

Mirada y representación. Las Meninas según Lacan y Foucault

Luciano Lutereau

Resumen

El presente trabajo es elucidar los desarrollos lacanianos del objeto mirada como contrapunto de la noción filosófica de representación. En un primer apartado se considerará el contexto de exposición de *Las palabras y las cosas*, y los precedentes de la cuestión de la representación en la enseñanza de Lacan a partir de los desarrollos del *seminario 12*. Luego, se examinará el análisis foucaultiano de *Las Meninas*, complementados con su estudio sobre la pintura de Magritte. Por último, se estudiará la lectura lacaniana del *seminario 13*.

Palabras clave: Foucault, Lacan, mirada, representación.

Abstract

Look and representation. Las Meninas by Lacan and Foucault

This paper intends to elucidate developments of the Lacanian object-gaze as a counterpoint to the philosophical notion of representation. The first section will consider the context of exposure of *The order of things*, and the precedents of the issue of representation in Lacan's teaching in the seminar 12. Then, the Foucauldian analysis of *Las Meninas*, supplemented his study Magritte painting, will be examined. Finally, Lacan's reading the seminar 13 will be studied.

Keywords: Foucault, Lacan, gaze, representation.

Resumo

Olhar e representação. As Meninas de acordo com Lacan e Foucault

O presente trabalho é elucidar o desenvolvimento lacaniano do objeto olhar como contraponto da noção filosófica de representação. Em uma primeira parte será considerado o contexto de exposição de "As palavras e as coisas", e os precedentes da questão da representação no ensino de Lacan a partir do desenvolvimento do seminário 12. A seguir, examinar-se-á a análise foucaultiano de "As Meninas", complementados com a sua análise da pintura de Magritte. Por último, estudar-se-á a leitura lacaniana do seminário 13.

Palavras-chave: Foucault, Lacan, olhar, representação.

El objetivo de este artículo es esclarecer los desarrollos lacanianos del objeto mirada como contrapunto de la noción filosófica de representación. En términos generales, podría decirse que el objeto *a* como mirada es presentado entre el *seminario 10* y el *seminario 13*. La cuestión de la representación es considerada por Lacan específicamente en este último seminario, en una discusión con Michel Foucault, cuya asistencia al seminario laciano se encuentra documentada en la versión estenográfica.

El punto capital del debate –que nunca tomó la forma de una discusión explícita– radica en la interpretación que ambos hicieron del cuadro de Velázquez *Las Meninas*. Foucault realizó su análisis del cuadro en la apertura de *Las palabras y las cosas* (1966). Ese mismo año, en su seminario *El objeto del psicoanálisis* (1966–67), Lacan retomó el análisis foucaultiano con el propósito de ampliar sus desarrollos sobre la mirada. El resultado de este análisis es una nueva interpretación de *Las Meninas*. Mientras para Foucault dicho cuadro exponía de modo privilegiado los elementos de la noción de la *episteme* de la representación, Lacan se empeñaría en ir más allá del análisis foucaultiano, para destacar cómo el cuadro de Velázquez permite asimismo entrever un rasgo específico del objeto *a* como mirada, que pondría en cuestión la noción de representación.

En un primer apartado consideraremos el contexto de exposición de *Las palabras y las cosas*, y los precedentes de la cuestión de la representación en la enseñanza de Lacan a partir de los desarrollos del *seminario 12*; luego, nos detendremos en el análisis foucaultiano de *Las Meninas* (complementados con su estudio sobre la pintura de Magritte); por último, consideraremos la lectura lacaniana del *seminario 13*.

La representación

“A principios del siglo XVII –sostiene M. Foucault en *Las palabras y las cosas*– en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado Barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud ya no es la forma del saber, sino más bien, la ocasión del error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones [...]. La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja, detrás de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras” (Foucault, 1989, 57–58).

