



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES

EL ABRAZO DE LA MASCULINIDAD

TRABAJO TERMINAL DE GRADO QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS VISUALES

PRESENTA
ROY SUÁREZ PATIÑO

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN Y GENERACIÓN DEL CONOCIMIENTO:
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

DIRECTOR:
Dr. en Urb. José María Aranda Sánchez

ASESORES:
Dra. en A. Angélica Marengla León Álvarez
Dr. en A. José Luis Vera Jiménez
Dr. en A. Janitzio Alatraste Tobilla
Dr. en A. Edgar Miranda Ortiz

Toluca, México; septiembre de 2018.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Registros de la construcción del sujeto en la lógica sistémica de Lacan
2. Algunas nociones sobre Psicoanálisis Lacaniano
3. Psicoanálisis y arte

CAPÍTULO 1. GOCE, SEXUACIÓN Y AMOR EN LA TEORÍA LACANIANA

1. El goce como escritura
2. Sexuación, posicionamiento como seres hablantes. El posicionamiento de sexuación y su relación con el goce
3. Función del amor: condescender el goce con el deseo

CAPÍTULO 2. TRES POSIBILIDADES PARA REPRESENTAR UN ABRAZO

1. La sensación primer exploración para representar un abrazo y la función Letra en Lacan. Algo que puede ser dibujo sensación
2. El concepto de diagrama desde Deleuze puntos de encuentro hacia la obra de arte
3. El concepto de mimesis en la representación

CAPÍTULO 3. OBRA: EL ABRAZO PROTECTOR DE LA MASCULINIDAD. UNA POSIBILIDAD Y UNA IMPOSIBILIDAD

1. Frottage corporal como estrategia para evocar amor-goce al dar un abrazo
2. Dibujo reacción como diagramación, segunda estrategia en la representación de un abrazo
3. Dibujo simbolización. Obra de la tercera estrategia al representar un abrazo

REFLEXIONES FINALES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

1. Registros de la construcción del sujeto en la lógica sistémica de Lacan. Lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico como elementos que pueden organizar la producción artística

En este trabajo de investigación-producción artística planteo dos exploraciones importantes: 1) el aspecto afectivo de una sensación en el abrazo, es decir, al dar un abrazo, experimento ‘algo’ que no alcanzo a describir, un afecto, un detonante de la obra. Al tratar de hablar sobre esta sensación, y representarla, de alguna manera implica pensarla y reflexionarla; 2) una reflexión, que me permita generar más interrogantes y a su vez plantear estrategias para tratar de presentar y representar esta sensación.

A lo largo de la investigación recurro a la teoría del psicoanálisis Lacaniano, que me permite dar cuenta del fenómeno y llegar a la producción, que he denominado como *El abrazo de la masculinidad*. En primera instancia, ha sido importante la revisión de algunos de los conceptos lacanianos; después la puesta en operación de estos en torno a mi interés particular y; finalmente la producción de la obra. Lo que resultó en la configuración de un objeto de estudio-investigación-obra.

El psicoanálisis, planteado por Lacan, es un saber muy amplio, por lo tanto el objetivo de esta investigación es un primer acercamiento a algunos de los conceptos que me permiten abordar la idea de abrazo, así como poder complejizarlo.

El proceso de la creación artística, se ha enriquecido al encontrar relaciones que no eran visibles, sino después de ampliar y derribar prenociones en la investigación, así como experimentar con las formas de representación de un abrazo, que ha generado interrogantes que permiten que la obra no se agote en sí misma.

En el primer capítulo se plantea un recorrido por algunos de los conceptos fundamentales del psicoanálisis de Lacan, como el de “goce”, diferenciado del concepto Freudiano. Se mencionan algunas características propuestas por Lacan para establecer si en un abrazo puede existir goce, circulación y pérdida del mismo, y si puede llevarse algo de éste a la obra de arte.

Acto seguido realizo una revisión de las “formas de sexuación”, igualmente planteadas por Lacan, el cual establece dos posicionamientos como seres hablantes, de manera flexible y compleja: el lado hombre y el lado mujer.

Finalmente, abordo los “modos lógicos del amor”, también desde Lacan, para analizar el concepto de amor y su interacción con el goce y el deseo.

El segundo capítulo está dividido en tres apartados, y se plantea la revisión de tres conceptos, que a manera de nudo borromeo estén relacionados entre sí, tengan límites y funcionen como estrategias

para abordar la representación desde el dibujo. Teniendo en cuenta que estas tres estrategias son sólo algunas posibilidades de abordar la representación.

Inicio analizando un dibujo de la sensación que experimento en un abrazo, a partir del planteamiento de la ‘huella como dibujo’; pensando la huella como una imagen que no se deja representar del todo.

Posteriormente abordo el concepto de “diagrama”, desde la lógica de Gilles Deleuze, que de acuerdo a sus características me permiten pensarlo como un segundo momento, lo que el autor denomina como “pre-pictórico”, y que en este escrito lo planteo como el ‘registro’ de lo real y del goce; luego, presento un diagrama en el que se encuentran los conceptos “caos-germen” y “catástrofe-germen”, que son el esqueleto o estructura de un dibujo; por último, con el concepto de “hecho pictórico” hago una analogía sobre el dibujo como un hecho dibujístico, que sale del diagrama o permanece en él.

El último apartado de este capítulo es la “mimesis desde el dibujo”, teniendo en cuenta los planteamientos de Tatarkiewicz, y conjuntándolo con el espacio simbólico, en tanto convención de lo reconocible.

Finalmente, en el tercer capítulo se establecen los acercamientos que se dieron entre las estrategias de representación y la sensación experimentada al dar un abrazo, sensación y afectos que implicaban goce, y un posicionamiento frente a la sexuación y una forma de amor.

En el primer apartado de este capítulo podremos ver la primera estrategia: el dibujo, sensación reflejada en la obra, la cual es el registro de cinco huellas al dar un abrazo. En este apartado se exploran el *frottage* corporal y se contrasta con los planteamientos de Yves Klein.

Posteriormente planteo la segunda estrategia, tomada de la idea del “diagrama” de Deleuze, con el cual exploro la representación-presentación en una serie de dibujos sobre acetato colocado a manera de traslape (con intervenciones de hilo sobre el papel y algunos objetos) en cajas de acrílico.

El último punto es el de la tercera estrategia: “dibujo simbolización”, el cual es un dibujo reconocible, pero diferenciado de la ilustración.

2. *Algunas nociones sobre Psicoanálisis Lacaniano*

En este trabajo de investigación recurro a algunos conceptos del psicoanálisis de Lacan. Inicio con uno que me ha servido para estructurar la investigación, me refiero a los tres registros de la realidad humana del ser hablante: real, simbólico e imaginario, anudados en un nudo borromeo.

“En realidad estos tres registros se parecen bastante al misterio de la Trinidad ya que son tres que hacen uno; de manera tal que no puede pensarse uno separado de los otros dos, sino que están siempre enlazados” (Carbajal, D’Angelo y Marchilli, 2000: 78).

- a. Lo real, podemos entenderlo como la vivencia más puramente cualitativa, es accesible sólo mediada por lo simbólico y lo imaginario; experimentable pero no expresable ni comunicable. Podríamos pensarlo como un primer acontecimiento para el cual no hay lenguaje que lo pueda expresar. Lo real es algo que no es capturado por el sentido. Es aquello que no puedo representar, lo que queda fuera de lo simbólico.

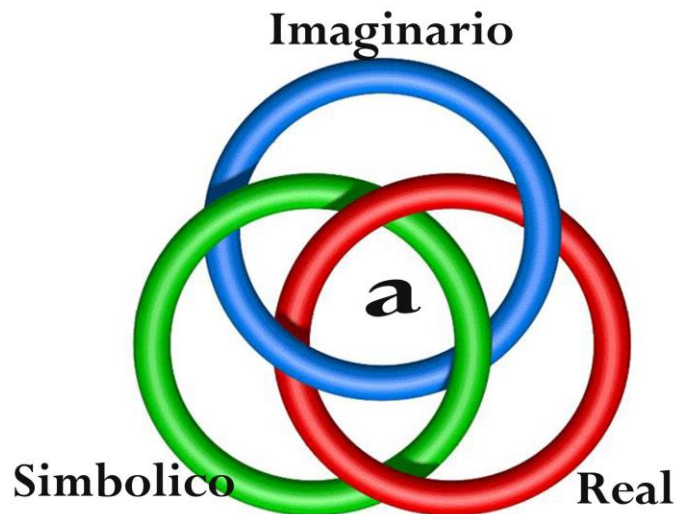
- b. Lo imaginario, es el registro del mundo como imagen, representación de mundos internos con una alta dosis de sensación, “espacio de afectividad que constituye la diferencia fundamental yo-mundo, en una lógica de la sensación” (Deleuze). Y este registro anuda a los otros dos registros. En este sentido, se puede pensar el cuerpo como ese lugar que nos permite sentir lo real y también simbolizar. Es un elemento fundamental en este trabajo de tesis dado que la sensación al dar un abrazo se experimenta en el cuerpo.

