterior hace posible hacer una distinción entre ver y la pulsión de ver, pues la pulsión a pesar de que parte del ojo, su satisfacción no depende de su función biológica.

Con lo anterior Freud denota una pasividad y precisa una nueva meta: *ser mirado*. Finalmente aparece como alguien que se muestra con la finalidad de ser mirado por él.

En esta misma línea Freud traza un circuito escópico en tres momentos:

1 Mirar, 2 mirarse, 3 ser mirado.

En ese instante hace un cambio en los momentos, pues la pulsión de ver es autoerótica, tiene un objeto que está en el cuerpo propio. Y queda de la siguiente manera:

- 1) Se mira
- 2) mira
- 3) es mirado

La pulsión de ver es erótica porque parte del propio cuerpo y regresa a él, pero también se dio cuenta que el punto de salida del estímulo era también el de regreso; en el caso de la vista el ojo es órgano fuente, pero la mirada no regresa a él, sino a otra zona del cuerpo.

Con esto se puede pensar que la zona que se mira y que ha de ser mirada como meta pulsional, puede o no hacer uso del ojo como órgano fuente.

El placer o displacer de ver es una respuesta ante un estímulo que tiene su origen en el propio *cuerpo y alcanza lo psíquico*:

*“...la pulsión nos parece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y 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.”<sup>35</sup>*

A modo de conclusión, una pulsión permite el vínculo entre el cuerpo biológico con lo anímico, esa pulsión como representante psíquico emerge del propio cuerpo, pero es también una condición, todo lo que es y puede llegar a hacer, de tal manera que queda delimitada por la propia pulsión, pues es un representante de ella misma, no será más o menos si la propia pulsión no lo permite.

Y como tal ha de encontrar una forma de expresión, ya que:

*“...el destino general de la representación representante de la pulsión difícilmente pueda ser otro que este: desaparecer de lo consciente si antes fue consciente, o seguir coartada de la conciencia si estaba en vías de devenir consciente. La diferencia es desdeñable; da lo mismo...”*

Lo puesto en negritas es un agregado personal para señalar que la representación representante de la pulsión como la describe Freud se trata de que mientras un representante y una representación estén ligado a una pulsión serán llamados *agencia representante-representación*, y la pulsión permanecerá inconsciente. Sucede que:

*“Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiere a su representación, si saliera a la luz como un estado afectivo, nada sabríamos de ella...”<sup>36</sup>*

---

<sup>35</sup> Freud S. Obras Completas. Tomo14 “Trabajos sobre metapsicología” [1915]. Amorrortu Editores. Buenos Aires. Pag.117

<sup>36</sup> FREUD. Sigmund. Obras Complectas. Volumen 14 (1914-1916). Trabajos sobre metapsicología[1915]. Amorrortu Editores. Buenos Aires. Pag.173

En aquel momento la pulsión de *ver* no será totalmente consciente, solo puede serlo un representante, en lo que a la pulsión de ver se refiere, el ver es su representante, cuando se hace conciencia de lo que se ve solo se percibe, se registra, no hay asombro y la pulsión cesa.

La pulsión no puede ser representada en el interior del inconsciente, a menos que sea por una representación, es decir, que se le otorga un valor. Si la pulsión como representante no se adhiere a una *nueva representación* no saldrá a la luz de la conciencia. Esta supuesta nueva representación tendrá que cumplir la misma condición que la pulsión impone.

Freud señala a la *pulsión de ver* como un *opuesto pulsional* ambivalente, es distinta a otras pulsiones por que el objeto es opacado por el órgano en el que se genera la pulsión. El ver en cambio parte del ojo como órgano y su musculatura permite apuntar al objeto que podría estar en el propio cuerpo.

Pero si la *agencia representante* [*Representanz*] no logra travesar la represión, dicho representante [*räpresentieren*] no hará el papel de representante, y la *pulsión de ver* permutara ese objeto.

Quiere decir que la imagen que es registrada como un recuerdo de algo percibido queda en lo consciente como representante únicamente. La imagen visual logra opacar y velar la imagen original, esta última es completamente inconsciente y acceder a ella es imposible.

Sin embargo, es el par: mirar-ser mirado el que le resulta un apoyo más importante, porque en él puede localizar una etapa previa autoerótica (cualidad que se había como característico de las pulsiones sexuales) durante la cual, la satisfacción de la pulsión de ver se lleva a cabo con un objeto ubicado en el propio cuerpo, cuando uno mismo mira su

miembro sexual. Antes de que se ponga en juego un objeto distinto, uno mismo mira un objeto ajeno.

Pero resulta complicado pensar que la pulsión persista en ambos elementos: tanto el activo y el pasivo. Esto quiere decir, que no hay límite establecido entre el que ve y el que es mirado. Con esto Freud nos está diciendo que ambos son uno, razón por la cual su ambivalencia es inevitable.

Entonces si hay ambivalencia entre pasivo y activo lo mismo ha de suceder con su lugar como sujeto u objeto; ambos lugares subsisten juntos.

Entonces la definición de Freud presentada en 1920:

*“sería entonces el esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica”.*

Así se deja claro que las pulsiones tienden a la repetición, es decir, buscan el estado anterior mientras transitan con una naturaleza transformadora y su esencia es la conservación.

Cuando se abandona el primer dualismo por otro diferente en el segundo de igual modo el sujeto está ante dos pulsiones que actúan al mismo tiempo, pues bien, cada una de las pulsiones actuara por su parte, es decir, la pulsión de vida (*Thanatos*) no atacara para evitar el retorno a lo inorgánico, sino que la labor de Eros es evitar que la muerte llegue por causas externas.

Los procesos biológicos tienen una función importante en los planteamientos freudianos, la teoría pulsional permite una resquebrajadura en el organismo que le permite un vínculo con el medio y los otros.

De este modo la disputa amor-odio al igual que *Eros-Thanatos* permiten incluir elementos subjetivos en la conformación del sujeto. Tal parece que estos factores culturales, subjetivos, históricos se hacen presentes una y otra vez.

## 2. Diferencia entre Ver y Mirar desde el Psicoanálisis

Ya se dijo que mirar no es sinónimo de ver, la visión no es la mirada, ya se puede estar viendo y no mirar del mismo modo que es posible mirar sin ver. Esto es un tanto confuso, pero desde el psicoanálisis el tema de la mirada ha sido trabajado por el propio Freud, pero Lacan lo retoma con fuerza y lo considera uno de sus conceptos fundamentales para el Psicoanálisis.

Para plantear la diferencia entre visión y mirada se retoma el trabajo de Juan David Nasio en *La Mirada del Psicoanálisis*, donde dice:

*"La mirada, en la experiencia del análisis, no es sinónimo de ver en el análisis. Ver no es para los analistas, lo mismo que mirar.(...) no se ve pero se mira, y estos momentos son muy presentes en la práctica del analista."*

Es importante poder diferenciar ambos conceptos desde una perspectiva psicoanalítica, si bien la distinción viene desde los diccionarios y como ya se dijo en otras disciplinas, también es posible ubicar dicha diferencia.

La mirada dice Nasio (1992) no es lo mismo que ver, hace falta que la vista esté excluida para que la mirada emerja. Si las condiciones son necesarias será una mirada fuerte y poderosa.

En el mismo texto Juan David Nasio habla de una mirada inconsciente, irradiante que se presenta en la práctica clínica en el núcleo de muchas manifestaciones clínicas como la alucinación visual, recuerdos encubridores o ceguera histórica.