Para la *episteme*¹ del siglo XVI, el mundo conformaba un espacio cerrado, “una cadena consigo mismo” (Foucault, 1989: 57–58), a cuyo conocimiento se accedía por la vía del establecimiento de semejanzas. Así, el mundo quedaba abierto en una imitación indefinida, cuyo potencial más concreto se encuentra en la analogía: la relación de los astros con el cielo se asemejaba a la de la hierba con la tierra, o un vegetal era

¹ “Por *episteme* se entiende [...] el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a unas figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas formalizados” (Foucault, 1998: 322).

un animal invertido. Aunque cerrado, el mundo estaba ofrecido a una duplicación permanente, a un frenesí especular. Tal el resurgimiento en el Renacimiento de la categoría de Microcosmos:

“La naturaleza, en tanto juego de signos y semejanzas, se encierra en sí misma según la figura duplicada del cosmos” (Foucault, 1989: 39).

En esta experiencia del mundo, en el que la adivinación participa como una forma de conocimiento facilitado, en el que lo invisible no es más que el reverso análogo de lo visible, el lenguaje ocupa una posición particular, en cuanto signo favorito de la cosa. La articulación entre ambos elementos es la interpretación, el mundo es conocido en su desciframiento, al mundo se accede por la resolución del algoritmo del lenguaje:

“El mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos, que revelan semejanzas y afinidades [...]. Así, pues, conocer será interpretar: pasar de la marca invisible a lo que se dice a través de ella y que, sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas.” (Foucault, 1989: 40)

Entonces, el lenguaje es una cosa entre las cosas; depositado en el mundo forma parte de él, lejos aún de cualquier sistema independiente de signos arbitrarios.

La época clásica desanda el lazo entre las palabras y las cosas con el advenimiento de la Representación:

“En los siglos XVII y XVIII la existencia propia del lenguaje, su vieja solidez de cosa inscrita en el mundo, se había disuelto en el funcionamiento de la representación; todo lenguaje valía como discurso” (Foucault, 1989: 40).

A la disciplina del comentario, le sucede la crítica. Por ejemplo, en sus *Reglas para la dirección del espíritu* (1628), Descartes reniega del uso de la semejanza, ya que fuerza a atribuir a una de las cosas semejantes algún rasgo que solo pertenece a la otra. El pensamiento clásico refrenda el advenimiento del orden, del espacio organizado a partir de identidad y diferencia:

“Se trata del pensamiento clásico que excluye la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber, denunciando en ella una mixtura confusa que es necesario analizar en términos de identidad y diferencias, de medida y de orden.” (Foucault, 1989: 59).

Así, el lenguaje se retira del mundo, convirtiéndose en un texto neutro, en el que el signo deja de estar a la espera de quien lo descifre, intercambiando su mudez por una significación clara y distinta:

“En la época clásica, el servirse de estos signos no es ya como en los siglos precedentes, un ensayo de encontrar por debajo de ellos el texto primitivo de un discurso tenido, y retenido, para siempre; es el intento de descubrir el lenguaje arbitrario que autorizará el despliegue de la naturaleza en su espacio, los términos últimos de su análisis y las leyes de su composición.” (Foucault, 1989: 69).

El problema de la representación pictórica es un problema intestino a la pregunta más amplia por la cuestión de la representación. El problema de la representación no se circunscribe sin más en el campo de la imagen. De hecho, su prevalencia, en cuanto tema, se orienta de un modo mejor cuando se la considera en el terreno del lenguaje: la representación es la pregunta por la relación entre el lenguaje y el mundo. En este dominio, el tema de la representación se convierte en el problema de la significación.

Si bien este artículo se propone considerar el problema de la representación a través de la referencia al caso del cuadro, caben aquí algunas reflexiones que indiquen los precedentes de la cuestión en el *seminario 13* de Lacan, a partir de la relación que Lacan establece entre la representación y la significación en el *Seminario 12*.