Lo imaginario implica procesos a través de los cuales creamos una imagen y una identificación. “La imagen está vacía”, menciona Lacan, y supone una reacción eroto-agresiva. Lo simbólico desactiva la angustia que provoca la imagen (provoca un orden, introduce orden).

En este registro se crea una imagen o una sensación sobre eso real que ha experimentado el ser hablante, el cual disminuye la intensidad de lo real y lo hace soportable; la vivencia aquí viaja desde la imagen mental a lo material.

- c. Lo simbólico, podría entenderse como el espacio de los códigos sociales que permite reconocer la realidad como el consenso cultural compartido, mundo estable. Lo simbólico nos hace abandonar lo real parcialmente, pues éste queda en el sujeto como un “agujero”.

En el mundo estable es donde puedo tratar de comunicar, eso incomunicable, acercándome, rodeando siempre el fenómeno, en este caso el abrazo, desde los códigos culturales, ya sean en el habla, escritura o imagen.

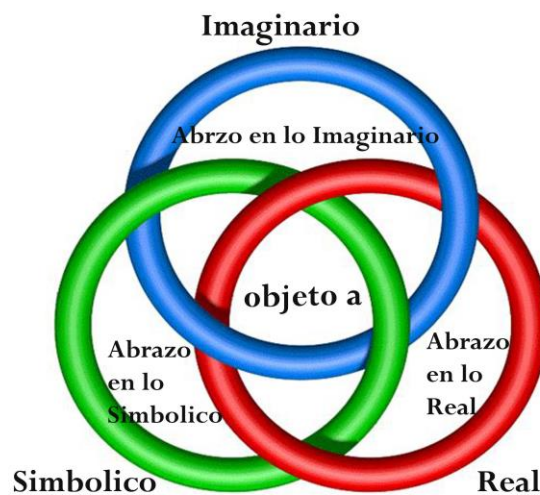
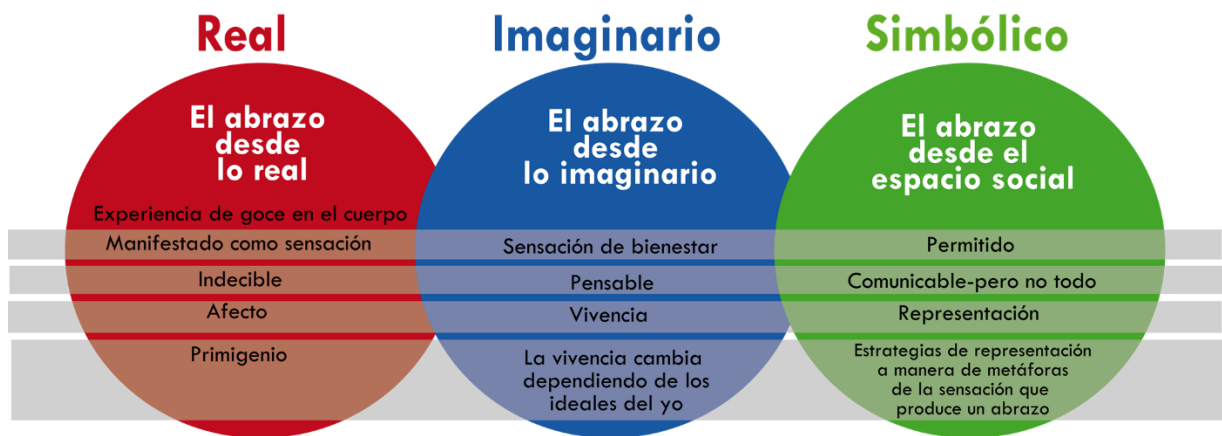


Esquema que ejemplifica el nudo borromeo con los tres registros de la realidad del ser hablante.

Estos tres registros han sido constantes en la enseñanza de Lacan, y es preciso mencionar que surgen como una hipótesis sobre la realidad de un sujeto hablante. Se anudan por medio de sus vacíos, y lo que queda en el centro es una intersección, en la cual Lacan ubica al objeto *a*, que más adelante trataremos. Tendremos así una complejización al operar esta lógica sobre el fenómeno de la sensación corporal al dar un abrazo.

Teniendo en cuenta que si se corta un cordel del anudamiento se dejan libres los demás nudos de golpe; por ejemplo en el nudo borromeo dividido en real, simbólico e imaginario, el imaginario es lo que anuda a los otros dos registros, si este se corta, los otros dos se separan.

He realizado un esquema que plantea un primer orden de la investigación, que traigo al terreno de lo visual, en este caso al dibujo:

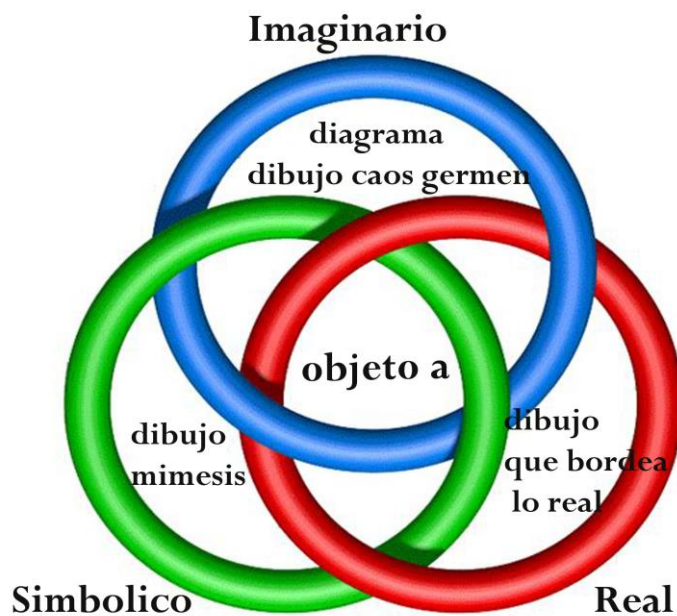


Esquemas de creación propia.

Tenemos así los tres registros de la experiencia del ser hablante que menciona Lacan. En primer lugar, el registro de lo real, donde se da la pulsión, la sensación del goce en el cuerpo, es indecible, en el sentido que no alcanzan las palabras para describirlo con exactitud; tiene que ver con lo primigenio, y con esto me refiero al ordenamiento y estructura del ser hablante, que en ocasiones Lacan menciona como “mítico”. Este concepto de goce se abordará en capítulos posteriores, y también en una parte de los anexos, para una ampliación en el denominado, por Lacan, “grafo del deseo”.

Como se puede ver en el gráfico anterior, en el espacio imaginario podemos pensar un abrazo, aunque no del todo estructurado, que se puede convertir en una vivencia, la cual puede manifestarse como una sensación de bienestar, en tanto sensación imaginaria. Y el registro simbólico, donde es posible comunicar en qué consiste parcialmente, la sensación de un abrazo, será representable. Utilizo la palabra ‘permitido’ dado que en cada sociedad se van creando códigos, los cuales se tornan normativos en momento y lugares determinados. En el caso de mi producción, centrada en la representación de un abrazo entre dos hombres, recorro al concepto de “género”, desarrollado por las ciencias sociales (sin olvidar que en el psicoanálisis lacaniano no se plantea ningún problema en tanto el hablante se posicione en algún lugar de los dos posibles, cuestión que abordaremos más adelante).

A manera de analogía muestro un esquema que permite visualizar esta lógica, operando también en las posibilidades de representación por medio de tres características del dibujo:



Fuente. elaboración propia.