La mirada puede surgir de dos maneras:

1. como acto de mirar
2. como satisfacción que ese acto procura

A partir de esto se añade un elemento, la satisfacción o fascinación; quedando de la siguiente manera:

1. acto perceptivo
2. satisfacción del acto ( cuando deja de ser acción, se podría decir que la satisfacción se refiere a la importancia que se le da y que es subjetiva)

Cuando la mirada es un acto se puede tratar de un movimiento, y como todo movimiento tiene un inicio y un término; la mirada como acto tiene un momento de emergencia y otro de cese, del mismo modo que la pulsión que describe Freud. La mirada desde este punto de vista es una acción pulsional.

En cambio la mirada como satisfacción –pulsión- es un tipo de energía, que a medida que el momento de mirada se presenta la energía va desapareciendo, se disipa poco a poco se convierte en la causa del acto.

La vista es el momento previo a la pulsión que pierde presencia en tanto la pulsión se intensifica, de tal modo que la vista desencadena la pulsión, la mirada a su vez emerge de la percepción; la visión es el contexto en que se desarrolla y es en las imágenes donde encuentra espacio y momento para desencadenar la fascinación de la mirada.

Entonces, mientras la visión construye imágenes la mirada aparece como acto donde se capta el momento o la acción, justo después – y si las circunstancias lo permiten- la

fascinación aparece, la mirada como acto pierde intensidad y la mirada como fascinación se apodera del momento.

Desencadenar la fascinación no es un fenómeno que suceda todos los días; el acto de ver es una acción que sucede en todo momento, en cambio el momento de una mirada solamente puede desplegarse bajo ciertas condiciones. Estas condiciones como se refieren a un valorización siempre son subjetivas y depende tanto del que ve como del campo de visión.

Para el Psicoanálisis *ver* no es ver una cosa sino una imagen. Dice Juan David Nasio (1992) que no vemos cosas sino imágenes; de esto se puede decir que el mundo es un cúmulo de imágenes.

Estas imágenes que son percibidas por los diferentes sentidos, apropiadas e impresas en la memoria; cada una de las imágenes se hacen parte de quien las mira, como acto de ver serán un registro perceptivo y como acto de fascinación adquirirán un valor diferente. Hay entonces el registro es de dos tipos de imágenes: las comunes y las fascinantes.

La visión es la vía por la cual el Yo se hace de imágenes, la visión es también el contexto en el que emerge la mirada; se puede decir que se genera una dimensión donde las imágenes atraviesan el campo de la visión y la mirada posibilita que esa imagen acceda al Yo.

Impactar al Yo no es una tarea sencilla y las imágenes tienen que ser *especiales*, el conjunto de imágenes que son percibidas tienen un estatus diferente, “*el Yo no percibe cualquier imagen, percibe imágenes en las que él se reconoce. Es decir, el Yo recibe imágenes pregnantes, imágenes que, de lejos o de cerca, reflejan lo que él es, esencialmente*” (Nasio,

1992). Se está planteando que no importa que el ojo perciba cualquier e infinidad de imágenes por que el Yo únicamente percibe imágenes pregnantes

El término de *imagen pregnante* es únicamente para distinguir de las imágenes comunes. Afirmar que dichas imágenes pregnantes forman parte del Yo es algo de lo que no podemos estar seguros. De momento sólo se puede afirmar que las imágenes que permiten un momento de mirada son de un valor diferente. Es un valor que no tiene relación con la imagen, sino con lo que pueden representar para que la ve.

Se puede decir que una imagen pregnante puede serlo porque el Yo reconoce algo en ella, encuentra en esa imagen algo que le atrae porque lo refiere a él, como si lo llamara. Se habla entonces de una imagen de reconocimiento donde el Yo encuentra cierto sentido, pues la imagen guarda cierta relación con la historia de vida. Esta es la razón por la que una imagen vista -un evento- del pasado puede provocar en el presente un sentimiento de felicidad o desagrado.

Un ejemplo que puede ser claro es “La noche estrellada” de Van Gogh que es capaz de remitir a alguien a su pueblo natal, o al ver la Luna en el cuadro puede hacer recordar algo o a alguien. Justamente de esto se trata la mirada, es un acto que inicia con dirigir la mirada y finaliza con un momento de fascinación.

La mirada puede surgir en la visión pero no es condición, la visión como ya se dijo es una de las vías de ésta; la mirada emerge ante la sorpresa y desencadena algo diferente, una fascinación que no tiene que ver con la percepción, sino con un momento de encuentro, de perdida, es un instante de desconcierto. Como si la mirada desnudara y trasladara a otro lugar, actuando como una fuerza y la imagen es la vía, a la que Lacan nombro *dimensión imaginaria*.



En esta dimensión, la persona que ve la imagen no es la persona que era antes de ver esa imagen, sino un Yo; se puede entender que la imagen está hecha del mismo material que ese Yo. Algo de esa imagen encontró correspondencia en el Yo. En dicha dimensión la imagen y el Yo no pueden aparecer separados, se han homogeneizado.

Este fenómeno es similar al de la función matemática de imagen, donde cada elemento de la función raíz encuentra correspondencia en la imagen, y de ellos se dirá que son una igualdad, pero en conjunto son únicamente una imagen.

Una de esas imágenes que el Yo selecciona como fascinantes son las imágenes humanas, donde la forma es semejante, a esto Nasio agrega, la imagen del semejante es una imagen con la que el Yo se nutre. De esto se entiende que el Yo se va dando forma con la imágenes en las que encuentra correspondencia, es un encuentro de elementos: un Yo y una imagen, de dicha relación está hecho lo **imaginario**.

Para que ese reconocimiento suceda hace falta estar inmerso en una estructura simbólica, hace falta una instancia que es denominada Ideal del Yo. La imagen inconsciente de la que hablamos está determinada por este Ideal del Yo.

La imagen que llega a fascinar no fue gracias a la vista, el ver implica una voluntad, querer verla previene de un saber de lo que se verá y lo que se desea ver, ante eso no hay sorpresa y la imagen no atrae y es común, mientras que la imagen pregnante llega a fascinar.

Esta imagen fascinante y cegadora no es una imagen cualquiera, a pesar que apareció entre un entorno común y habitual su naturaleza es única.

Al contrario de ver mirar es un acto provocado por la imagen, ante la mirada la voluntad de quien ve no sirve de nada; no importa tampoco las cualidades que dicha imagen tenga, si es visual, auditiva o sonora; esta tiene que ser especial y tener cierto encanto que provoque atracción.

La mirada dice Nasio “*opera cuando una luz centellea, titila, y nos impide ver; digamos así: cuando estamos ciegos en la conciencia, miramos en el inconsciente*”.<sup>37</sup> Este planteamiento es bastante similar al planteado por Freud en “*perturbación psicógena de la visión*” cuando señala que en un caso de ceguera histérica la perturbación de la visión es únicamente física, pues afirma Freud que la mayoría de las afecciones neuróticas han de ser consecuencia del fracaso de los procesos de represión; cuando el Yo se siente amenazado por ciertas exigencias pulsionales sexuales y se defiende de ellas mediante la represión, no siempre tienen éxito creando síntomas neuróticos.

De aquí se puede entender que la mirada puede aparecer cuando falla la visión. Pero en medio de la oscuridad algo titila y tiene gran fuerza de atracción; todo desaparece y sólo permanece aquello que hace perder la conciencia, un foco luminoso capaz de arrebatar el reconocimiento y alteridad.

Entonces la fascinaron es un punto intermedio entre la visión y la mirada; es un momento de encandilamiento que posibilita la mirada, ésta emerge de algo que es desconocido, que enmudece y paraliza, en ese trance la mirada puede emerger, esta es entonces una zona límite.