En este último seminario, el problema de la representación es tomado por Lacan a partir de una reformulación de la propuesta de su escrito “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (1957): en este nuevo contexto Lacan apunta a reelaborar su noción de metáfora (como *pas de sens*; “sin sentido” o “paso de sentido”) distinguiendo entre sentido y significación:

“Lo que el análisis aporta es que el sujeto no habla para decir sus pensamientos; que no existe el mundo, el reflejo intencional o significativo, en ningún grado que sea, ese personaje grotesco e infatuado, que estaría en el centro del mundo predestinado a dar de él su reflejo” (Lacan, 1964–65: clase del 6 de enero).

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

Por otro lado, el problema de la representación es tomado desde un punto de vista topológico, de acuerdo con la figura introducida en este seminario: la botella de Klein.

Con este modelo topológico Lacan busca despejar la idea de semejanza, tal como ésta es retomada en la figura de la doble esfera y la relación Macrocosmos/Microcosmos:

“Botella cuyo cuello hará entrada en el interior, para ir a insertarse sobre el fondo de la misma. Si ustedes soplan un poco, ese cuello entrado, tendrán un esquema de una doble esfera. La una comprendiendo a la otra [...]. El hombre ha podido encontrar esa doble imagen conjugada del microcosmos y del macrocosmos” (Lacan, 1964–65: clase del 6 de enero).

Sin embargo, la dimensión específica del psicoanálisis se encuentra más allá de la duplicación, “sin duda, el análisis nos ha enseñado un cierto camino de acceso al entre-dos, un cierto modo que el sujeto puede tener de desorientarse en relación a su situación entre esas dos esferas” (Lacan, 1964–65: clase del 6 de enero). La propuesta de Lacan del objeto *a* como *a-cósmico* tiene el propósito de desarticular el campo de la semejanza, oponiéndolo a una topología del agujero:

“Es a partir de este descubrimiento [de la función del significante] que la ruptura del pacto, supuestamente preestablecido del significante a algo [...] a partir del momento en que se rompe ese paralelismo del sujeto al cosmos que lo envuelve, y que hace del sujeto psicológico, microcosmos. Es a partir del momento en que introducimos otra sutura, lo que he llamado en otra parte un punto de capitonado esencial que abre un agujero, gracias al cual la estructura de la botella de Klein se instaura en la estructura de lo que hace el agujero.” (Lacan, 1964–65: clase del 6 de enero)

El campo del psicoanálisis desborda la *episteme* de la semejanza y la filosofía de la representación. Queda por ver, a continuación, la especificidad de la crítica de la representación en el campo de la obra visual, en la función del cuadro y en la estructura del objeto *a* como mirada. Como conclusión de este primer apartado puede decirse que en el *seminario 12*, frente al esquema de la representación, Lacan propone la lógica por la cual “la falta viene al ser” (Lacan, 1964–65: clase del 6 de enero). Antes que una significación, el *pas de sens* “no quiere decir ni absurdo ni insensato; no-sentido, él es lo que hay de más positivo” (Lacan, 1964–65: clase del 6 de enero). El psicoanálisis se despliega en el límite de la semejanza y de la representación, buscando la positivización de una falta en una topología del agujero.

Las Meninas

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

“Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos” (Foucault, 1989: 15).

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

“Entre todos estos elementos, destinados a ofrecer representaciones, pero que las impugnan, las hurtan, las esquivan por su posición o su distancia, solo éste funciona con toda honradez y dejar ver lo que debe mostrar” (Foucault, 1989: 16).

Sin embargo, dicho espejo, en el que aparecen las figuras de los reyes, nadie lo ve. Curiosamente, este espejo “no refleja nada, en efecto, de todo lo que se encuentra en el mismo espacio que él” (Foucault, 1989: 17). Si bien era una tradición en la pintura holandesa que los espejos representaran, en una duplicación, lo que se daba en el cuadro, aunque de forma modificada –como en *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck–, en *Las Meninas*, el espejo también pasa a funcionar como una representación hurtada:

“En *Las Meninas* los aspectos de la representación –el tema principal de la pintura– han sido dispersados entre figuras separadas. Sus representaciones están diseminadas en la pintura misma. Estos aspectos son la producción de la representación (el pintor), el objeto representado (los modelos y su mirada) y la observación de la representación” (Dreyfus; Rabinow, 2001: 51).