De estos tres registros surge la propuesta de poder establecer una serie de exploraciones en el dibujo, los cuales se pueden ‘analogar’ de manera simbólica a los tres registros de la topología de Lacan.

Teniendo en cuenta que al igual que en la lógica de sus registros real, simbólico e imaginario estos están anudados.

Las estrategias para explorar en las representaciones planteadas en esta investigación aluden a tres espacios, los cuales se abordan en el segundo capítulo y son:

- a. “Dibujo como sensación”, el cual planteo con una carga de la sensación que me produce dar un abrazo (en este espacio me aproximo al concepto de “huella”).
- b. “Dibujo desde el diagrama”. Partiendo del texto sobre el concepto de diagrama de Gilles Deleuze, realizo otro acercamiento a la representación del abrazo, teniendo en cuenta dos términos “catástrofe-germen” y “caos-germen”, donde se construye una imagen mental, la cual puede, o no, tener lógica siendo en este registro donde se reacciona y traduce la sensación. En este apartado también he recurrido al término “híper- dibujo”, un concepto de los autores Russell Marshall y Phil Sadown, el cual es una exploración del dibujo desde lo bidimensional a la tridimensionalidad.

En esta producción he trabajado con hilo, recortes, pastiches pegados y papel, así como el acomodo de los planos de los dibujos en traslape, usando materiales como alambre y acetato, y dibujando en ambos lados del papel, haciendo una ‘expansión del dibujo’.

- c. El “espacio el simbólico”. El cual es la convención cultural que tenemos sobre el “dibujo en tanto mimesis de la realidad”; la reflexión gira en torno al concepto de mimesis desde autores como Tatarkiewicz.

En el centro de este nudo se encontrara el objeto *a*, ese objeto al que Lacan menciona como objeto de deseo y plus de gozar, ese objeto al que el sujeto dirige su búsqueda inconsciente, teniendo esto en cuenta podemos pensar que en algo de la producción artística se refleja este objeto *a*.

3. *Psicoanálisis y arte*

Ahora bien, para plantear la pertinencia del uso de los conceptos del psicoanálisis en esta investigación es necesario señalar su relación con el arte. Dicha relación se encuentra en los principales exponentes de la teoría psicoanalítica, que son: Sigmund Freud, el creador del psicoanálisis y, siguiéndolo en su enseñanza, Lacan.

Traigo a este apartado algunas ideas del acercamiento Freudiano al arte:

- a. El arte como deseo inconsciente y el arte como satisfacción sustitutiva. Freud planteó el arte como “deseo inconsciente”, podríamos decir que el artista o autor muchas veces no sabe porque hace lo que hace, pero obtiene una cierta satisfacción con ello, y ese inconsciente es

reflejado en la obra de arte. El inconsciente es el principal aporte de Freud, y en torno a este concepto gira su enseñanza.

- b. El chiste y los juegos de niños como sublimación. En Freud el chiste fué explorado al encontrar en la risa un orden cómico:

(...) abarcativo tanto del humor como del chiste; se despliega desde el chiste la operación de las formaciones del inconsciente y desde el humor el aligeramiento del superyó, reservando la dualidad para la comicidad, eje de la disipación de una expectativa... Quien comprende una lectura cómica o va al teatro a ver una farsa, nos dice Freud debe a ese propósito el reír por las cosas que en la vida ordinaria difícilmente habría constituido para él, en otra ocasión, algo del orden cómico (Fischman y Hartmann, 1995: 121).

En este sentido, y como se mencionó anteriormente, en la sublimación podemos inferir que en el chiste algo pasa del *ello* freudiano hacia la conciencia, pero ese algo tiene en sí una contradicción, lo que nos provoca risa es precisamente esa contradicción; en otras palabras, hay algo en el chiste que vemos o escuchamos, que contraviene la lógica y eso nos motiva a reír.

A Lacan también le interesa este “no-sentido”, él lo refiere como *pas de sens*, y en el seminario V Las formaciones del inconsciente menciona:

La cima de la comedia se encuentra en un maestro único, que es de alguna manera la bisagra de un pasaje de las relaciones entre el sí (soy) y el lenguaje en la introducción de la dialéctica como tal de las oblaciones del hombre al lenguaje que se hace bajo una forma ciega cerrada (Fischman y Hartmann, 1995: 123).

- c. El arte como sublimación. Alude a lo que se planteara en el apartado del ‘goce como escritura’, y es abordado en Freud como “satisfacción sustitutiva”, en ese momento Freud consideraba a la obra de arte como una terapéutica, como algo que podía liberar al sujeto de sus complejos, una transformación en la obra de arte y del inconsciente.

Freud menciona:

(...) la obra de arte desde la noción psicoanalítica de sublimación será pensada como una satisfacción sustitutiva, pero es importante señalar que esta satisfacción no se encuentra atravesada por la represión, la sublimación no es un acto represivo, en la que se efectúa la sustitución de un objeto por otro sino que representa una salida que permite tener otra satisfacción sin iniciar la represión (Freud, 1998: 135).

Recalcati, elabora un libro donde hace una recopilación de algunos planteamientos de Lacan, al que llamó *Las tres estéticas de Lacan*, del cual extraigo algunos apuntes generales:

- a. El arte es la manera de cercar “la Cosa”. El comentario que realiza Jaques Lacan en su seminario *La Ética del Psicoanálisis*, resulta un momento decisivo de su lectura. Para Lacan la sublimación “eleva el objeto a la dignidad de la Cosa; es una manera de cercar la Cosa” (Lacan, 1997: 138). En otras palabras, podríamos decir que el objeto artístico es elevado a la dignidad de “la Cosa”, concepto freudiano para referirse a algo que esta antes de ser

nombrado. Al sublimar, la energía pulsional es transformada o canalizada en la elaboración de una obra, la cual es pensada como un remedio defensivo en confrontación con lo real.

- b. “Estética anamórfica”. El arte como organización posible de lo irrepresentable de la Cosa. La obra de arte como encuentro con lo real. No organiza lo real, sólo tiene como finalidad hacer posible su encuentro, *tyché* (encuentro anamórfico con lo real).
- c. La tercera estética de Lacan es “la letra”, “Estética de la singularidad”. Al centro está la función cuadro como función de la letra. La letra es el encuentro contingente con aquello que siempre ha estado a través de la tensión entre automaton y *tyché* (función que presentifica lo irrepresentable).

Y es aquí donde entra la exploración de esta producción de obra, esta posibilidad o intento de representar, o mejor dicho de presentificar, la sensación de esta contingencia al dar un abrazo.

En este trabajo sólo se ocupan algunos de los conceptos más importantes en el psicoanálisis, sin la pretensión de hacer un psicoanálisis de la obra, por el contrario, mi intención es establecer una comprensión sobre lo que ocurre en un abrazo, y las implicaciones que encuentro en relación con esos conceptos hacia la obra de arte.



CAPÍTULO 1.

**Goce,
sexuación
y
amor
en la Teoría Lacaniana**

1.- *El goce como escritura*

En este apartado me interesa remarcar cómo se ha entendido el concepto de “gocce”. Primero desde la visión de Freud, el cual no plantea un concepto de goce como tal, pero algunos autores lo han asociado a lo que denominó como “más allá del principio del placer”.

Freud plantea en su idea del funcionamiento del aparato psíquico que el *yo* forma parte de un sistema *Y*, y ocupa un lugar preponderante en el sistema de defensas al servicio de lo que él denominó “placer-displacer”; el cual protegía del displacer, de lo traumático y de mantener un equilibrio del placer.

Fue hasta después del libro *el Malestar en la cultura*, que Freud se da cuenta de que hay algo más allá de este sistema de defensa, entonces escribe el libro *Más allá del principio del placer*, donde se plantea que la satisfacción esperada nunca es la satisfacción obtenida, siendo imposible su coincidencia. En otras palabras lo que nos da placer nunca es suficiente.

A partir de estos conceptos, o anotaciones de Freud, Lacan a lo largo de su enseñanza y por medio de la clínica analítica, fue haciendo una diferenciación entre varios conceptos llegando a replantearlos, en lo que llamó su retorno a Freud.

Me he basado principalmente en el *Seminario XX. Aún*, donde Lacan replantea ese ‘más allá del principio del placer’ como “gocce”, mencionando que puede ser la satisfacción de una pulsión.