---

<sup>37</sup> Nasio, Juan David. *La mirada en Psicoanálisis*. Editorial Gedisa. 1992. España. Pág. 49

Nasio(1992) completa la idea diciendo que no necesariamente es una luz, que la fascinación no sólo se hace por la vista, y se puede hacer por cualquier otra forma imaginaria que tenga esa cualidad de ser puntual, intermitente, constante, dilatante, rítmica; estas cualidades también las puede cumplir un sonido, una superficie con pliegues, vibraciones y sobretodo movimiento.

Hasta este momento es posible afirmar la presencia de una fascinación que emerge de la visión, de un objeto visto que desencadena y hace posible la emergencia de la mirada. La mirada entonces hará despertar y sacudir al Yo, pues la imagen guarda estrecha relación con él.

Quien percibe y quien ve es el cuerpo, entonces **¿qué consecuencias tiene este tipo de imágenes fascinantes en el cuerpo?**

Para intentar contestar esta pregunta es necesario tener una idea de que se puede entender por cuerpo, para dar cuenta de ello en el siguiente capítulo abordaremos la cuestión del cuerpo.

Capítulo 3

Cuerpo

## Capítulo TRES

### Cuerpo

#### 1. Introducción al concepto de cuerpo

Cuando se le pide a alguien que hable sobre su cuerpo es común que mencionen alguna característica física, quizá mencionen su estatura, color de piel, ojos y cabello. Se puede decir mucho sobre nuestro cuerpo, sin embargo es poco usual que alguien mencione sus órganos internos o su grupo sanguíneo. Y mucho menos se habla sobre sentimientos o costumbres que son parte también del cuerpo.

No es fácil definir nuestro cuerpo, en la medida en que este es resultado de procesos tanto biológicos como sociales y subjetivos.

Pero, ¿qué es el cuerpo? Un diccionario lo define como "Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos". También lo definen como: "Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo."

El cuerpo desde este punto de vista únicamente abarca elementos físicos y es descrito como una unidad limitada, que a su vez está constituida por unidades más pequeñas y al mismo tiempo forma parte de un órgano o un sistema más complejo.

De este modo moléculas y átomos son los cuerpos más pequeños que constituyen una célula, cientos de células unidas dan forma a los tejidos, estos a su vez constituyen órganos, un sistema es un conjunto de órganos cuyas funciones los mantienen unidos y organizados;

el cuerpo humano es por lo tanto una unidad compleja integrada de unidades más pequeñas: células, tejidos, órganos y sistemas.

El cuerpo humano es por tanto la estructura física y material del ser humano. Lo que se puede percibir, estamos hablando de un cuerpo que tiene forma, volumen y peso. Pero también es una estructura viva, con funciones y necesidades fisiológicas inherentes a él, como son los movimientos involuntarios de órganos internos o la necesidad de respirar y alimentarse. El cuerpo humano ha sido un campo desconocido para el hombre, se ha empeñado en investigarlo, cuantificarlo y modificarlo.

El conocimiento que se tiene hoy en día sobre el cuerpo, sea anatómico o físico no ha sido una labor fácil, a decir verdad, el cuerpo ha tenido diferentes conceptualizaciones a lo largo de la humanidad, de acuerdo a la época y la cultura.

El propósito de recordar las modificaciones en la concepción del cuerpo es únicamente para identificar algunos nexos conceptuales. Para realizar un breve recorrido a través de las distintas cosmovisiones que a lo largo de la historia se han tenido, se retoman principalmente tres momentos históricos: El primero de ellos desde la Grecia antigua hasta la Edad media, el segundo hasta el siglo XIX, con el Renacimiento e Ilustración, y el tercero que comprende el siglo XX.

## Época Antigua

En la Antigua Grecia el cuerpo era un icono de belleza, salud y juventud, éstos eran elementos destacados en sus producciones artísticas (como el Discóbolo de Mirón, el Partenón y la destruida estatua de Zeus en Olimpia). Obras donde destaca la proporción y la armonía, elementos que para los griegos simbolizaban la belleza.

La belleza también estaba en el cuerpo, por eso debía cuidarse, desarrollarse y llevarse a la perfección. Un claro ejemplo fueron los Juegos Olímpicos antiguos, donde las capacidades físicas corporales eran explotadas al máximo; y la educación corporal y el ejercicio eran parte de la formación del ciudadano.

En la filosofía griega se pueden encontrar aproximaciones al concepto de cuerpo. Entre los griegos Platón (428-348 a.C.) es el primero en expresar una filosofía dualista entre cuerpo y alma como sustancias separadas e independientes. Para Platón el hombre está compuesto por cuerpo y alma, pues todas las actividades del hombre y especialmente su pensamiento emergen de un alma racional, dicha alma racional debía ser considerada como el verdadero ser del hombre, pues era tanto origen como fin de toda actividad. Dejando al cuerpo sólo como materia y algo superficial.

El alma era quien animaba al cuerpo, lo movía y producía en él el deseo, es ella quien estructura y disciplina al cuerpo inclinándolo a lo racional.

Platón afirmaba que el cuerpo limita la actividad del alma a través de las necesidades y cuidados corporales, y que gradualmente la obliga a comunicarse a través del cuerpo, es su prisión. El cuerpo por ser materia es distinta y opuesta a la no materia, se puede entender como no materia a la razón, amor, espíritu, inteligencia o alma.

Posteriormente en la época romana el cuerpo seguía teniendo un papel importante, pero el interés social ya no era el Arte y la Filosofía; la prioridad era la guerra y su educación estaba orientada hacia la preparación del cuerpo para la lucha. El cuerpo estaba al servicio de la guerra, la disciplina y la educación militar; el cuerpo era visto como un instrumento.

El pensamiento dualista fue retomado por la filosofía cristiana medieval, donde el cuerpo es una encarnación del mal, que somete y ata al alma. Es el cuerpo quien ata al hombre al mundo y a la sensualidad. Éstas fueron razones suficientes para querer aniquilar al cuerpo, castigarlo y lograr liberar al alma.

## **Edad Media**

Con el creciente dominio del Clero durante la Edad Media, la educación física pierde fuerza, el cuidado y desarrollo del cuerpo es abandonado; el cuerpo ya no es sinónimo de belleza y perfección, al contrario, el cuerpo es visto como un recipiente y una cárcel para el alma.

Aproximadamente hasta el siglo XVII el cuerpo y el alma eran concebidos por separado, y dado el apogeo religioso el cuerpo carecía de valor y el alma era aquella que debía ser salvada de las afecciones carnales.

A lo largo de la historia el cuerpo había perdiendo valor, como si fuera un obstáculo para llegar al conocimiento o a Dios.

A finales de la Edad Media el concepto de cuerpo da un giro, y se hace a un lado la apariencia y espiritualidad para dar paso a la anatomía del cuerpo. Estaba por llegar una época en la que el cuerpo adquiere un nuevo valor técnico.

Aunque hay antecedentes de estudios anatómicos desde Hipócrates y Aristóteles es hasta el siglo XVI que aparece la anatomía como ciencia adjunta a la medicina.



A pesar de las reservas del clero ante la medicina, el estudio anatómico del cuerpo humano no estaba penado. Pero antes había que obtener la bendición del clero, era necesario que un sacerdote rezara por el alma de aquel cuerpo después era entregado para ser sometido a la investigación correspondiente. Principalmente los cuerpos pertenecían a criminales sentenciados a cadena perpetua.

Un aporte importante a la Anatomía fue el Arte del siglo XVI, donde los artistas dieron valor al cuerpo a los rostros humanos y se volvieron elementos centrales en sus obras; tal es el caso de Leonardo Da Vinci y Vesalio quienes pintaron y esculpieron al cuerpo desnudo. Se puede decir que el cuerpo se exhibía, el arte mostraba lo que antes el clero se esmero en ocultar. Era un momento no sólo de admirar la superficie del cuerpo, sino también de estudiar su interior.