Velázquez representa los elementos de la representación pero dejando al descubierto una cuestión crucial: la inestabilidad de la misma para representar el acto mismo de la representación. En el momento de la representación, el pintor está suspendido en un gesto, no pinta. Al mismo tiempo, permanece invisible la condición de posibilidad de la misma, la masa de luz dorada que sostiene la escena. Sobre este aspecto lumínico es que Lacan llamaría la atención en su lectura del cuadro, más allá de sus aspectos representativos. Velázquez denuncia el escándalo de la representación, su drama intrínseco.²

² “Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes,///

Con el propósito de especificar de un modo más preciso este análisis foucaultiano nos detendremos en su estudio sobre la pintura de Magritte. Consideraremos los componentes de su exposición ya que resaltan la metodología de lectura de una obra que transitaría una puesta en cuestión de la representación en el arte.

Una primera pregunta que plantea la obra de Magritte —en su primera versión de 1926— es respecto del estatuto del enunciado que afirma “esto no es una pipa”. Este enunciado no podría ser contradictorio, dado que la contradicción es una relación entre dos enunciados, y en la pintura solo hay uno. Entonces cabría la pregunta por su verdad, o falsedad, dado que su referente no lo verifica. Sin embargo, esta segunda pregunta no hace más que despertar un interrogante mucho más desesperado: ¿qué es ese dibujo?, ya que “toda la función de un dibujo tan esquemático [...] radica en dejar aparecer sin equívocos ni vacilaciones lo que representa” (Foucault, 1993: 32). Pero, al mismo tiempo, ese dibujo “no reenvía como una flecha o un dedo índice apuntando a una determinada pipa que estaría más lejos, o en otro lugar; es una pipa”.³ En este punto retorna la pregunta inicial, aunque con cierto fastidio, ¿qué se propone Magritte?

Para Foucault, la obra de Magritte debe ser entrevista como un *caligrama*, que “convierte al dibujo en el delgado envoltorio que hay que dejar agujerear para seguir, palabra a palabra, el devanado de su texto intestinal”.⁴ Esta es la operación que, en un capítulo anterior, he propuesto, a su vez, para entender la obra de Arcimboldo. Un caligrama se sirve de sus elementos descontando su propiedad significativa, atendiendo a su carácter lineal y, a un tiempo, espacial. Por eso, Foucault suscribe que también el caligrama es una forma de alegoría, dada su vacuidad intencional. Por ese mismo motivo, he suscrito la referencia de W. Benjamin en otro capítulo precedente. La escena del cuadro de Magritte se sostiene como un acto de escritura antes que de significación, “para el que lo contempla, el caligrama no dice, todavía no puede decir: esto es una flor, esto es un pájaro; todavía está demasiado preso en la forma”.⁵ Esa forma debe ser descifrada, y lo esencial en su descifrado es la potencialidad de remisiones que engendra: Foucault lee el cuadro de Magritte deslindando las distintas versiones del demostrativo en la frase (*esto*), desplegando un juego de espejos donde la significación no puede ser detenida. Su análisis solo alcanza un descanso cuando se detiene sobre el espacio vaciado, que en el dibujo de Magritte separa el texto y la figura. Esa delgada franja, “incolora y neutra [...] hay que verla como un hueco”.⁶ En este punto, Foucault remite a la última versión del cuadro (que sobre el dibujo de un bastidor con una pipa y la frase, coloca el dibujo de otra pipa, sin soporte, casi

las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta” (Foucault, 1989: 25).

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 33.

⁵ Ibid., p. 38.