“Podría decirse que ‘gocce’ en el lenguaje corriente, remite ante todo a una esfera sexual, que el verbo ‘gozar’ [ha sido] empleado intransitivamente, parece concernirlo de manera privilegiada” (Chemama, 2014: 22).

Este verbo coloquialmente lo hemos usado para referirnos al placer sexual, en el psicoanálisis Lacaniano este no denotará sólo esta esfera.

¿Qué significa goce?, aparece en varios esquemas de Lacan con la inicial *J.*, de *Jouissance*, palabra goce en francés, derivada del verbo latino *gaudere*.

El vocablo goce, menciona Braunstein (2006), aparece en la enseñanza de Lacan “(...) como equivalente al júbilo y al júbilo encontrado en su paradigma en el reconocimiento en el espejo de la imagen unificada, del *moi*. Luego llega el goce en el advenimiento al símbolo (*fort-da* Freudiano) que permite un primer nivel de autonomía frente a los apremios de la vida”.

De manera general, señalo que en el texto “Estadio del espejo”, Lacan habla de una observación hacia como un niño sonreía al verse ante un espejo, el cual al regresarle su imagen, le daba una idea que lo separaba de la madre, que lo hacía verse como una unidad. El *yo* se constituye entonces en un reconocimiento en torno a su imagen en el espejo, y gracias a la garantía de la mirada del otro.

Sin querer desviarme de la lectura, es importante mencionar cómo este aporte de Lacan tiene gran relevancia en lo que a los estudios de la imagen concierne, y a lo que se denominó un “giro icónico”, en tanto que se postuló durante algunos años el concepto de “ocular centrismo”, Martin Jay en su texto “Ojos abatidos”, realiza un amplio análisis sobre este texto del estadio y menciona al respecto:

El paso por el estadio del espejo resulta evidente en todas las personas, y se manifiesta por experiencias al cabo universales como la rivalidad entre hermanos, que Lacan denominó “complejo de intrusión”. Como resultado lo que Lacan llamó “lo Imaginario”, la dimensión o el ámbito de las imágenes, percibidas o imaginadas, conscientes o no, es una dimensión constante de la psique humana, que no permite nunca el acceso inmediato a “lo Real”, el ámbito de la plenitud en bruto, irrepresentable, previo a la organización de los impulsos (...) lo simbólico implicaba la entrada del niño al lenguaje (...) Lacan fue sobre todo un crítico del ocularcentrismo (Jay, 2007: 266).

Continuando con esta idea hago referencia a otra implicación del estadio del espejo. Lacan menciona:

La se-ducción vectoriza, atrae y enajena el deseo del niño hacia el deseo de ese Otro que llama hacia sí a la vez que implanta defensas y emite prohibiciones que constituyen y rodean con alambradas de púas al objeto de un goce eventual. Desear es desear lo prohibido. La seducción originaria, esencial, no anecdótica, localiza el goce en el cuerpo y, a la vez, lo prepara para su inmediata reprobación. El goce llega a ser inaceptable, intolerable, incalculable, indecible. En otras palabras: queda sometido a la castración. Se hace así sexual a la sexualidad y se la canaliza por lo que Freud bautizó con el nombre de complejo de Edipo (Braunstein, 2006: 24).

Retomo dos aspectos importantes, Braunstein menciona que el aparato psíquico no está gobernado sólo por el planteamiento de Freud del “principio del placer-displacer”, sino también por un principio que está más allá, en el “goce”, el goce del cuerpo, que es una distinción que hace Lacan. También cabe señalar que la seducción que vectoriza no se da plenamente o no es una regla, cada caso será específico.

Lacan investiga desde la lógica y la clínica analítica y propone al goce de manera diferente a otros conceptos: “el goce llega a ser inaceptable, incalculable, indecible”, queda sometido a la castración, esto lo podemos entender como el orden simbólico, es decir, cuando el niño comienza a entrar en el lenguaje, a hablar y entender este orden, inmediatamente entra la castración, la cual impondrá una serie de prohibiciones que lo alejará del goce; se hace así sexual a la sexualidad, porque también ésta actuará como una barrera contra el goce; pero esto todavía no hace que quede del todo claro el concepto de goce, veamos.

“El goce por tener que decirlo, es evocado, fallado, desplazado, al campo de lo perdido, al otro polo: el del deseo” (Braunstein, 2006: 28). Por eso es necesario que el concepto de goce tenga que deslindarse en una doble oposición por un lado con respecto al deseo, y por otro, con respecto a lo que parece su sinónimo, el placer (Braunstein, 2006: 18).

El principio del placer revela así su esencia. “Es el modo de contener y refrenar, por medio de una instancia interpuesta —el yo— el goce. Su operación no depende de la Ley. Es una barrera que Lacan llama ‘casi natural’” (Braunstein, 2006: 36).

Esto es que permite la entrada del goce, pero sin dejar que se experimente de forma permanente, nos detiene de permanecer en el goce, procurando en la experiencia de la cópula por ejemplo, el orgasmo, y seguido la detumescencia y retorno a la realidad. Puedo pensar ahora que hay placer en abrazarse, al sentir el cuerpo de otro, pero también “algo que está más allá de ese placer”: ¿podríamos decir que hay goce?

Lacan menciona:

El derecho no desconoce la cama: tómesese por ejemplo ese derecho consuetudinario con que se funda el uso del concubinato, que quiere decir acostarse juntos. Por mi parte, voy a partir de lo que en el derecho, queda velado, es decir, lo que se hace en esa cama: abrazarse...Esclareceré con una palabra la relación del derecho y del goce. El usufructo (...) reúne en una palabra lo que ya evoque en mi seminario sobre la ética, es decir la diferencia que hay entre lo útil y el goce (...) El usufructo quiere decir que se puede gozar de sus medios pero que no hay que despilfarrarlos (Lacan, 1992: 11).

Lacan se nutre con la filosofía del derecho de Hegel, es allí donde aparece el concepto de Genuss, el goce, como algo que es “subjetivo”, “particular”, imposible de compartir, inaccesible al entendimiento y opuesto al deseo. Desde el principio se plantea en ambas la cuestión fundamental de la primera propiedad de cada sujeto, su cuerpo, y las relaciones de este cuerpo con el cuerpo del otro, tal como ellas están reglamentadas en un cierto discurso o vínculo social.

Lacan menciona en una conferencia dictada en 1966 a médicos:

Lo que yo llamo goce en el sentido en que el cuerpo se experimenta es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Indiscutiblemente hay goce en el nivel que comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es solo en ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada (Lacan, 1985: 92).

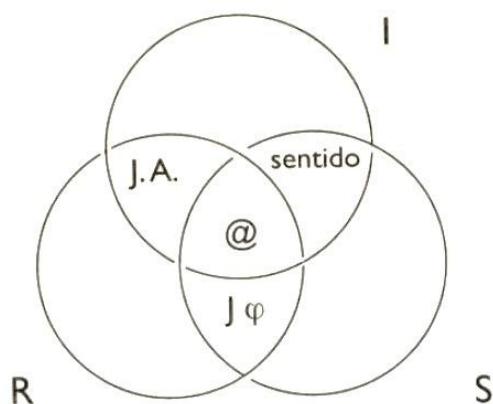
Lacan a través del análisis, clínica y de la lógica llega a estas afirmaciones, que sin duda parten también de su lectura de Freud, pero que nos da ya las pistas de lo que se refiere con el concepto “gocce”, como una sensación que tiene una fuerza tal que estremece a todo el cuerpo, permanece vedada, que se encuentra del lado de lo real y que el cuerpo experimenta; la manera lógica de pensar esta afirmación fue el síntoma.

“¿Qué es el goce? [Se pregunta Lacan] se reduce aquí, dice, a una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada. El derecho no es el deber. Nada obliga a nadie a gozar, salvo el superyó. El superyó es el imperativo del goce: ¡Goza!” (Lacan, 1992: 11).

El goce es lo que no sirve para nada, pero sin lo cual el mundo de los seres hablantes estaría carente de sentido, de instancias de ordenamiento, lo que nos obliga a gozar es el “superyó”¹ al tiempo que nos exige gozar, también nos reprueba y nos dice no del todo; encontramos otra interrogante, puesto que al parecer Lacan no realiza una distinción sobre “el goce” o “los goces”, él menciona a lo largo de su enseñanza un “gocce del ser”, después un “gocce” que en ocasiones denomina “fálico” y por último un “gocce del Otro”, sexo.

