

## El fenómeno de la mirada en J.-L. Marion y J. Lacan

LUCIANO LUTEREAU

A pesar de su relativa contemporaneidad, Jean-Luc Marion y Jacques Lacan no tuvieron un intercambio intelectual explícito del que pudiera quedar algún rastro documentado. Nunca se han citado; ni se encuentran referencias laterales que pudieran suponer un interés recíproco. Es evidente que este hecho se deba a que la muerte de Lacan precedió en muchos años el desarrollo de los libros más importantes de Marion. No obstante, más allá de Lacan, es sorprendente que no haya habido un interés semejante entre los más notables discípulos lacanianos. Es posible que el trasfondo teológico de la fenomenología de Marion sea un motivo de este distanciamiento. Aunque también cabría argüir un contra-motivo similar: es posible que la concepción ordinaria del psicoanálisis como una práctica de dudosa fundamentación filosófica –si bien Marion no propone en absoluto un proyecto fundacionalista para filosofía– haya motivado que aquél nunca se haya exployado concienzudamente acerca del psicoanálisis y su impacto en diversas cuestiones: el sujeto, el inconsciente, etc.

En este trabajo me propongo un intento de aproximación de ambos autores, en función de un tema específico: el fenómeno de la mirada. Si bien la noción de mirada tiene un alcance específico en la obra de Lacan –y no en la de Marion–, en sentido amplio utilizo el nombre como un modo de describir una determinada experiencia que, considero, tanto Marion como Lacan han intentado describir. En ambos casos, el hilo conductor se encuentra en la noción de cuadro, que Marion utiliza como eje principal en la introducción de los que llama “fenómenos saturados”. En el caso de Lacan, el cuadro es el motivo capital de su descripción de la mirada.

La estrategia argumentativa se organiza del modo siguiente: en los dos primeros apartados se exponen las posiciones respectivas de Marion y Lacan; esta exposición se realiza de modo independiente, para que puedan apreciarse los matices propios de cada proyecto. En un tercer apartado se intenta la aproximación de ambos autores, a través

de un esbozo comparativo. Dado que el propósito del artículo es acercar a ambos autores, se insistirá en las convergencias de sus planteados, dejando de lado –para futuros estudios– la consideración de los potenciales desacuerdos.

### *El cuadro como fenómeno saturado*

La “fenomenología de la donación” de J.-L. Marion tiene en su centro una reelaboración de la noción de fenómeno. En su libro *Siendo dado* (1997) –segundo volumen de una trilogía que comenzó en *Reducción y donación* (1989), completada por *En exceso. Estudios sobre los fenómenos saturados* (2001)– Marion se propone desarrollar una nueva definición de fenómeno, ya no como objeto u ente, sino como *dado*.

A partir de esclarecer el papel fundamental de la reducción en el acceso a la fenomenalidad –al punto de considerar a aquella, en su correlación con la donación, el principio capital de la fenomenología– Marion destaca que la reducción de la fenomenalidad a la donación tiene como testimonio paradigmático la descripción de ciertos fenómenos excepcionales, caracterizados por el exceso de intuición. Marion llama a estos fenómenos “saturados” o “paradojas”. Esta orientación se presenta como crítica de la concepción husserliana de la donación, que sometía todo fenómeno a un horizonte de aparición y un sujeto constituyente.

Según Marion la fenomenología husserliana –que en *La idea de la fenomenología* (1907) había subrayado la duplicidad del término “fenómeno”, designando a un tiempo el “aparecer” y “lo que aparece”– permanece hipotecada en “el paradigma ininterrogado de la objetividad” (Marion, 1997, 50). Este paradigma se expresa en diversos pares correlativos y articulados: intención/intuición; significación/planificación; nóesis/nóema; etc. Así, por ejemplo, la intención sobrepasa la donación intuitiva, que debe ser completada con intenciones vacías y presentaciones. Por eso Marion remite a una “penuria” (Marion, 1997, 265) de la intuición cuando ésta es sometida a la objetivación.

Confrontando este paradigma, en busca de hacer aparecer la donación en el pliegue de lo dado, Marion presenta el caso del cuadro:

“Seguiremos entonces, a título de prolegómeno de un análisis más ambicioso, el caso de un fenómeno que pretende, obstinadamente, para aparecer, sustraerse a estos dos modelos [el objeto y el ente], intentando mostrarse aunque escapando a la objetividad y la entidad: [...] el cuadro.” (Marion, 1997, 61)

El cuadro sirve como fenómeno que permite dar cuenta de una reducción a lo dado que no se confunde con la objetividad. En primer lugar, el cuadro no se reduce a su soporte material; en todo caso, el objeto estético aparece a pesar de sus condiciones materiales (esto es incluso evidente en el caso extremo de un *ready-made*, cuya presentación estética muestra otra cosa más que un objeto de uso cotidiano).