Es gracias a la disección y manipulación de cuerpos y órganos que la Medicina logra avances importantes, tales como el trasplante de órganos o las transfusiones. Lo que abre una brecha para concebir en la actualidad un cuerpo con piezas intercambiables.

La ciencia deja de lado el estudio del hombre y se centra en el cuerpo en su anatomía y fisiología. Su estudio se centra en la estructura, forma, topología y ubicación de los órganos. Dichas investigaciones se apoyan principalmente en un examen descriptivo del cuerpo humano. El médico adquiere un conocimiento racional y técnico del cuerpo humano a través de un modelo y una metodología.

Con todo aquello el hombre era cada vez mas ajeno al cuerpo humano. Pero la influencia del movimiento humanista trastoca e influye en la medicina y se retoman modelos de la Antigüedad Clásica Griega y se retoman las obras de Galeno, quien se caracterizo por orientar su práctica médica al cuerpo teniendo como concepto fundamental al espíritu, el termino espíritu o *spiritus* es un término latino que para la fisiología antigua era una materia

sutilísima que hace funcionar los órganos de una cavidad. Dicho *spiritus* no se contrapone de forma excluyente al de materia, sino que los *spiritus* son una forma especial y sutil de materia.

El Arte hace un importante aporte a la anatómica y se realizan representaciones fieles y detalladas del cuerpo humano, Leonardo Da Vinci hace una de las mejores representaciones graficas. A partir de aquí se toman las ilustraciones anatómicas con un interés didáctico, y a ellas se le suman conferencias, publicaciones, discusiones, todas ellas en torno al cuerpo humano concebido como un objeto de estudio y despojado de toda singularidad.

De este modo la práctica médica traza un cuerpo alejado casi de toda humanidad.

## **Renacimiento**

Durante el Renacimiento hay más divergencias y principalmente se destacan tres líneas de pensamiento: Por un lado la influencia de los bocetos anatómicos y las disecciones anatómicas permitieron concebir una mecánica corporal. Las poleas, resortes y palancas fueron adjudicadas al cuerpo y hacían de él un sorprendente artefacto. Por otro lado los precursores del humanismo hallaban al cuerpo como un microcosmos vivo. Y finalmente las ciencias como la física, química y mecánica hicieron de su interés fenómenos que en el cuerpo acontecen.

En el Renacimiento la sociedad se caracterizó por un control del cuerpo en cuanto a sus arreglos y control de sí. En ese momento la apariencia (pero no la de un cuerpo desnudo como en la Antigua Grecia) y la higiene adquieren importancia, dando origen a un código de etiqueta y buenas costumbres, con él se reglamente y castiga el exhibicionismo. El cuerpo es ahora limitado y reprimido en público, pero liberado en privado.

Los excesos en el arreglo eran comunes en la vestimenta femenina, la mujer tenía que presentarse y asilarse para aparecer en público. Estaba expuesta y como respuesta tenía que portar un cuerpo acogedor y cortes, pero sin olvidar su orgullo y al mismo tiempo mostrar control de sí.

Su cuerpo tenía que mostrar una tez blanca, casi pálida, mejillas resaltadas de rosado, rasgos armoniosos, ojos vivos y labios finos. Este era un cuerpo ornamentado, se mostraba una imagen falsa de sí, llena de ropas, joyas y maquillaje. La belleza no era natural, sino ficticia gracias a prácticas (como la cirugía, ungüentos y tratamientos) que buscaban la belleza.

Contrario a la Edad Media este periodo se caracteriza por un exagerado afán de mantener al cuerpo limpio. Se debía tener un área y tiempo dedicados únicamente a la limpieza corporal; éste era un momento de intimidad para aumentar la belleza corporal.

Así pues, las prácticas de arreglo y modelado del cuerpo parten de un lugar privado, cerrado y donde el cuerpo se despoja de sus ropas y del maquillaje. Este es quizá un momento importante no sólo de intimidad sino de individualismo y donde se busca el control y singularidad corporal. Justamente lo que permite emerger a un individuo que cuida de sí.

## **Época Moderna- Materialismo**

La ciencia y la tecnología han sido precursoras de un cuerpo individualizado de su entorno, el cuerpo se aleja de su origen divino a uno evolutivo y racional, se aparta también de la belleza natural y del equilibrio, lo intercambia por lo sintético y los excesos.

Conceptos como espíritu y alma han quedado en desuso y comúnmente se relacionan con un discurso religioso. La religión también ha ido en decadencia, en cambio la ciencia y la tecnología ha ido en acenso. Y por lo tanto aquella concepción dualista entre cuerpo y alma es también desplazada.

Las ideas evolucionistas de Darwin desplazan la creencia de ser una obra divina y plantea que el hombre es obra de él mismo gracias a su evolución. Desde este punto de vista el cuerpo era resultado de una serie de cambios naturales, su inteligencia y razón son también efecto de la evolución y de progresivos cambios orgánicos.

Los planteamientos de Marx y el auge de su teoría socialista científica tuvieron fuerte influencia en el siglo XX. Marx creía que el hombre no puede determinarse a partir del espíritu sino a partir del hombre mismo, de lo que éste es concretamente, el hombre real, y corpóreo.

De este modo, la idea de que el hombre parte de él mismo centra toda su atención y cuidados en él. Pensamiento contrario al dualista y que considera al hombre como única realidad, un ser unitario y compuesto de materia. El alma se incorpora a la mente y se materializa en el cuerpo. El cuerpo es ahora el sostén y centro de una realidad material objetiva. A este tipo de concepciones es posible denominarlas monismo materialistas.

Si el hombre es únicamente materia, su existencia está delimitada por la percepción. El cuerpo es entonces algo que ocupa un lugar en el espacio, es lo que se puede tocar, sentir, medir. Es por lo tanto un cuerpo que percibe a otros y es percibido.

Este cuerpo material está despojado de todo tipo de espiritualidad, según el materialismo de Marx el cuerpo del obrero es reducido a una maquina de producción, y por lo tanto está desprovisto de toda subjetividad.

Esos planteamientos fueron criticados de ser reduccionistas y de limitar al cuerpo sólo a materia. Los existencialistas plantean a un “ser cuerpo”, un ente que no es únicamente un cuerpo biológico y material, sino que es la experiencia la que permite “ser” más que un cuerpo. Pensadores como Sartre, Merleau-Ponty y Marcel consideran que el hombre es cuerpo porque corporalmente siente, piensa, se mueve, se relaciona. Pero que la trascendencia de lo humano consiste en *ser cuerpo* y *ser más que cuerpo*, siempre desde la realidad material que el cuerpo conforma.<sup>38</sup>

En este punto podemos ubicar la concepción que se tiene de cuerpo en la actualidad, un cuerpo ubicado entre dos dimensiones: una material y una imaginaria<sup>39</sup>.

Dentro de esa dinámica se tiene a un cuerpo material dotado de significados que interactúan entre sí y que dotan al cuerpo de experiencia propia y hacen un cuerpo único. De modo que cada ser humano está constituido no sólo de un cuerpo orgánico que percibe, sino también de experiencias y fundamentalmente de algo más, de alguien que lo perciba y certifique su materialidad y lo haga cuerpo físico y material.

Pero el cuerpo no es solamente eso, al cuerpo se le da un sentido según las relaciones y sensaciones con los otros, son éstas las que permiten saber de otros cuerpos; a través de esas percepciones se va conociendo el cuerpo ajeno y el propio.