Estos distintos nombres del concepto, que Lacan acuñó hicieron pensar a Braunstein que el mismo goce se encuentra diferenciado y aquí presento este esquema que nos puede servir para entender a qué se refiere esta diferencia:

¹ El superyó es la instancia moral, enjuiciadora de la actividad yoica. Para Freud, surge como resultado de la resolución del complejo de Edipo y constituye la internalización de las normas, reglas y prohibiciones parentales (Laplanche, 2007: 419).



J.A.: goce del Otro

J^φ: goce fálico

Fuente: Néstor Braunstein (2006). *El goce, un concepto Lacaniano*.

En este esquema encontramos a manera de nudo borromeo, los tres registros de la realidad del ser hablante anudados, R: Real, S: Simbólico e I: Imaginario; en el centro el objeto *a*, llamado por Lacan como ese resto producto de la falta originaria, del “goce mítico”.

¿A qué se refieren estos goces?

Del goce originario (goce del ser) no queda más sino la nostalgia que lo crea retroactivamente, que lo modifica a partir de que se lo ha perdido, de que es irrecuperable en esa forma primera, de que hay que verterlo por otro canal. El cuerpo en principio un yacimiento ilimitado del goce, va siendo progresivamente vaciado de esa sustancia (mítico libidinal) (...) que inundaba sus recovecos. Ahora se lo podrá alcanzar, sí, pero pasando por el rodeo del narcisismo, por el campo de las imágenes y de las palabras, como un goce lenguajero (...) sometido a los imperativos y las aspiraciones del ideal del yo I(A) (Braunstein, 2006: 39).

Esto que está en el centro, es el “goce del ser”, “goce mítico”, para hablar de ese goce Lacan menciona que no tenemos ninguna prueba de ello, pero por la lógica podemos suponerlo. Es el cuerpo donde se experimentara el goce, pero este al ser atravesado por la ley del lenguaje y por el significante será limitado, y se experimentará con menor intensidad.

Dado el conflicto del sujeto y del Otro (cultura) sería fatal si no existiese una instancia simbólica que regulase los intercambios. Braunstein (2006), menciona “es la Ley quien regula, pero esta, aunque ciega, no es neutral puesto que se trata de la Ley del Otro, de la cultura, que es consustancial al lenguaje”, y que se manifiesta para cada hablante como la obligación de apropiarse de una lengua. En otras palabras para satisfacer mi necesidad será necesario que la demande a otro, pero el otro no entendería si no es por medio de un cierto tipo de comunicación.

“Estas barreras del goce le permiten el paso; aunque es alcanzado desde un rodeo en *lalengua*”;² concepto de Lacan que se distingue de “La lengua”, como idioma, al referirse a esos espasmos propios de cada sujeto que el inconsciente deja pasar; por ejemplo en alguna ocasión que cambiamos nombres, o cambiamos palabras por otras y cuando escuchamos quedamos extrañados, esto sería un *lapsus* que surge cuando existe una incompatibilidad entre el goce y la ley, en el lenguaje.

Braunstein menciona:

Después de la pérdida de la Cosa, y el goce está del lado de la Cosa, concepto Freudiano que hace referencia Das Ding así como el deseo está del lado del Otro (el deseo es el deseo del Otro); después de establecida una disparidad insalvable con el objeto, puede llegar a haber un sujeto. En la huella, en la estela de la Cosa. El objeto perdido, es la causa del sujeto. De uno que no es ya el Uno, de uno que se cuenta y se piensa y tiene motivaciones éticas a partir de que no puede subsistir sin ese Otro al que apela con su grito primero, y con su palabra articulada después. Das Ding, lo que queda en el sujeto como huella de lo que ya nunca habrá. La descarga queda vedada, se vivirá en el desengaño, habrá que pensar, que discernir, que establecerla diferencia entre las cosas, todas, y la Cosa (Braunstein, 2006: 39).

La Cosa, para Freud, era un bien supremo, algo inalcanzable, inefable, fuera del inconsciente y límite del pensamiento. Su concepción suena a una metafísica, sin embargo en la lectura de Lacan esta estará en el registro de lo Real; recordemos que lo real, no es la realidad; la realidad incluye tres órdenes: el simbólico, el imaginario y el real. Lo real es lo imposible. Lacan va a dejar el vocablo Cosa y va a hablar de objeto *a* minúscula, alrededor del cual gira la pulsión, y es causa del deseo; en el sentido de causa del deseo lo asimila a la Cosa freudiana.

Se plantea nuevamente la antinomia del goce primero, goce del ser y la palabra en tanto que esta viene del Otro, obliga a la renuncia del goce a cambio del placer y bloquea el goce del ser exigiendo que este sea enca- y descarnado por las vías del pensar. Sera accesible, sí, pero como otro goce, un goce segundo, secundario, semiótico, lenguajero, parlanchín (...) podríamos llamar (...) goce fálico (Braunstein, 2006: 39).

El “goce fálico”, será el goce accesible al ser hablante, el cual podríamos pensar a manera muy general como “goce segundo” que se manifiesta también en la palabra, cuando se escapa al sentido, o como “goce del órgano”, “goce del sexo”.

Y por último mencionar el “goce Otro”, es un goce que se encuentra más allá de lo fálico, en un goce que será experimentado solo por el ser hablante que se posiciona del lado del no todo: de ~~La~~ mujer (que veremos en el siguiente apartado de la sexuación), y sólo algunas mujeres tendrán acceso a este, es un goce que se ha pensado más allá del goce sexual proporcionado por el falo tanto significativo como significado.

Después de este corto recorrido hemos hecho un recuento de cómo el goce ha sido planteado por Lacan como algo que se experimenta en el cuerpo, innominado en el que impera el silencio de las pulsiones, irracional; pero lo que entraña este concepto se complejiza porque al experimentarse en el

² El psicoanálisis, por su parte apunta a lo que en el habla sobresalta por su irregularidad, el lapsus o el olvido que revela irrupción en los procesos primarios, el trastorno y el corte en el flujo discursivo... *Lalengua* es el escenario donde confluyen el deseo y la ley para configurar un sujeto hablante... Hablante como opuesto al hablante (Braunstein, 2006: 214-216).

cuerpo, este es medido por las instancias de lo imaginario y lo simbólico, esto hizo pensar a dicho autor en que este se cifra y descifra en el cuerpo.

Lacan en su texto "Televisión" menciona: "(...) en la idea de un proceso primario lo que Freud articula como proceso primario en el inconsciente...no es algo que se cifre, sino que se descifra: yo digo el goce mismo. En cuyo caso no constituye energía y no podría inscribirse como tal" (Lacan, 2007: 9).

Esta frase nos puede servir para plantear que el goce al experimentarse en el cuerpo está cifrado y requiere un desciframiento. Pero ¿a qué se refiere con este proceso primario del inconsciente? Entramos aquí en una complejidad, la cual es trabajada por Lacan con matemas, fórmulas que hacen pensar en conceptos que se interrelacionan, a continuación se establecen algunos de ellos, de los cuales explico brevemente a que se refieren:

El proceso primario en Freud no es cifra, no es ocultamiento, es comienzo de develado, Alétheia. Se inicia un pasaje de lo indecible $S(\bar{A})$ a la articulación del significante $s(A)$ así el proceso primario sirve de pasaje del goce al discurso. El goce pasa entonces de ese real del cuerpo y del cuerpo es exiliado, al lenguaje (Braunstein, 2006: 178).

Menciona Lacan "hacer pasar del goce al inconsciente, es decir a la contabilidad es un efecto, un maldito (sacre) desplazamiento" (Lacan, 1970: 515).

En esta cita encontramos $S(\bar{A})$, que podemos entender como significante del Otro barrado; entre otras cosas podríamos decir que se refiere a que no todo puede decirse, el otro como el lenguaje y como la cultura; el lenguaje no da cuenta de la verdad de lo verdadero, es un saber no-todo, porque cuando hablamos o intentamos comunicar lo real eso comunicado son significantes que no terminan de dar cuenta de ello.