En segundo lugar, el cuadro escapa a las determinaciones utilitarias: se manifiesta a partir de sí mismo, dado que “escapa al estatuto del útil, porque, en última instancia, no sirve a ningún manejo” (Marion, 1997, 65). Este aspecto es extensible a la representación del cuadro, ya que –más allá de que la obra sea figurativa o no– el cuadro da a ver algo, antes que manifestarse objetivamente; en él “no hay nada para ver, sino la visión en su puro y simple surgimiento” (Marion, 1997, 67). El fenómeno estético se caracteriza por “mostrar”, más allá de su estatuto figurativo; asimismo, la distinción entre obra de arte y objeto utilitario puede ser reconducida a varios otros autores de la tradición fenomenológica.

En función de lo anterior puede precisarse un tercer aspecto de la manifestación privilegiada que pone en acto el fenómeno del cuadro para una concepción de la donación: el cuadro *no es*; o, mejor dicho, es una *nada*:

“En grados diferentes, el cuadro siempre (como todo fenómeno) no muestra un objeto, ni se presenta como un ente, sino que realiza un acto – adviene en la visibilidad.” (Marion, 1997, 73)

Dicho de otro modo, “el cuadro no es visible, sino que otorga visibilidad” (Marion, 1997, 77). Reducido a la donación, el cuadro es un fenómeno privilegiado para dar cuenta de “el efecto, el surgimiento, la precedencia del acto de darse” (Marion, 1997, 77).

La obra de arte es un fenómeno cuya posición de existencia debe ser suspendida, como condición para que en su aparición estética pueda manifestar un mundo, dando a ver, antes que nada, su propia apariencia. El estatuto del fenómeno como representación indicaría menos su referencia a un objeto que el modo en que hace visible esa aparición.

De este modo, siguiendo el hilo conductor del cuadro, Marion define al fenómeno saturado –de acuerdo a las categorías del entendimiento definidas por Kant, aunque en contraposición– como inabarcable (según la cantidad), insoportable o insostenible (según la cualidad), absoluto (según la relación), inmirable (según la modalidad). En resumidas cuentas, el fenómeno saturado es un “fenómeno incondicionado (por su horizonte) e irreductible (a un Yo)” (Marion, 1997, 265).

Por esta vía, el fenómeno saturado “abre” el campo de la fenomenalidad, desafiando no sólo el tradicional esquema hylemórfico, sino que también cuestiona la noción de un Yo constituyente, cuya aprehensión intencional queda subvertida en un efecto que lo constituye, en una inversión de la intencionalidad que se expone como “efecto” de la correlación de aprehensión, en una suerte de “contra-experiencia” (Marion, 1997, 300).

Como caso del carácter inabarcable del fenómeno saturado, Marion recurre a la consideración del cuadro cubista, cuya simultaneidad de partes no es componible en una unidad sintética, presentando siempre un exceso de exposición frente la idea de su referente. En tanto insoportable o insostenible, es el caso del artista que pinta la luz el que menciona Marion, que demuestra “la imposibilidad de mantenerlo [el cuadro] en el

horizonte de lo visible” (Marion, 1997, 288). Un objeto estético no se presenta jamás para ser interrogado según sus perfiles, ampliado en intenciones vacías que requieren de eventuales plenificaciones, defraudaciones, etc. En este sentido, podría decirse que toda pintura tiende a enceguecer, en la medida en que busca causar el asombro del espectador.

Absoluto, según la relación, el fenómeno saturado se sustrae a toda analogía de la experiencia, libre de toda experiencia objetiva ya comprendida. En este sentido, Marion continúa un designio kantiano que sostiene la ejemplaridad de la obra de arte –que no sólo da que pensar, en cuanto símbolo estético–, sino que también se presenta como incondicionada respecto de sus precedentes.