⁶ Ibid., p. 42. La cita continúa: “todavía es exagerado decir que hay un vacío o una laguna”.

inmaterial), entendiendo en este hueco el espacio generador de las negaciones que el demostrativo pusiera en forma:

“[E]sto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa; esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa; la frase ‘esto no es una pipa’ no es una pipa; en la frase ‘esto no es una pipa’ *esto* no es una pipa; este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa.”⁷

Foucault dramatiza la aparición de este hueco como la dislocación del soporte biselado del cuadro; así, la pipa cae en suelo y se casca. Del mismo modo que los libros del *Bibliotecario* de Arcimboldo, cuando atendemos a la significación de sus elementos componentes. Toda la operación de lectura del caligrama se sostenía en la negativización indefinida de la relación de sus elementos, esas negaciones sucesivas de las que habla Foucault. La aparición de ese hueco por el que se desbarata la escena fue llamada, en otro capítulo, “presencia real” del falo como símbolo.⁸

El representante de la representación

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

“El fundamento de la superficie está en el principio de todo lo que llamamos organización de la forma, constelación. De ahí en más todo se organiza en una superposición de planos paralelos y se instauran los laberintos sin salida de la representación como tal.”⁹

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

“[D]e manera que de cualquier modo que manipulemos la relación de la imagen al objeto, resulta que es muy necesario

⁷ Ibid., p. 44.

⁸ Para Foucault, según el esquema expuesto en *Las palabras y las cosas*, Magritte disoció la similitud de la semejanza, poniendo en acción aquella contra ésta. “Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin [...] la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella” (Ibid., p. 64). Entiendo que la similitud, sostén del orden del caligrama, indica la proliferación metonímica del significante. Esto es lo que puede verse en otra obra de Magritte, *La representación* (1962), en la que la relación lateral de similitud desanda cualquier referencia exterior a un modelo. En la similitud, al igual que en el orden significativo, la pregunta por el referente, u original, es expulsada en la negatividad de la articulación.

⁹ Lacan, J., “El Seminario 13: El objeto del psicoanálisis”. Inédito.

que haya en alguna parte este famoso sujeto que unifica la configuración, la constelación, para limitarla a algunos puntos brillantes, que, en alguna parte, unifica ese algo en lo que ella consiste.”¹⁰

La unificación que produce el sujeto es la de la mirada en la visión. Lacan afirma que el punto de fuga de la perspectiva representa en la figura el ojo que mira. Por lo demás, “la constelación formal que se organiza a su alrededor será el *representante* de la representación.”

En esta misma clase, Lacan distingue dos tipos de *puntos*: el punto de fuga, que es el punto del sujeto en tanto que vidente; y el punto que cae en el intervalo del sujeto y el plano figural, al que llama punto mirante. Esta nueva nomenclatura, entiendo, recubre la distinción, que he venido exponiendo, entre vacío representado y agujero o mancha. Puede verse cómo, de este modo, en este seminario confluye el movimiento desplegado desde el *Seminario 8* hasta el *12*. La diferencia entre ambos puntos estaría en que el segundo es localizable, mientras que el primero constituye la remisión significativa que Lacan entiende bajo la forma de una *retícula*. Cabe destacar hasta qué punto este análisis del campo visual actualiza las relaciones que la teoría de la percepción artística de Arnheim había formalizado desde la Gestalt: equilibrio, forma, espacio, luz, color, movimiento, tensión. Lacan recompone una teoría del espacio visual que, si bien tiene su anclaje privilegiado en la descripción de la perspectiva, no deja de considerar aspectos dinámicos de la percepción. En las conclusiones explicaré que son estos factores los que no permiten que la teoría lacaniana de la pintura se reduzca a una retórica de la imagen, aunque presuponga a esta última. Asimismo, que Lacan desarrolle una sólida formación de rasgos compositivos y de teoría de la percepción artística, no debe llevar a entender sus argumentos como reductibles a una teoría del campo visual. Esto es lo que debo explicar ahora.

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

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

¹⁰ Ibid.

figura al sujeto proyectivo con la línea en el infinito en el plano figura”.