El goce incontable, pasa a la contabilidad como un desplazamiento, las palabras no llegan a dar cuenta de este goce. Así tenemos:

verdad del Uno, goce vs. verdad del Otro, del lenguaje-cultura

Por eso el sujeto está barrado \bar{S} ; por pertenecer a estos dos lugares es aquel que ha sido atravesado por el lenguaje.

A partir de la entrada del lenguaje ese goce mítico, goce del ser, pasará al cuerpo de manera limitada, no desbordado. Esta energía pulsional pasará por el inconsciente, el cual es: "el estilo de cada uno para descifrar su goce, para filtrarlo por los desfiladeros lógicos que lo descifran...por medio de la palabra". (Braunstein, 2006: 180). Este Autor concibe la palabra como un diafragma del goce.

El desciframiento (...) (es) terreno de la verbalización (...) Y es que hay algo en la verbalización, un terreno de equívocos, de metáforas y de metonimias que dan cuenta del resto, del paso del goce. La articulación significativa es trabajo del inconsciente, bordea, delimita, deslinda ese goce que estaba cifrado, ignorado en un cuerpo exterior a la palabra...Y al igual que el diafragma que nos permite respirar así la palabra nos permite apalabrar el goce recuperándolo como resto (Braunstein, 2006: 178).

Por medio de palabras y como en el caso de Freud de las asociaciones libres de palabras y sobre todo en sonidos que no están articulados en una lógica del lenguaje es como desde la clínica Lacan se dio cuenta de la posibilidad de la verbalización de evocar un resto de goce.

La interpretación es una evocación del goce perdido al habla (...) el goce del cuerpo, (es un) cosquilleo permitido por el significante cuando sacude y rasura tanto como se puede el sentido que solo aparece en la medida que el sujeto se aliena de su goce al ofrecerlo al Otro de la significación. Este rasuramiento del sentido apunta a la recuperación del goce perdido por el único medio al alcance del hablante, el goce del desciframiento (Braunstein, 2006: 182).

La interpretación y la evocación son fundamentales en este trabajo de investigación dado que con la imagen que he realizado pretendo dar cuenta de “algo de goce” que experimento al dar un abrazo como resto, como una huella que evoque que algo aconteció.

“No es aventurado llamar sublimación a esta metamorfosis del Goce perdido al goce recuperado, transmutado. Del goce rechazado al que puede ser alcanzado” (Braunstein, 2006: 184).

Este término (sublimación) lo he escuchado muchas veces en el arte, casi siempre en un sentido filosófico, como una transmutación, pero es aquí donde cobra sentido para mí, ya que en psicoanálisis se habla de un desplazamiento, pero ahora entiendo de que... de ese goce y de la energía pulsional.

Podría afirmarse que el goce es el saldo del movimiento pulsional alrededor del objeto *a*, porque eso que se delinea, en tal caso, es el vacío de la Cosa, el tropiezo con lo real como imposible (Braunstein, 2006: 65).

Lacan recuerda en sus escritos: “El inconsciente se articula por lo que del ser viene al decir”. Una de las maneras como se dijo anteriormente para poder entender este es el lapsus por medio de palabras, gestos, sonidos que escapan al sentido.

El descifrado del inconsciente revela una escritura, que como tal es carente de lógica; en otras palabras, el goce al experimentarse en el cuerpo es indecible: “lo que se recupera según la clínica analítica llega al sentido, a lo consiente por medio de la evocación del goce en los intervalos de la palabra cuando se atraviesa la superficie especular del sentido” (Braunstein, 2006: 183).

La sublimación de ese goce que es imposible de alcanzar es uno de los objetivos del ser hablante a lo largo de su vida. Por medio de la palabra, del desciframiento podemos tener acceso a eso que recuperamos, gozar del desciframiento.

“El inconsciente está estructurado como un lenguaje”, dice Lacan repetidas veces a lo largo del *Seminario XX. Aún*. Es el lugar donde el goce está cifrado, pero también donde está susceptible a la interpretación.

Braunstein piensa en una topología simple, la línea recta para conjuntar lo establecido por Freud en la carta 52 y los conceptos de Lacan teniendo así:

(...) cinco puntos de su trayectoria:

- a. el goce originario;
- b. su inscripción o ciframiento;
- c. su desciframiento en un discurso confuso e incoherente que manifiesta la verdad al mismo tiempo que la disimula;
- d. su interpretación que le restituye la coherencia a costa de aumentar el desconocimiento y, finalmente,
- e. el vaciamiento de ese sentido superfetatorio para recuperar la verdad de la inscripción originaria pero transustanciada ahora en un saber inventado que consiste en gozar del desciframiento. ¿Vale decir que es un recorrido que lleva del goce a la sublimación? Es la fórmula que propongo de punta a punta del goce (Braunstein, 2006: 187).
- f.

En la siguiente tabla podemos observar como Braunstein hace una comparación para ejemplificar esa línea recta que, podría ser un recorrido del goce perdido al goce recuperado.

Lo que encontramos en el esquema de la carta 52 es un recorrido ideal para mostrar cómo puede pensarse el trayecto de la pulsión en Freud, pero en la clínica se apunta que no es tan lineal, así algunos recorridos no avanzan y se quedan estancados en alguno de los lugares, es decir que el goce se queda estancado en alguno de los lugares.

Esquema de la carta 52 de Freud.

	I	II	III	
W	Wz	Ubw	Vb	Bew
La Cosa				
impresiones	→ ello	→ inconsciente	→ preconscious	→ fading S
gocce perdido	→ ciframiento	→ desciframiento	→ sentido	→ goce recuperado

Fuente. (Braunstein 2006:189)

Freud plantea estos conceptos para establecer el recorrido de su sistema de signos perceptivos:

W: Como percepción, impresiones corporales.

Wz: *Wahrnehmungzeichen*. Sistema de impresiones corporales.

Ubw: *Unbewusst*. Inconsciente.

Vb: *Vorbewusst*. Preconsciente.

Bew: *Bew*. Conciencia.

El sistema llamado por Freud, en la carta 52, de los signos perceptivos, de los *Wahrnehmungzeichen* (Wz), es un sistema del pasaje de las impresiones corporales (W) a una escritura desorganizada, a un ciframiento que existe en la sincronía y el desorden. La Cosa, como lo vimos anteriormente, se refiere a lo inalcanzable, inefable, fuera de lo inconsciente.

Enseguida del esquema tenemos lo que Freud denomina *ello*, el cual es una parte primitiva desorganizada; para este autor reduce las tensiones relacionadas con el hambre, lo sexual, la agresión y los impulsos irracionales, opera en el principio del placer y no existen para este las demandas de la realidad; en otras palabras, desconoce las reglas sociales (cabe destacar que Ello no es sinónimo de inconsciente), en este también se encuentran pulsiones de vida y muerte, es el reservorio pulsional.

De estas impresiones se pasa a un sistema primero de signos de percepción, primer registro o transcripción de tales impresiones. *Unbewusst*, el inconsciente es la segunda transcripción, donde el sujeto también, es sin saberlo, pero que también como ya se ha mencionado al inicio de este texto, es aquí donde la palabra se comienza a dotar de sentido.

Sale de ese absurdo, y se encamina a la siguiente instancia que es la tercera inscripción, según este esquema de Braunstein sobre la carta 52, de lo inconsciente a lo preconsciente.

Vordewuust, según Braunstein (2006), “ligado a las representaciones-palabra, correspondiente a nuestro yo oficial”. Este, según Freud, tiene como meta cumplir a manera realista las demandas del ello y menciona: “es de efecto posterior en el orden del tiempo”.

Y finalmente la conciencia *Bew*, la cual no es un sistema de inscripciones, sino un conjunto de vivencias de las que un sujeto puede dar cuenta.

Y abajo en la tabla se encuentra lo que corresponde a la lectura de Braunstein sobre Lacan:

Coloca al goce perdido del lado de La Cosa, dado que en ocasiones Lacan quien afirma que el goce esta de ese lado, donde se encuentra también lo Real. Después se desplaza y podemos ubicar en este desplazamiento un segundo momento, el ciframiento: se produce una escritura que es puro signo.

Según Braunstein es en esta esfera donde el goce está cifrado, en el lugar del Ello freudiano, una primera instancia de improntas de goce. Este sistema tiene continuidad hacia la segunda instancia: del caos del ello; se sigue un poco de ordenamiento, aunque se le puede denominar discurso, es un discurso absurdo, pero puede ser transmitido.