Por último, según la modalidad, el fenómeno saturado es inmirable, esto es, se niega a dejarse mirar como un objeto, porque aparece con un exceso indescriptible que anula todo acto de constitución. Aunque ejemplarmente visible, no se deja mirar:

“[...] para ver no es necesario tanto percibir por el sentido de la vista (o por otro) cuanto recibir lo que se muestra por sí mismo, porque se da en la visibilidad según su iniciativa (anamorfosis), su ritmo (llegada) y su esencial contingencia (incidente), de tal manera que aparece sin reproducirse ni repetirse (evento).” (Marion, 2005, 38)

### *El cuadro como mirada*

La concepción lacaniana de la mirada es el resultado de cinco años de trabajo (1960-1965), entre los seminarios *La transferencia* (1960-61) y *El objeto del psicoanálisis* (1965-66). En este recorrido, repartido en apuntes y referencias parciales, se destaca el conjunto de clases del *seminario II* dedicadas a la cuestión, y que J.-A. Miller titulara –con la anuencia de Lacan, ya que el seminario fue publicado en vida de este último–: “De la mirada como pequeño objeto *a*”.

En este conjunto de clases Lacan otorga especial atención a la consideración de obras de arte; en sentido estricto, se concentra en la pintura:

“¿Qué es la pintura? [...] el arte de la pintura se distingue de todos los otros en que, en la obra, es como sujeto, como mirada, que el artista pretende imponérsenos. [...] El pintor, a aquél que debe estar delante de su cuadro, da algo que, en toda una parte de la pintura, al menos, podría resumirse así: ¿quieres mirar? Muy bien, ¡ve esto entonces!” (Lacan, 1973, 115-116)

El cuadro *da* algo; una mirada. El efecto apolíneo de la pintura radicaría en que obliga al espectador a deponer su propia mirada, del mismo modo que se deponen las armas. Algo se da; no tanto a la mirada como al ojo. Y es en sentido que podría decirse que la mirada se ve, y que el cuadro es la manifestación de la mirada por excelencia.<sup>12</sup> No obstante, ¿de qué clase de fenómeno se trata?

El objeto mirada es el paradigma de la teoría lacaniana del objeto *a*. En el *seminario 11*, su aparición es esclarecida de acuerdo con una estructura específica, que Lacan llama “dar-a-ver” (Lacan, 1973, 114). Si bien la consideración de obras de arte visual, de acuerdo con la función del cuadro, es una constante de su desarrollo argumentativo, también es importante advertir que esta función del cuadro no se presenta de modo aislado, sino en concordancia con otros fenómenos que permitirían cernir cuál es su estatuto.

En primer lugar, Lacan considera el fenómeno del mimetismo. Luego de cuestionar la concepción habitual que lo concibe como un empleo adaptativo del organismo –a partir de mencionar casos en que la función mimética está asociada a la captura del animal–, Lacan afirma lo siguiente:

“El problema más radical del mimetismo está en saber si es necesario atribuirlo a una potencia formativa del organismo que nos muestra sus manifestaciones. Para que esto sea legítimo sería necesario que podamos

---

<sup>12</sup> “En el cuadro, siempre se manifiesta algo de la mirada” (Lacan, 1964, 116).

concebir por qué circuitos esta fuerza podría encontrarse en posición de dominar, no solamente la forma misma del cuerpo mimético, sino su relación con el medio.” (Lacan, 1973, 86)

De este modo, el mimetismo no estaría relacionado con un ocultamiento en el medio, sino con una mostración que captura a aquél que mira. El ejemplo que propone Lacan es el de los ocelos, cuyo efecto en el predador o en la víctima que los mira lleva a preguntar si la fascinación conseguida no implica la suposición de “una preexistencia, en lo visto, de un dado-a-ver” (Lacan, 1973, 86).

En segundo lugar, Lacan considera el fenómeno de la mancha. La mirada se presenta bajo la forma de una *mancha* que se da-a-ver,<sup>13</sup> y su operación resume también –al igual que el mimetismo– en una atracción que preexiste a toda visión posible. La función de la mancha se consolida en los “estratos de la constitución del mundo en el campo escópico” (Lacan, 1973, 87). Un caso paradigmático de la función de la mancha es –según Lacan– el caso de los lunares, cuyo atractivo cautiva a quien los mira, aunque no pueda precisar qué es lo que está viendo. Lacan sostiene que los lunares deben valor erótico a esta indeterminación, cuya incidencia llega hasta situaciones en que no pueden dejar de ser observados, punto en el que se produciría una inversión quiasmática de la experiencia, cuyo resultado sería sentirse mirado por el lunar.