---

<sup>38</sup> Chávez, Calderón, Pedro. Historia de las doctrinas filosóficas. Editorial Prentice Hall. México. 1998

<sup>39</sup> También se incluye la dimensión simbólica, más adelante se planteara más ampliamente.

De tal modo que cada uno tiene una percepción de su cuerpo (una representación) que es diferente a la que los demás tienen de él. Retomando lo que se planteó en el primer capítulo sobre percepciones e imágenes, se puede decir que el resultado de una percepción es una imagen, por lo tanto una percepción del cuerpo propio hará una imagen del cuerpo.

No olvidemos que no sólo la percepción hace la imagen del cuerpo, sino que necesita que esa imagen sea reconocida como propia. En otras palabras que se dé una identificación: ese soy yo.

La interacción con los otros producirá un sin fin de imágenes, esto es lo que determina que la percepción del cuerpo sea siempre cambiante, pues como ya se vio, a lo largo de la historia la concepción de cuerpo gira según la civilización y época.

Cada individuo tiene una concepción de su cuerpo y cada quien lo describe de diferente manera, un individuo nunca podrá saber de su cuerpo de manera objetiva. Un sujeto al verse en un espejo lo que obtiene es la imagen de su cuerpo (un reflejo). A través de esta imagen corporal podrá identificarse y a partir de ahí identificar otro cuerpo y darse cuenta que ese otro es similar a él e identificarlo como su congénere.

Pero, la identificación de esta imagen corporal se apunala en el reconocimiento del esquema corporal, se trata de una imagen representativa, un esquema que contiene elementos significativos, justamente es a partir de ellos se elabora una representación, lo que Doltó denomina *esquema corporal*.

En este apartado de cuerpo y esquema corporal se retoma el trabajo realizado por François Doltó en su obra *La imagen inconsciente del cuerpo* (1984), sus planteamientos serán de gran apoyo para la comprensión conceptual de cuerpo.

## 2. Esquema corporal

Según Doltó el *esquema corporal* especifica al individuo como representante de una especie, señala también que este esquema es el intérprete activo o pasivo de la imagen del cuerpo, en tanto que este permita la objetivación de una intersubjetividad, bajo una relación constituida gracias al lenguaje, que sin él el individuo es un mero fantasma porque no comunica.

La palabra permite establecer una relación con los otros, cuando el cuerpo expresa establece un vínculo, es gracias al cuerpo que se establece una comunicación. El cuerpo entonces estará conformado por un esquema corporal que sostiene a una imagen del cuerpo, gracias a ambas es posible la comunicación con el otro. Mientras tanto el esquema corporal que se percibe determina si se establece un vínculo afectivo.

El esquema corporal se estructura mediante el aprendizaje y la experiencia, éste puede ser entonces independiente del lenguaje. Pues no sólo es necesario que le den existencia al cuerpo, sino también un sentido; el cuerpo al igual que una obra de arte espera a alguien lo lea, revalore y apropie; espera una mirada que le ayude a llenar los espacios vacíos que desconoce de su cuerpo y que la imagen de otro cuerpo le hizo notar. Se trata del cuerpo material, aquel al que otro tiene acceso por medio de sus percepciones, el esquema corporal es un mediador entre el sujeto y el mundo.

## 3. Imagen del cuerpo

La imagen del cuerpo está ligada al pasado del individuo, a lo subjetivo e inconsciente. Doltó señala que puede volverse preconscious cuando se asocia al lenguaje, usando

metáforas y metonimias. El trabajo clínico de Doltó es reconocido y sus trabajos han sido de gran influencia en lo que se refiere a imagen y esquema corporal.

François Doltó en su práctica clínica con niños hizo del dibujo una herramienta fundamental para el análisis, son el dibujo y el modelado instrumentos para encontrar las causas de las dificultades que experimentaban los niños en sus vidas, encontró que las instancias de la teoría freudiana del aparato psíquico: Ello, Yo y Superyó, podían ser localizada en el dibujo libre de los niños, según Doltó en estos dos instrumentos es el niño quien da vida a sus dibujos y modelados que son soporte de "*sus fantasmas y fabulaciones en su relación de transferencia*". "*El mediador de esas tres instancias psíquicas (Ello, Yo, Superyó), en las representaciones alegóricas que el sujeto aporta, reveló ser específico. Lo he denominado imagen del cuerpo*". (Doltó, p.10).

En la estructuración de la imagen del cuerpo interviene el *lenguaje* gracias a alguien (la madre) que introduce el niño en una relación triangular<sup>40</sup>; Doltó señala que al niño se le permite advenir a una relación simbólica.

Doltó llama a la imagen del cuerpo "*encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante*", quiere decir que gracias a dicha imagen que el sujeto se hace presente ante otro y comunica su deseo. Esta imagen liga al sujeto con su deseo y el otro mediante el lenguaje.

*"La imagen del cuerpo es siempre inconsciente, y está constituida por la articulación dinámica de una imagen base, una imagen funcional, y una imagen de las zonas erógenas donde se expresa la tensión de las pulsiones"*

La imagen del cuerpo puede proyectarse en una representación de cualquier tipo, humana o no. Dichas representaciones están enlazadas a las emociones y a su historia. Señala Doltó que aluden a las zonas erógenas que fueron prevaleciendo en el desarrollo del sujeto.

---

<sup>40</sup>Se refiere a la relación triangular edípica (madre-hijo-padre), el deseo actual del pequeño es el pasado de la madre y ambos deseos remiten al padre



La visión del mundo que cada uno tiene se ajusta a su propia imagen del cuerpo y depende de ésta. Es entonces la imagen del cuerpo lo que permite entrar en contacto con otro, si dicha imagen del cuerpo estuviera fragmentada (que falte el lenguaje), aquel sujeto no podría establecer relación con otro.

La imagen del cuerpo depende también de la edad, del conocimiento del mundo y sus objetos. Su construcción es gracias al lenguaje, pues se piensa con palabras (conceptos) y dichas palabras conectan la imagen del cuerpo con la de otro. Es sabido que el conocimiento del mundo depende de la edad y experiencias, la imagen del cuerpo también.

Se puede decir entonces que la imagen del cuerpo es lienzo de experiencias y deseos. Es también inconsciente y por tal es reprimida. Durante los primeros años de vida ese lienzo se llenara de experiencias perceptivas de todo tipo, puede que tales experiencias sean en presencia de otro (la madre) o en solitario. Cuando la experiencia es en solitario la nueva sensación se hará parte del esquema corporal. En cambio cuando se encuentra presente la madre tal experiencia servirá para hacer contacto y comunicación con ella y con el mundo. La imagen del cuerpo depende entonces de un otro (la madre) que presencie la nueva experiencia además que sea a una temprana edad.

El contacto con el otro y su convivencia ponen en juego el cuerpo, el mundo material y el lenguaje; el resultado no es más que un sinfín de emociones, que son desencadenadas gracias al cuerpo, siendo el esquema corporal el contacto con mundo material, como si fuera una frontera que contiene a la imagen del cuerpo. El lenguaje el que posibilita el contacto con el otro, el lenguaje transporta el deseo del otro (imágenes del cuerpo) y logra inscribirse en el cuerpo propio, la influencia no sólo es esquemática, sino también a nivel imaginario.

El cuerpo hace parte de él la imagen del otro, imagen impregnada de deseos que se imprimen en el cuerpo propio.