Lacan dice del inconsciente: “ni era ni no era, pertenecía al orden de lo no realizado. Su escritura lo crea y al recrearlo lo proyecta retroactivamente en el tiempo, lo hace aparecer en un pasado que nunca existió, es más, crea al pasado como lo que es recuperado por la escritura” (Braunstein, 2006: 206).

En otras palabras, el inconsciente no tiene en cuenta una percepción del tiempo como la conciencia. Por ejemplo, algunos sueños que recordamos no tienen una línea del tiempo fija ni un sentido aparente.

Lacan aporta un ejemplo cuando compara este orden sincrónico al de una lotería, un gran globo lleno de bolitas en las que están inscritas cifras que en sí mismas no significan nada. Un desorden de marcas escriturarias que está presto para adquirir sentido una vez que se produzca el sorteo; una vez que ellas vayan saliendo en una cierta secuencia azarosa o arbitraria que las pondrá en relación con una matriz simbólica preexistente (asignación de premios) se dotará de sentido a la serie de bolitas sorteadas.

Es así que el inconsciente, está estructurado como un lenguaje y tiene dos caras: “por una parte mira las estructuras del Ello y las descifra; por la otra recibe los significantes que son los del Otro, del lenguaje y con esos realiza su trabajo de lectura”.

“El inconsciente está estructurado como un lenguaje”, menciona Lacan, y cabe recalcar la palabra “como”, dado que se puede caer en un mal entendido; no es en sí un lenguaje, dado que el lenguaje tiene límites y reglas claras, la estructura del inconsciente tiene relación con el goce; es una procesadora del goce por medio del aparato lenguajero que transmuta el goce en discurso; y es que al pasar a la conciencia a la comunicación, encontraremos un sentido, el cual puede entenderse como la recuperación de goce en la sublimación.

Como hemos podido leer en este texto el goce es uno de los conceptos más importantes en el psicoanálisis de Lacan, y podríamos ahora afirmar que en un abrazo puede haber algo de goce.

Como lo subraya admirablemente esa suerte de kantiano que era Sade, no se puede gozar más que de una parte del cuerpo del Otro, por la sencilla razón de que nunca se ha visto que un cuerpo se enrolle completamente, hasta incluirlo y fagocitarlo, en torno al cuerpo del Otro. Por eso nos vemos reducidos simplemente a un pequeño abrazo, así, a tomar un ante-brazo o cualquier otra cosa. ! Ay ; (Lacan, 1992: 33).

Así en este trabajo de tesis, en el abrazo con mi pareja encuentro un placer que hace suponer al goce, gozo de una parte del cuerpo del otro, aunque este goce es individual.

Es el cuerpo de uno, el que goza de una parte del cuerpo del Otro. Resulta imposible, por fuerte que sea el abrazo, apoderarse del goce del otro, y esto tanto en el sentido subjetivo (no puede vivir en el cuerpo del otro, sentir lo que él siente), como en el objetivo (sólo hay goce en el cuerpo de uno y eso de modo siempre parcial, como goce del órgano. Organlust) (Braunstein, 2006: 137).

En otras palabras, y como lo planteó Lacan, el goce es unitario, es indecible, se le experimenta en el cuerpo de modo parcial, a partir de la entrada en el lenguaje como goce fálico, goce del órgano. Esta experiencia pasará por los registros de lo imaginario y lo simbólico, y como lo vimos en la carta número 52 de este apartado, al evocarlo tendremos acceso a un resto de este, en el mejor de los casos en la sublimación, en la realización de la obra de arte en este caso.

Y esta última cita me sirve para cerrar este primer punto, extenso, sobre el goce. Si aceptamos la tesis de Braunstein, de los goces distinguidos, podremos tener así dos formulaciones que en el siguiente capítulo tendrán resonancia: el goce en tanto fálico, es donde la mayoría de las personas nos encontramos (y digo esto porque claramente tendremos excepciones, por mencionar una: el goce psicótico que en este trabajo no se abordará); y el goce del Otro, en tanto otro sexo, el no- toda, *la* mujer como no toda sometida al orden fálico, la cual puede acceder a otro goce más allá de lo fálico; pero solo algunas mujeres podrán acceder a este.

Para una ampliación a cerca de este tema se plantea en la parte de anexos el denominado grafo del deseo de Lacan, donde podemos ubicar de manera gráfica el ordenamiento lógico que siguió Lacan a lo largo de su enseñanza, este grafo es una complejización para dar cuenta de un sujeto.

2. *Sexuación, posicionamiento como seres hablantes*

El posicionamiento de sexuación como intermediario del goce

En el caso de este trabajo de producción- investigación reitero que se trata de establecer un acercamiento a la experiencia de un abrazo entre dos hombres, relación afectiva que detona una producción de imágenes y es importante para mí establecer como un segundo punto de exploración el posicionamiento de sexuación como ser hablante en el esquema que elabora Lacan. Era necesario el concepto de goce en esta investigación para poder pasar a esta segunda tónica, y a manera de introducción de este capítulo menciono dos apuntes que hiciera Freud en 1905:

- a. “La experiencia analítica obliga a considerar la naturaleza de la sexualidad humana como perversa polimorfa”. (Freud, 2017: 200).

Freud al plantear esto da otra lectura a la hegemónica, la cual pensaba la sexualidad como algo natural, al servicio de la reproducción y que era normal en el sentido de la sexualidad heterosexual. Lo perverso se tornó como el desvío, la falta de unidad, detonó muchas lecturas erróneas.

- b. “No existe virilidad (masculinidad) o una femineidad puras en los seres humanos, sea desde el punto de vista psicológico o biológico. (Freud, 2017: 200).

En la actualidad se piensa que no existen (en un sentido biológico) rasgos, actitudes, temperamentos o estereotipos propios de un sexo, sino modelos que han sido fijados y seleccionados desde lo simbólico.

Ya Freud desde su clínica comenzó a observar y reflexionar sobre el tema de la sexualidad, la cual había sido el terreno de múltiples equívocos. Freud noto que la sexualidad siempre se reprime, que la satisfacción no se lograba como se la esperaba. Y otro punto muy importante era el inconsciente el cual concibió como una estructura dinámica, la cual no correspondía con lo consciente.

Freud le dio el nombre de “castración” a ese imposible con el que el sujeto se topaba en su búsqueda de satisfacción una y otra vez. Con lo desarrollado en la carta 52, que a manera general se revisó en el apartado anterior, podemos traer aquí a la pulsión, que es para Freud esa transformación de la cantidad en cualidad.

Freud en tres ensayos sobre una teoría sexual desarrolla que ninguna pulsión podrá ser pulsión total (ningún goce es goce total), por lo cual toda pulsión muestra un aspecto de satisfacción posible, y otro de imposibilidad. Esta imposibilidad se llama pulsión de muerte y es la fuente del automatismo de repetición (Fischman y Hartmann, 1995: 6).

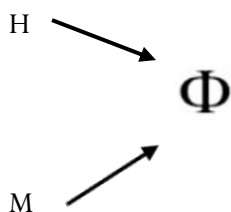
Freud ya vislumbraba aspectos de posibilidad e imposibilidad en la satisfacción con el automatismo de repetición, y concebía a este como el intento una y otra vez de encuentro de satisfacción, pero al ser imposible, no se lo encuentra; y es aquí donde comienzo los planteamientos de este apartado y es que la relación entre los sexos esta designada por una imposibilidad de armonía entre ellos. Lacan en su enseñanza enuncia el axioma:

“No hay relación sexual”

(...) debe leerse como imposibilidad lógica en el seno de las relaciones, en las que suplen su papel las llamadas “suplencias”, es decir los modos imposibles de acceso a algún goce (...) la función del falo cobra su valor en esta problemática que le presenta la sexualidad al ser hablante (Fischman y Hartmann: 1995: 17).

Lacan relee a Freud y retoma que el falo es un significante (Φ) impar, no tiene pareja, presentifica la castración misma.

El significante fálico no genera efectos de significación, sino que está destinado a designar en su conjunto efectos de significado...al ser un significante impar determina el valor hombre y el valor mujer no a uno en relación con el otro sino de un único significante (Fischman y Hartmann: 1995: 18).