En tercer lugar, Lacan menciona la incidencia de ciertos efectos lumínicos en determinadas experiencias visuales. Así, por ejemplo, recuerda una anécdota personal, en la que al salir de pesca un muchachito le habría indicado una lata de sardinas que flotaba en el mar, y cuyo reflejo lumínico encandilaba a quien quisiera verla. “Ella me mira[ba] a nivel del punto luminoso” (Lacan, 1973, 110). En este punto, la mirada se convierte en un objeto puntiforme de atracción. Lacan plantea la luz como un componente esencial de lo visible, en tanto que “aquello que es mirada es siempre algún juego de la luz y la opacidad” (Lacan, 1973, 111).

---

<sup>13</sup> “La función de la mancha es reconocida en su autonomía e identificada con la de la mirada” (Lacan, 1964, 87)

Por último, en el caso singular del cuadro, Lacan introduce la consideración de una técnica específica: la anamorfosis. “La anamorfosis nos muestra que en pintura no se trata de una reproducción realista de las cosas del espacio” (Lacan, 1973, 106). En un análisis del cuadro *Los embajadores*, de Hans Holbein el joven, al oponer el “campo geométrico” –propio de la visión– al campo de la mirada, Lacan apunta que su objetivo es precisar que “estamos en el cuadro literalmente llamados, y aquí representados como capturados” (Lacan, 1973, 107). Esta “llamada” del cuadro, apunta a dar cuenta de que el espectador no es un mejor interpretante del sentido de la pintura, sino que “a partir de esta mirada, el sujeto intenta acomodarse, deviene [...] este punto de ser desvanecido, con el que el sujeto confunde su propio desfallecimiento” (Lacan, 1973, 97). De este modo, la anamorfosis refiere a la acomodación que el sujeto debe realizar para poder capturar la mirada, aunque el efecto concluya en reconocerse como capturado por una mirada que lo precedía. Al igual que en la concepción de los fenómenos saturados de Marion, el “llamado” un elemento central de la concepción lacaniana de la mirada. Por eso, luego de este rodeo expositivo de los lineamientos generales de la fenomenología de la mirada en Lacan, puedo detenerme en un análisis comparativo de ambos trabajos, que destaque sus convergencias.

### *La mirada como fenómeno saturado*

En el *seminario 11*, Lacan se propone localizar el fenómeno de la mirada más allá de “ahí donde la tradición desde siempre lo ha hecho, a nivel de la dialéctica de lo verdadero y la apariencia” (Lacan, 1973, 83). Luego de cuestionar la distinción kantiana entre fenómeno y noúmeno –que llevaría a presuponer que la mirada fuese una especie de trasfondo oculto, independiente de su aparición sensible–, Lacan celebra la reciente publicación del libro póstumo de Merleau-Ponty *Lo visible y lo invisible*.

Para Merleau-Ponty (Cf. Lutereau, 2011), lo invisible no es más que otra forma de “en-lo-visible”, y esta concepción un recurso valioso, en la perspectiva de Lacan, para cernir “la preexistencia de la mirada” (Lacan, 1973, 84) en el mundo. De este modo, la esquizia del ojo y la mirada que propone Lacan no debe ser concebida como una



distinción de niveles incompatibles –como en el planteo de Sartre–,<sup>14</sup> sino como una inserción de la segunda en el campo de la visión. “La mirada no se presenta a nosotros más que bajo la forma de una extraña contingencia” (Lacan, 1973, 85). Por lo tanto, cabe retomar la pregunta acerca de qué clase de presentación se trata en este caso. En este último apartado propondré que la mirada debe ser concebida como un “fenómeno saturado”, en el sentido en que esta noción fuera propuesta –y desarrollada en el primer apartado– por Marion. La estrategia argumentativa –en este tramo final de la exposición– radica en demostrar que las condiciones del fenómeno saturado pueden ser aplicadas a los fenómenos que Lacan asocia a la mirada y, en particular, al cuadro.

En el último párrafo del apartado anterior destacué una primera convergencia entre Lacan y Marion: la mirada se presenta a partir de un “llamado”. En segundo lugar, es notable que ambos autores destaquen el fenómeno de la anamorfosis en la manifestación del cuadro. En el mismo sentido, ambos enfatizan el carácter “contingente” de su aparición, y su carácter no reproductivo. Aquí me centraré en las dos cuestiones fundamentales del fenómeno saturado: su carácter no objetivo y el sujeto que se le encuentra asociado. No obstante, como precedente a este objetivo correlacionaré las cuatro notas distintivas del carácter excesivo del fenómeno –según el hilo conductor que Marion toma en la concepción kantiana del entendimiento– y los diversos modos de la mirada propuestos por Lacan.