Este segundo plano, en tanto plano distinto del punto de fuga metonímico, Lacan propone sea considerado como el punto donde debe buscarse el objeto *a*. Este segundo *punto sujeto* también es descrito por Lacan como “una distancia”, respecto de la que hay que ubicarse para acceder a la mirada del cuadro. “La distancia se inscribe pues en la estructura”. Este punto de acceso a la mirada, ausencia intrínseca al campo de visión, determina a su vez la perspectiva. A decir verdad, esta distancia, más que una ausencia es “un intervalo no marcado”, en el que se destaca la intersección entre la mirada de la pintura y la del sujeto. Respecto de este último puede decirse que “su mirada cae, la deposita en el intervalo buscado por el pintor, para estar completamente bajo la mirada del artista que supo calmar su ardor”.¹¹ Este mismo argumento es el que permite explicar por qué Lacan afirma que en la función cuadro el sujeto deviene habitante de la escena. Solo bastaría entender que es habitante del cuadro... bajo la mirada del pintor. Luego de esta consideración Lacan comienza su análisis de *Las Meninas*.

Una de las primeras precisiones que Lacan formula está en subrayar algo que el análisis foucaultiano de la obra habría “elidido”:

“Es, en efecto, el punto alrededor del cual importa hacer girar todo el valor, toda la función de este cuadro”.

Al mismo tiempo, vuelve a ubicar el papel de la representación, destacando que el cuadro debe ser analizado de acuerdo a su aspecto representativo, aludiendo a la *Vorstellungrepresentanz* de Freud. Lacan ya había retomado este significante freudiano en el *Seminario 11*, planteando su operación como una extracción. Volveré sobre esta consecuencia, luego de señalar los puntos relevantes del análisis lacaniano de *Las Meninas*:

“Acá el personaje que ven enmarcarse en una puerta con fondo de luz, es el punto muy preciso donde concurren las líneas de perspectiva, es un punto más o menos situado según las líneas que se trazan entre las figuras de este personaje –hay ligeras fluctuaciones de recortes que se producen”.

Lacan comienza su análisis destacando el escorzo metonímico de la pintura en la perspectiva, orientación que luego redobra en la mirada del propio Velázquez retratado, del que subraya “el aspecto de alguna manera soñador, ausente, dirigido hacia algún diseño interno”. No es por esta vía que habría que buscar la mirada, advierte Lacan, dado que Velázquez está replegado en su ausencia. La mirada se aísla, siguiendo la presentación del *Seminario 12*, como la positivización de una falta. Lacan llama esta primera orientación una versión del Barroco, dado que “en este estilo no

¹¹ Vinciguerra, R.-P., “Tú no me ves desde donde yo te miro” en *Las tres estéticas de Lacan*, ob. cit., p. 158.

hay metáfora, que la metáfora entra ahí como un componente real”. La captura de la mirada no debe confundirse con la metonimia significativa que organiza el campo visual. El descubrimiento psicoanalítico de la función de la mirada en el cuadro no es reducible a un esquema interpretativo significativo del campo visual,¹² o a una teoría de la percepción estética, aunque estos elementos son parte del desarrollo que Lacan promueve. Este es el punto en que Lacan busca dar cuenta de un detalle que el análisis foucaultiano no habría advertido, ya que se trata de develar “la estructura del sujeto escópico” y no del campo de la visión. Los análisis formalistas del campo visual son solo un rodeo propedéutico para que la mirada quede circunscrita como un resto de esa operación significativa.

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

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

En este punto, la referencia al punto lumínico es situada en el corazón de la representación. Lacan juega un equívoco, que también puede encontrarse en la definición hegeliana de la obra de arte como “apariencia (*Schein*) sensible de la idea”,¹³ entre el campo de la apariencia y el de la luz (*Schein*): en el corazón mismo de lo que aparece está el punto luminoso; todos las envolturas y pliegues que parten de él son ilusiones de la visión, subtendidas por este punto mirante.

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

“Ahí está el punto pivote a partir del cual tenemos que si queremos dar cuenta de los términos mínimos que intervienen en

¹² Esta advertencia puede entenderse en la respuesta de Lacan a la intervención que realizara A. Green destacando los planos que componen la imagen de la obra.

¹³ Cf. Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007.

nuestra experiencia como connotados por el término escópico y ahí desde luego no tenemos que ver sino con el recuerdo encubridor, tenemos que ver con ese algo que se llama el fantasma, tenemos que ver con ese término que Freud llama, no representación, sino representante de la representación”.