Hasta este momento se tiene que el cuerpo está constituido principalmente dos tipos de por imágenes: 1) una es una imagen material y perceptible para los otros, es la apariencia que los demás ven y es la imagen que refiere a un cuerpo físico y biológico. 2) La otra imagen es una representación mental, subjetiva e inconsciente que incluye elementos propios y únicos, que pueden ser vivencias, afectos y sensaciones muchos de ellos efímeros e imprecisos pero que logran dar esencia.

El lenguaje entonces es una necesidad, el ser humano tiene el deseo irreductible de comunicarse con otro ser humano. El lenguaje puede ser verbal, corporal o hasta una mirada; pues la mirada es también portadora de un mensaje y de una imagen inconsciente de otro. El cuerpo tiene entonces la necesidad de comunicarse, de escuchar, ver, sentir el cuerpo de otro. Pero el lenguaje ha de ser especial, uno que permita articular ambas imágenes.

La Imagen Inconsciente del cuerpo está constituida por restos de vivencias y de la historia personal que son también imágenes que quedaron reprimidas pero que se exteriorizan a través del cuerpo, en su superficie. El cuerpo intenta mostrar la imagen inconsciente a través de movimientos corporales y que parecen ser involuntarios; con elementos que son insignificantes pero que logran influir en el cotidiano, como lo es el arreglo personal, elegir una pareja o la manera de hablar; todas ellas son imágenes que inciden en elecciones estéticas y hasta en sueños o actos.

Como ya se mencionó las imágenes son visibles, audibles, palpables y lo mas importantes es que logran perturbar las sensaciones y producir efectos en lo afectivo.

Dichas imágenes son la forma codificada de un mensaje emitido por otro cuerpo, el lenguaje tiene la labor de decodificar y hacer accesible la emergencia de una imagen inconsciente. Pero esta respuesta no se obtiene con todas las imágenes que son percibidas en el cotidiano; se puede entender que, no todas las imágenes ni cualquier lenguaje son compatibles y capaces de decodificarla y darle un sentido. De este modo el lenguaje es portador de un deseo, es por lo tanto un deseo el que posibilita el deseo del otro.

Todo sería menos complicado a la hora de relacionarse si se fuera capaz de conocer una pista de nuestro deseo y el deseo del otro. En otras palabras, lo que se pretende hacer notar es que la imagen física del cuerpo posibilita el contacto e interacción en el entorno, en ese sentido habrá comunicación y un lenguaje pero no un mensaje portador de un deseo inconsciente, y si lo hay no será capaz de atravesar la densa barrera de un esquema corporal.

Se pueden establecer tres factores importantes para que una imagen llegue a trastocar al cuerpo: experiencias, sentimientos y un otro. El interjuego de estos tres conforman la subjetividad de un sujeto y al mismo tiempo da cuenta de lo que en Psicoanálisis se denomina Inconsciente.

El cuerpo ha de comunicarse y hablar, es necesario que hable en su nombre y se hable de él. Sólo así podrá hacerse presente como cuerpo físico, justamente es el deseo el que posibilita una apariencia.

De tal modo es necesario de otro que se percate de nuestro cuerpo, que lo mire y al mismo tiempo que lo miremos. El filósofo Ginés Navarro señala que: “Todo individuo necesita la

mirada de otro como espejo en el cual mirarse para sentir restituida su unidad, su imagen, sentirse pleno y eliminar esa zona de sombra”<sup>41</sup>.

El cuerpo es físico, material, ocupa un espacio, esa cualidad es otorgada por el lenguaje. El lenguaje tiene el poder encontrar y hacer presente a un cuerpo. Para Francis Hofstein: “La palabra le otorga al cuerpo su dimensión imaginaria y, con la ayuda del gesto, lo erotiza”<sup>42</sup>. Para el Psicoanálisis es el deseo lo que posibilita la relación entre el cuerpo y su dimensión imaginaria.

Existimos gracias al cuerpo, nos representa (la voz, los movimientos, la apariencia), es fuente de placer; se cree tener el dominio de usarlo como se quiera o pueda. Pero el cuerpo es desconocido, el lenguaje no ha sido capaz de nombrar todas sus partes; siempre hay algo que escapa y queda en el olvido. El cuerpo muestra y oculta parte de sí, se muestra como una imagen falsa y fantaseada que nunca es una copia fiel a su representación.

El cuerpo al que se hace referencia es un cuerpo humano, que es capaz de amar y odiar, que en él están emociones que implican un intercambio afectivo inconsciente con los demás cuerpos.

El cuerpo está entre dos dimensiones una imaginaria (de un cuerpo que se ve), y una real (de un cuerpo físico que siente). El cuerpo que es posible ver en un espejo, es también una imagen atravesada por la propia subjetividad, que provoca encanto o desencanto. Lo que destaca de dicha imagen, es que no es una imagen cualquiera. Es la imagen del cuerpo (pero no se puede denominar así, pues no es la misma imagen de la que habla Doltó,

---

<sup>41</sup> Navarro, Ginés. El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille. Anthropos Editorial. Barcelona. 2002 pág. 108

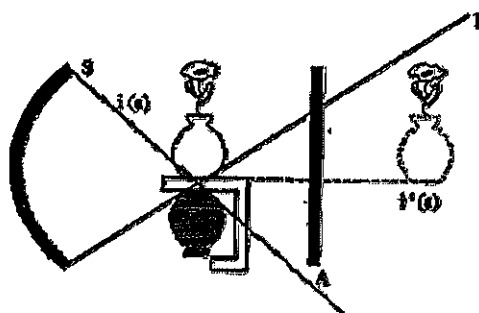
<sup>42</sup> Hofstein, Francis. El Amor del Cuerpo. Nueva visión. Buenos Aires. 2006

aquella forjada de subjetividad y convivencia), que refleja una figura humana y que Lacan denominó Imagen Especular.

Una imagen especular no siempre hará relación con el otro, sino que también va dirigida a uno mismo. Es prototipo universal de todos los objetos inventados por el hombre. (Nasio.1992)

#### 4. Imagen especular

En varias ocasiones Lacan habla de la imagen especular, en el Seminario 10 de La Angustia, desarrolla ampliamente lo que es una imagen especular con el siguiente esquema:



Lo que el sujeto puede captar de ese florero es una imagen especular, lo capta como imagen real (es visible) y como imagen virtual (la hace parte de su imaginario). La imagen especular es  $i(a)$ :  $i$  es función de  $a$ , siendo  $a$  el objeto de deseo. Con  $i(a)$  el sujeto arma la imagen de su propio cuerpo (una imagen imaginaria y libidinizada) donde el falo ( $-\Psi$ ) aparece como una falta.

Lacan trata de explicar  $(a)$  como un resto o un residuo; como un objeto que escapa al estatuto de objeto derivado de la imagen especular y cuyo estatuto es una confusión en la teoría analítica.

El objeto de deseo es inalcanzable y a medida que se acerca al deseo más se aleja, cualquier intento de acercamiento se dirige a la representación de ese.

Volviendo a la imagen especular  $i(a)$ , El esquema ayuda a entender que dicha imagen está dada por la experiencia especular y validada por el Otro. Se tienen entonces dos imágenes: una especular  $i(a)$  y otra virtual  $i'(a)$ .

El florero de la derecha corresponde a la imagen virtual, donde  $(-\Psi)$  no aparece, la imagen virtual  $i'(a)$  es invisible porque no ha entrado en el Imaginario. Aunque no deja de estar presente, se siente pero no aparece.

Porque si  $a$  existe sostiene el deseo y existencia del hombre, en la medida en que la relación hombre y objeto de deseo ( $a$ ) es accesible y posible, la esperanza de acceder a él hace posible el acceso a lo imaginario, lo que origina la formación de un fantasma.