Por un lado, en el caso del mimetismo, se destaca el carácter inmirable de la mirada, en la medida en que “el mimetismo da a ver algo en tanto que es distinto de aquello que podríamos llamar un sí mismo que está detrás” (Lacan, 1973, 114). Pero, en este carácter de disfraz, o de simulación que posee la función mimética, lo importante es destacar su condición intimidante. Disfraz, camuflaje e intimidación son los tres rasgos propios del mimetismo que lo hacen inmirable, y que lo distinguen una intención de adaptación u ocultamiento.

---

<sup>14</sup> “En tanto estoy bajo la mirada, escribe Sartre, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, es entonces la mirada la que desaparece. ¿Es este un análisis fenomenológico justo? No. No es verdad que, cuando estoy bajo la mirada, cuando pido una mirada, cuando la obtengo, ya no la veo como mirada” (Lacan, 1964, 97). Este pasaje es capital para advertir aquello que, en la concepción de Lacan se distancia de Sartre, y podría acercarlo a Marion: la mirada es pasible de ser vista; no implica una cancelación de la fenomenalidad, sino su expresión más lograda.

Por otro lado, la mancha implica el carácter inabarcable de la mirada, dado que no es componible en una unidad sintética a la que puedan suponerse perfiles o escorzos. “Hay hechos que no pueden articularse más que en la dimensión fenoménica de un sobrevuelo, dado que me sitúo en el cuadro como mancha” (Lacan, 1973, 113).

Respecto de la incidencia del factor lumínico, su presentación califica a la mirada como insoportable o insostenible, de acuerdo con la concepción propia de Marion de que el artista pinta la luz como un modo de enceguecer:

“Se trata siempre de esa iridiscencia que estaba en el corazón de mi pequeña anécdota [referida en el apartado anterior]; se trata de lo que me retiene, en cada punto, como pantalla, al hacer aparecer la luz como tornasol que la desborda” (Lacan, 1973, 110)

Por último, a propósito de la condición absoluta del fenómeno saturado, cabe apreciar que es propiamente lo que caracteriza a la anamorfosis tal como la presenta Lacan, ya que en el análisis de *Los embajadores*, uno de los aspectos importantes de su comentario radica en destacar que los objetos emblemáticos de la escena, que circunscriben una referencia a la *vanitas* del saber y la experiencia precedente, quedan en suspenso con la irrupción de la calavera.

De este modo, la aplicación respectiva de los rasgos propios del fenómeno saturado, entrevistados por Marion, a la concepción de la mirada en Lacan permite una aproximación entre ambos autores, y una mejor delimitación del alcance de la descripción clínica psicoanalítica. El objeto *a* como mirada –a partir de este recorrido expositivo– no es un objeto intencional, que se ofrezca en función de perfiles y escorzos, sino un fenómeno desbordante, que excede la capacidad de recepción del sujeto. Para concluir, dedicaré los últimos párrafos a esta cuestión del sujeto, luego de haber explicitado el carácter no-objetivo de la mirada.

En el seminario 11 Lacan formula una severa crítica lo que llama el “sujeto de la representación”. Este se caracteriza por la “ilusión” de “verse ver” (Lacan, 1973, 87). Es

a este sujeto, pretendidamente autónomo, que la concepción de la mirada viene a cuestionar:

“¿No es claro que la mirada no interviene aquí más que en la medida en no es el sujeto anonadante, correlativo del mundo de la objetividad, el que se siente sorprendido [...]?” (Lacan, 1973, 98).

De este modo, “la conciencia, en su ilusión de verse ver, encuentra su fundamento en la estructura invertida de la mirada” (Lacan, 1973, 96). La mirada es el reverso de la conciencia, no sólo porque no es un correlato objetivo, sino porque el sujeto no puede proponerse como su constituyente. El sujeto es un efecto de su aparición, a través de la captura que su precedencia promueve. Fascinado, el sujeto no puede menos que condescender a su llamado.

### **Bibliografía**

- Lacan, J. (1973) *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París: Seuil (publicación original: 1964).
- Marion, J.-L., (1997) *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, París: Puf.
- Marion, J.-L., (2005) *Acerca de la donación. Una perspectiva fenomenológica*, UNSAM: Jorge Baudino Ediciones.