La noción de pantalla permite integrar la función del cuadro con otros fenómenos específicos de la experiencia analítica, como el recuerdo encubridor, el fantasma, y podríamos agregar el sueño,¹⁴ si consideramos, por ejemplo, el análisis freudiano del sueño del Hombre de los lobos, donde podría verse a Freud como un interrogador denodado de la función de la pantalla. Un cuadro es una pantalla, una retícula y un aparecer, siendo que su interrogación no solo estará cernida a los elementos significantes que lo constituyen, sino también a la posición del sujeto en la misma. Piénsese, para el caso, en los recuerdos encubridores que suelen hacer notable que el sujeto pueda reconocerse en la mirada que le permite verse en una escena infantil de un modo hipernítido. La propuesta lacaniana no redime un formalismo de la imagen, sino que también interroga el aporte que la función escópica desarrolla en el cuadro. Para un análisis pictórico, esta función no puede ser rehabilitada sin considerar la participación del espectador en la obra de arte. No quiere decir esto que de la teoría de Lacan se desprenda una estética de la recepción; se trata aquí de un aporte irreductible de la versión lacaniana de la obra de arte, dado que la función del sujeto en la mirada es una contribución que no mienta al espectador en tanto persona, sino en tanto “habitante del cuadro”:

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

El objeto *a* como montura de la división subjetiva, en tanto punto luminoso elidido, es lo que se trata de reponer. En el cuadro de *Las Meninas*, la cicatriz de este objeto mirante se encuentra en el borde luminoso del bastidor. Lacan concluye con una apreciación metodológica:

“[E]s precisamente, porque hay un intervalo entre esta alta tela representada de espaldas y algo que pone el marco del cuadro [...]. Es una interpretación propiamente estructural y estrechamente escópica.”

¹⁴ Para una ampliación de este aspecto clínico, véase el Apéndice 2.

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

“Estas dos ranuras paralelas, este intervalo, este eje que constituye este intervalo, para rematar a la terminología barroca de George Desargue, ahí y solamente ahí está el *Dasein*. Es por esto que se puede decir que Velázquez, el pintor, porque es un verdadero pintor, no está, entonces, ahí para traficar su *Dasein*, si puedo decir la diferencia entre la buena y la mala pintura, entre la buena y la mala concepción del mundo, es que, al igual que los malos pintores, nunca hacen sino su propio retrato en cualquier retrato que hagan y que la mala concepción del mundo, ve en el mundo, el macrocosmos del microcosmos.”

La pintura no es representación. Puede verse retornar aquí el argumento del *Seminario 12* que ponía en cuestión la relación Macrocosmos/Microcosmos; si el cuadro fuese una ventana –sostiene Lacan– debería asemejarse a ese cuadro de Magritte que pone en la ventana esa misma imagen que debería representar. De este modo, el cuadro es la parodia de la representación, al igual que el caligrama es el vaciado de la significación o, mejor, un decir figurativo. La noción freudiana retomada por Lacan –representante de la representación–, pone al descubierto una operación de vaciado en la estructuración de la escena escópica. Puede verse refrendado el camino de este estudio al encontrar que Lacan suscribe esta operación a la cuenta del Barroco, en un intervalo irreductible –como el que he destacado en la pintura de Magritte–, al retomar el corazón del fenómeno anamórfico. La referencia lacaniana a la anamorfosis, que he expuesto en el capítulo anterior, condice con el propósito freudiano del desciframiento de los sueños. La palabra misma lo indica: R. Ibarlucía (1998: 46) ha llamado la atención sobre el equívoco en la traducción del término *Vexierbild* como jeroglífico –en la *Traumdeutung*–, cuando, según el significado que el término tiene para la historia de la pintura alemana, hubiera correspondido decir *anamorfosis*. Todo cuadro es anamórfico, de ahí que la pregunta por la representación esté fuera de juego de inicio. La *Vexierbild* también podría haber sido traducida, literalmente, como imagen vejadora, de tormento y agitación, de goce; o bien, imagen barroca.