El fantasma es una representación imaginaria del objeto de deseo que actúa como una pantalla o un velo que separa al sujeto del objeto deseado. El sujeto se mantiene deseante en relación a la falta, dicha falta es gracias al lenguaje pues es portador del deseo del Otro, es el lenguaje el que porta el deseo.

*"... el Otro instituirá algo, designado por  $a$ , que es de lo que se trata en el plano de aquello que desea. Ahí está todo el obstáculo. Al exigir ser reconocido, allí donde soy reconocido, no soy reconocido sino como objeto, puesto que dicho objeto que soy es en su esencia una conciencia..."*  
(Lacan. Clase 2. 21 de Nov. 1962)

Lo anterior Lacan lo retoma de la razón de la dialéctica de Lévi-Strauss, donde el Otro es aquel que me ve y con quien el sujeto se enfrenta.

Con algunas modificaciones Lacan plantea que el Otro hace una demanda, un llamado que hace sin darse cuenta, de tal modo que, si desconoce dicho llamado la demanda se hará más fuerte y el deseo estará más concernido. Ésta es la única vía para encontrar la falta propia en cuanto al objeto de deseo.

La relación entre el deseo y su objeto será desconocida a menos que el deseo anude al objeto, se acople, en ese momento el sujeto queda en total dependencia del Otro, es ahora  $\$$ . El Otro no un semejante, Lacan (1962. 21 Nov. Clase 2) entiende al Otro como lugar del significante y del que el sujeto necesita reconocimiento.

La imagen especular es una apariencia que recubre a un cuerpo en una dimensión carnal, pues según Lacan el sujeto se engaña en ella, porque si se trata del origen del Yo, de lo inconsciente, y si de éste no se puede saber nada; es entonces un desconocimiento total. El sujeto por tanto no es capaz de verse, no sabe. Lo que cree que es su imagen en el espejo es también un engaño pues la visión de la imagen del espejo es imaginaria, el ángulo de visión, la cantidad de luz y el proceso óptico hacen imposible que la real, a tal punto que si el espejo fuera capaz de dar una imagen fiel el sujeto no podría de reconocerse. De tal manera que la imagen especular se convierte en algo elemental y funcional, es algo necesario.

En cuanto a la imagen virtual  $i'(a)$  está en el Otro como un mero reflejo. Lo que en verdad importa y lo que ella demanda aparece, el deseo se mantiene velado es como una ausencia. Pero es también esperanza porque la presencia que ocupa está cerca como un fantasma que hace notar su no presencia, que escapa y mantiene el lazo del sujeto y su deseo con un otro.

Si bien,  $i(a)$  y  $i'(a)$  dependen de la óptica, de la reflexión e incidencia de la luz, es también para el Psicoanálisis una dependencia imaginaria. Esto quiere decir que  $i'(a)$  depende de lo que el sujeto quiera y espera ver, por que ha sido enajenado por la presencia del otro. Actuando también como un soporte

Cuando el niño se apodera de su imagen construye una identificación imaginaria y simbólica. Un cuerpo por lo tanto ha de cumplir tres condiciones, el cuerpo ha de sentir, lo que indica que es un cuerpo real vivo, sensible y deseante; el cuerpo ha de ser visto, quiere decir que se necesita a otro que lo perciba; y finalmente un cuerpo ha de ser significativo.

El símbolo refiere a una parte del cuerpo, un ejemplo bastante útil puede ser el nombre, nuestro nombre propio juega como un signo que remite a nuestro cuerpo, no tanto porque tenga alguna semejanza o analogía con él, ni porque se le asocie con las características de nuestro cuerpo, más bien porque se establece una conexión entre el cuerpo y el símbolo (en este caso el nombre). El nombre, un apodo, una particularidad o una característica son en este caso un símbolo que es capaz de marcar y producir un efecto en el cuerpo.

Un cuerpo al asimilar su imagen especular obtiene acceso a un orden simbólico, se suma a un colectivo y se aliena de otros cuerpos. Al mismo tiempo el cuerpo entra en un orden imaginario lleno de fantasías, entre las cuales cree ser un cuerpo unificado, como el que ve en el espejo. A todo ello se le suma una inminente influencia del entorno, de un medio biológico, político y social. Estos elementos también delimitarán el deseo y los actos de aquel cuerpo

En este punto podemos articular los tres conceptos que hacen posible esta Tesis y contestar la pregunta inicial: ¿qué efectos tiene la mirada en el cuerpo?



La mirada a través de la visión posibilita la emergencia de la mirada y hacen posible la percepción de la imagen y su fascinación. La imagen juega un papel importante en la percepción del cuerpo propio, a través de imágenes es como se va forjando el cuerpo y se moldea.

A lo largo de este capítulo el cuerpo ha sido valorado desde distintas perspectivas, desde una física, anatómica, artística, social; es evidente que el cuerpo es resultado de diversos procesos perceptivos, cognoscitivos y sociales, sino de un proceso asimilación e identificación importante para la convivencia con los otros. El cuerpo es un medio de expresión, es esencia pero también es un campo desconocido que nos invita a buscar y darle un sentido.

El esquema corporal será diferente a la imagen del cuerpo, no se entienda como dos elementos separados, al contrario entre ambas se materializa y unifica el cuerpo. La imagen del cuerpo es en todo momento la representación inconsciente del deseo, y es la mirada la que introduce imágenes pregnantas, imágenes en las que el Yo se reconoce y encuentra en algo de sí, el efecto gira en torno a lo afectivo pero cuyas consecuencias serán registradas en el cuerpo. Trastocaran no sólo la imagen del cuerpo sino también al esquema corporal; es decir, la mirada emerge de una imagen pregnante, y esta puede ser la del cuerpo propio. Percibir el esquema corporal por medio de la vista y la mirada harán posible el acceso a la imagen del cuerpo.

Por último se puede concluir que la mirada logra introducir al sujeto en la dimensión de otro –y de su deseo-. La mirada al igual que el inconsciente es algo totalmente desconocido, pero que la mirada sea inasible no significa que no llegue a presentarse, al contrario, es gracias a sus efectos que podemos dar cuenta de ella, es capaz de producir es temor, una angustia que es provocada por una imagen que hace notar que algo falta, la angustia llega por que la imagen y su mirada remite a algo tan real, algo que no tiene palabras y de lo que sólo queda huir.

## CONCLUSIONES

Pues bien, después de todo el recorrido teórico es tiempo de interrogarse ¿mirar una imagen puede influir y provocar cambios en el cuerpo? Es posible afirmar esta pregunta, pues para percibir una imagen no es necesario verla, se hace uso de los demás sentidos. Por lo tanto se tiene una imagen que no será visual, sino dactilar o también acústica; en este tipo de imágenes la luz no es un elemento necesario.

En la introducción de esta Tesis se plantearon varios objetivos: Desarrollar los conceptos de imagen, cuerpo y mirada desde diferentes disciplinas, hacer un análisis de los tipos de imágenes, comprender que es el cuerpo y su relación con las imágenes que mira. Se puede decir que dichos objetivos fueron alcanzados, pues se logró desarrollar ampliamente los mencionados conceptos, así como también una comprensión más amplia. El resultado son las siguientes conclusiones que a continuación se describen.

Una de las primeras conclusiones de la que se puede dar cuenta es de la clara distinción entre ver y mirar. Donde la primera hace referencia a una percepción sensorial e incluye únicamente a la vista, la segunda habla también de una percepción pero no únicamente visual. Por lo tanto mirar no implica a la vista.

Todo se resume a una serie de construcciones internas conformadas por todos los sentidos en conjunto –si alguno falla, los demás sentidos aumentan su trabajo para reponer al faltante-. Y la imagen se construye no únicamente con la vista, sino con datos que se recogen a través de las percepciones, pero sin duda la percepción no es objetiva pues en ella influyen aspectos emocionales y hasta condiciones del medio físico.

Siguiendo esta línea es posible concluir que el ver incluye a la percepción, pero quien ve queda fuera de contexto y su presencia es la de un mero observador; la mirada en cambio se da dentro del contexto, donde autor y observador están en el mismo plano. De tal modo que la mirada no sólo implica el mensaje de la imagen, sino también un significado y un valor.

La mirada parece ser entonces el medio ideal para que el observador y el autor pasen al mismo plano, Por una parte el autor plasmará parte de sí en la imagen y por otra el observador buscara parte de sí en la imagen. De tal modo que, si las condiciones lo permite la mirada emergerá de aquella correspondencia de deseos. La mirada será el medio ideal para lograr trastocar los deseos más profundos.

Por otro lado, la importancia de rescatar los planteamientos Freudianos es para concebir al *ver* como una pulsión, y de ello se puede concluir que el ver implica no sólo una función biológica sino también una función sexual, siendo el ojo el punto de partida. Cuando el ojo recibe el estímulo se puede creer que cancelando la visión la pulsión podría cesar; pero sucede que la pulsión permanece, y se puede dar cuenta que la cancelación (dejar de ver en este caso) no tiene relación con la satisfacción de la pulsión. La visión por lo tanto ha de tener dos funciones; la biológica y la anímica.

De este modo es posible ubicar a la mirada en terreno de lo psíquico, y cuyo vínculo con el exterior son las percepciones. La mirada ha de funcionar como el motor de la pulsión de ver, pues permite el encuentro entre el que ve y el objeto de mirada. Se dice entonces que la mirada potencia la apropiación de imágenes, estas en conjunto harán ideas, representaciones, y todo aquello se hace presente tanto en el mundo externo como en el interno, siendo un sinnúmero de imágenes.

La imagen que es mirada será capaz de atraer al observador de fascinarlo, de hacerle bajar la guardia e irrumpir en el observador, y transportarlo a lo más profundo de su esencia y acceder al Yo. El Yo encontrará en esa imagen cierto reconocimiento, no sólo hará parte de sí a esa imagen, sino que creará que él es parte de esa imagen, será despojado de toda singularidad.

Ante la pregunta planteada en los objetivos ¿qué tipo de imágenes son capaces de generar cambios en el cuerpo? Se puede decir que las imágenes capaces de provocar tal efecto de fascinación en el Yo son aquellas que tengan referencia con el cuerpo propio. Las imágenes humanas parecen tener mayor impacto, pues el Yo se nutre con ellas, es decir se va construyendo y dando forma con imágenes de semejantes. Son imágenes en las que el Yo encuentra cierta correspondencia.

El hombre se ha dado cuenta que la imagen que ofrece a los demás, es un mero caparazón, que esa imagen que proyecta no es él. Es una imagen corporal visiblemente aceptada, por eso es preferible dejar mostrar una imagen superficial que una interna que muestre la verdadera esencia del cuerpo. Por lo tanto la imagen visible del cuerpo domina en la superficie y en la conciencia mientras que las imágenes del cuerpo inconsciente se conservan ocultas y reprimidas.

La atención está siempre puesta en la imagen corporal al ser la que se percibe y por lo tanto se hará lo posible por cumplir cualquier exigencia o demanda. Como se mostró anteriormente el cuerpo se ha modificado a lo largo de la historia según los estándares e ideologías dominantes en su tiempo. Del mismo modo está expuesto que el cuerpo porta un deseo, pero es otro sujeto quien le da sentido. El cuerpo necesita expresarse y comunicarse con otros, obtener su aceptación o su desprecio; a través de otros construye vivencias que al mismo tiempo lo constituyen a él.

Lo que la imagen inscribe no es un elemento cognoscitivo como un recuerdo, lo que perdura en el inconsciente es la sensación, pero no la perceptiva (esta es únicamente el medio); se trata de una emoción, pero compartida, porque lo importante de la imagen es en el momento de interacción y sincronía que hay en el encuentro entre las imágenes. La imagen inconsciente del cuerpo es por lo tanto la imagen de una emoción compartida, que se caracteriza por el deseo y desencadena una relación simbólica entre ambos cuerpos.

El cuerpo humano es una realidad física pero también fantaseada, su anatomía y fisiología dependen tanto de lo imaginario -la idea propia del cuerpo- como de la descripción positivista de la biología. Jean Le Du habla de una *anatomía fantástica* que se mantiene en continua construcción, pues como ya se dijo en repetidas ocasiones, las representaciones que se van imprimiendo a diario se modifican y se adicionan nuevas, en el cuerpo se inscriben inconscientemente placeres y displaceres; afectos que están siempre ligados a un pasado y a las relaciones que se establecen con los otros.

La mirada es entonces el elemento potenciador para permitir la conexión y establecer el lazo entre ambos cuerpos. Pues, la mirada es capaz de cautivar con un destello que irradia de tal manera que llega a perturbar las defensas del inconsciente, poco a poco el sujeto se desvanece y su deseo queda al descubierto. Esto quiere decir, que la mirada sorprende al sujeto y lo mueve de un mundo imaginario – construido de imágenes fantaseadas resultado de sus percepciones y atravesada por sus deseos-, la mirada logra extraerlo de esa dimensión y redireccionarlo.

El camino que se toma es desconocido pues es sujeto no tiene control de sí, teme a lo que pueda llegar a encontrar o a conocer de sí. Pero sin duda y finalmente se puede afirmar que el cuerpo es un espacio en el que logran articularse y converger una serie infinita de imágenes y miradas.

# Bibliografía

- Alvarenga, B. (1983). *Física General*. 3ra. Edición, México: Editorial HARLA.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Boime, A. (1ra ed. 1989). *Van Gogh La noche estrellada la historia de la materia y la materia de la historia*. Mexico, 1994: Siglo Veintiuno Editores, S.A de C.V.
- Chavez Calderón, P. (1998). *Historia de las Doctrinas Filosóficas*. Mexico: Editorial Prentice Hall.
- Dondis, D. A. (1973). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Mexico, 1992: Ediciones G. Gill, SA de CV.
- Du, J. L. (1976). *El cuerpo Hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- Fothergill, A. (Dirección). (2002). *Planeta Azul. Viaje a las profundidades* [Película].
- Francoise, D. (1984). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Freud, S. (2da edicion, 1976). *Obras Completas «Fragmento de análisis de un caso de histeria» (caso «Dora»), Tres ensayos de teorías sexual, y otras obras (1901-1905)* (Vol. Vol. 7). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2da. edicion de 1976). *Obras Completas. «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico» trabajos sobre metapsicología, y otras obras (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (Edición de 1976). *Obras Completas. IV. La interpretación de los sueños (parte I) (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (Edición de 1976). *Obras Completas. XI. Cinco conferencias sobre psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, y otras obras (1910)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gonzales Crussi, F. (Enero de 2003). *Letras Libres*. Recuperado el 6 de Febrero de 2010, de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8496>
- Hofstein, F. (2006). *El amor del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lacan, J. (Clase 9 del 11 de marzo 1963). *El Seminario de Lacan. Seminario X "La Angustia"*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (Clase 6 del 19 de Febrero 1964). *El Seminario de Lacan. Seminario XI "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis"*. Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1ra. edicion 1966. 25ta 2007). *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores.
- Nasio, J. D. (1992). *La mirada en Psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Nasio, J. D. (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires: Paidós.

Navarro, G. (2002). *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Real Academia, E. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Editorial CALPE.

Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Editorial Paidós.