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

El bastidor invertido es ese elemento en el que hay que buscar la función no representativa de la mirada. Ya he advertido sobre el papel destacado del brillo de su borde. Podría tenerse presente aquí otro cuadro de estructura similar, me refiero al *Artista en su estudio* (1629) de Rembrandt. Se trata de un caballete de espalda, el pintor en un segundo plano, vestido con ropas elegantes aunque holgadas, la luz cayendo en un fuerte foco que inunda el cuadro que no vemos. La cara del pintor permanece enigmática, como ensombrecida, como si la cubriera una máscara. Recorriendo una línea descendente desde la izquierda, la mirada queda capturada en una esquina de la pared antes de llegar a la puerta, mucho menos trabajada, al menos si la comparamos con los demás objetos y el esmero puesto en las tablas del suelo. En esa esquina, en el mismo plano que el caballete, la pared exhibe una superficie descascarada, un pedazo de pared derruido. En este fragmento de pared no se trata del enigma del personaje, de si se trata de un autorretrato, o no, de si contempla una gran obra recién terminada, o si teme la invisibilidad visible de la tela sin tocar; la pared desconchada polariza el acercamiento a la obra, permitiendo el despliegue de todas estas significaciones, a condición de que la mirada no se fije en ese resto de pared agrietada, la luz se reparte en la escena a condición de brillar desapercibida en el resquicio. En el cuadro de Velázquez, el brillo en el borde del bastidor limita la apertura de luz que entra desde la derecha, de un fuera-de-escena en el ventanal. La luz concentrada en este hilo brillante se sobrepone a la fugaz luminosidad que viene desde el horizonte de la puerta abierta. ¿Qué quiere decir que la mirada se ubique en este fatuo brillar? ¿Dónde declina este exceso de luz dorada?

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

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

Que la mayoría de las figuras miren hacia fuera del cuadro, y la presencia de este espejo plano, conducen a Lacan a retomar la distinción entre imagen real e imagen virtual, que he planteado precedentemente, destacando el papel de la infanta Margarita. La infanta no solo es la figura central de la composición, sino que también convoca en su vestido la tensión reflejada del foco luminoso. La luz descarnada que se concentra en el borde del bastidor, por una operación reflexiva, regresa, a mitad de camino respecto del punto de fuga de la puerta, en el vestido de la infanta, abultándose como un velo. La luz dorada se refugia, en el *entre* de la luz cruda del bastidor y la luminosidad de la puerta abierta, como en un *intervalo*. De este modo es que Lacan propone a la pequeña infanta como signo del falo, dado su reflejo en el campo del Otro y el carácter de pliegue o hendidura que porta en la volanta de su vestido —no se debe olvidar el armazón hueco que la soporta—. Al igual que en el análisis sobre Psique, el cuerpo femenino es privilegiado en la ecuación fálica. En consecuencia, en la obra visual trabajada en el *Seminario 13*, quedan articulados los tres componentes de la estructura que Lacan formalizó en los años precedentes: el objeto *a*, el falo imaginario, el falo como símbolo. No puede sorprender a nadie que en la clase del 1º de junio de 1966 Lacan realice un largo excursus sobre su método, sobre el valor de su forma de exponer y argumentar. Luego de nombrar, una vez más, el retorno a Freud, afirma: “Repensar, ese es mi método”. Por mi parte, no otra cosa he intentado hacer en este estudio.

Bibliografía

Dreyfus, H. L. y Rabinow, F. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Foucault, M. (1989). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, M. (1998). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1993). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial.

Lacan, J. (1964–65). *El seminario: libro 12. Problemas cruciales para el psicoanálisis*. Inédito.

Lacan, J. (1965–66). *El seminario: libro 13. El objeto del psicoanálisis*. Inédito.

Vinciguerra, R.–P. (2006). Tú no me ves desde donde yo te miro. En Recalcati, M. et al. *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Del Cifrado.

Fecha de recepción: Diciembre de 2012

Fecha de aprobación: Enero de 2013