Es decir los dos valores el hombre como la mujer, se encuentran relacionados con el falo, con la castración. Y hay que entender a estos hombre y mujer como eso, valores sexuales, no como biología (cosa que se puede prestar a equívocos y generar confusión).

El falo significa la copula imposible con el objeto de deseo, pone un freno al goce, y por tanto es también por este que se da el acceso nunca logrado al Uno, la unión que podría anular la diferencia sexual subproducto de la diferencia significante.

El falo podría ser malentendido como el pene. El falo no es el pene del hombre, Él falo en tanto significante es un objeto simbólico, de la privación, ósea de la castración.

El falo como significante menciona Lacan, opera como juntura:

(...) y si es necesaria esta juntura es en medida que no hay relación natural, ya dada, innata, asegurada (...) Lacan lo hace axioma: “no hay relación sexual” (...) afirma que no hay un Universal que establezca una relación sexual como verdadera o no, como válida o no. De ahí la cuestión de cómo afirmar la existencia de una relación universal que la funde” (Fischman y Hartmann, 1995: 19).

Cabe recordar aquí que para establecer el axioma Lacan se basa en la lógica y la topología, por eso el uso del Universal que toma de Aristóteles. Lacan no ocupa la lógica aristotélica como tal, sino que la modifica.

En la primera clase del seminario 19...o peor (2012). Lacan propone una nueva lógica diferente de la aristotélica, en relación con la manera de concebir los universales y los particulares (...) En este punto Lacan toma como referencia a Godel, quien en su famoso teorema logra demostrar un imposible de demostrar. El “No hay relación sexual” afirma de un modo equivalente la imposibilidad de escribir la relación sexual. Como ya dijimos, esto quiere decir la imposibilidad de establecer un universal sobre ella (Fischman y Hartmann, 1995: 61).

El esquema de Lacan para establecer la posición de la sexuación como ser hablante es complejo, y establece como lo dice Lacan explícitamente en el texto llamado *Atolondradicho*, “las dos mitades del sujeto”. Por tanto, esta primer afirmación lógica ya modifica las ideas sobre género y debe tenerse especial cuidado en cómo ubicamos a cada uno, el sentido indica la dirección a donde va a encallar. Lo que me interesa en particular de este planteamiento es que tengamos en cuenta que dependiendo de en qué lugar nos posicionemos, en el lado hombre o en el lado mujer, al dar un abrazo podríamos acceder a goces distintos o iguales.

Antes de entrar en las fórmulas de la sexuación valdría la pena dar un vistazo a la lógica que la constituye:

El falo es una letra en una función lógica de cuantificación. Cuantificación remite a los cuantores de la lógica simbólica: estos son dos: el existencial (\exists) y el universal (\forall). Cuantificación no expresa ningún orden de lo medible, sino más bien se trata de un tratamiento lógico de lo inconmensurable (Fischman y Hartmann, 1995: 64).

Lacan se basa en el cuadro de oposición categórico de Aristóteles, que está constituido por formulas asertivas llamadas *prosdiorismos* los cuales son: “todos” y “ninguno” que corresponden a las universales negativa y afirmativa; “algunos” y “algunos no” corresponden a la particular positiva y negativa.

Estas entran en relaciones de contradicción, contrariedad, subcontrariedad, subalternancia.

Al afirmar algunos como verdadero, queda por decir si son algunos pero todos o si son algunos pero no todos. . . tomemos un ejemplo cuando digo algunos animales son hombres o si son algunos pero no todos. Hay dos formas de la particular una de las cuales se llama máxima en la que encontramos el no-todo. Lacan hace del no-todo el pivote central de su manejo lógico. Por eso la llama: lógica del no-todo (Fischman y Hartmann, 1995: 65).

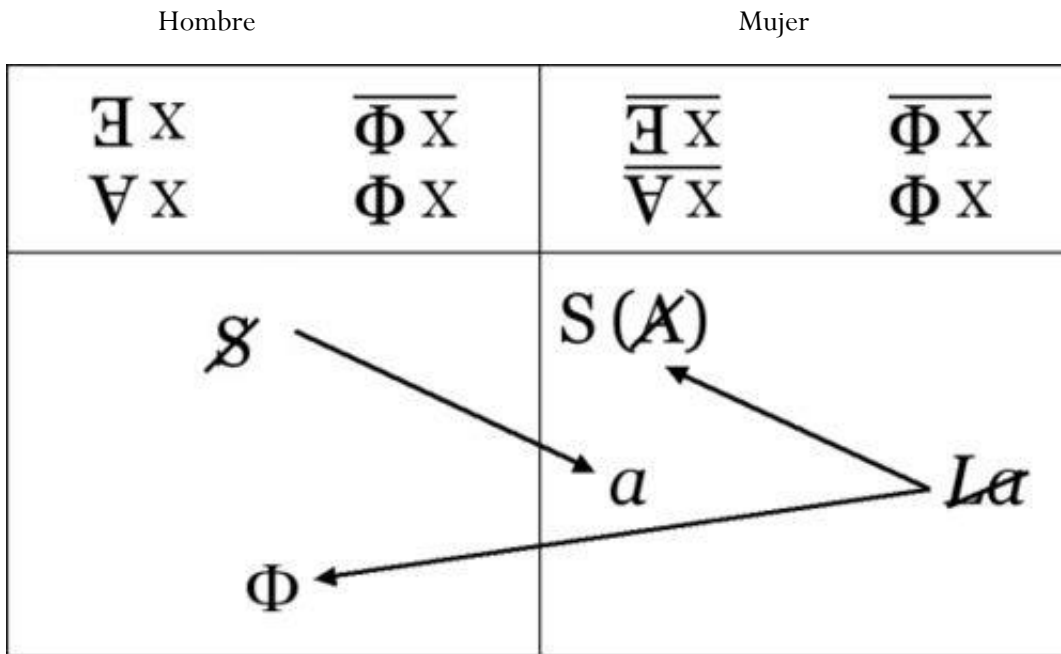
Lacan invierte el orden de la parte superior-inferior: las universales están en el piso inferior y las particulares en el piso superior. Lo fundamental es que niega con la barra el cuantor universal ($\bar{\forall}$), cosa que como el aclara no se hace en lógica.

Lacan hace un uso poco común de la lógica, y al conjuntarlo con los planteamientos de Fregue, logra unas fórmulas donde además encuentra que puede establecer al falo en función de un ser hablante.

“La notación Φ designa antes que nada un significante y, por tanto, Φx es todo lo que se articula del significante que cae bajo la norma de la castración” (Lacan, 2012: 32); en otras palabras cada ser hablante más allá de su sexo biológico responde a la función fálica.

El siguiente esquema es tomado del *Seminario XX. Aún*, donde Lacan trata las dos posibilidades para los seres hablantes.

Esquema del posicionamiento de los seres hablantes:



Hay que recordar que las dos mitades son las dos mitades del sujeto, de un mismo sujeto. Y tenemos:

$\exists x$: existe al menos un x.

$\overline{\exists x}$: no existe un x que...

ΦX : X está sujeto a la función fálica

$\overline{\Phi X}$: X no está sujeto a la función fálica

$\forall X$: Todo X

$\overline{\forall X}$: No todo X

a : objeto a, objeto de deseo y plus de gozar

Φ : función fálica

$S(A)$: Significante del Otro barrado

La : indica “ La mujer” que no-toda cae dentro de un conjunto, pues no está completamente definida por la función fálica.

\mathcal{S} : Sujeto barrado

Este esquema de la sexuación está dividido en dos columnas en las cuales se inscriben las siguientes formulas:

“Primero las cuatro fórmulas proposicionales arriba, dos a la derecha, dos a la izquierda. Todo ser que habla se inscribe en uno u otro lado” (Lacan, 1992: 96).

Insisto, las dos mitades de las formulas de la sexuación son las dos mitades del sujeto, por tanto recordemos que, como menciona Lacan, “el sentido indica la dirección a donde va a encallar”; y también recordar que Lacan toma al hombre y la mujer como “valores sexuales”, que tengan ese valor es cuestión del significante.

A la izquierda, la línea inferior $\forall X \Phi X$ indica que el hombre en tanto todo se inscribe mediante la función fálica, aunque no hay que olvidar que esta función encuentra su límite en la existencia de una x que niega la función ΦX : $\exists X \overline{X \Phi}$. Es lo que se llama función del padre, de donde procede por negación la proposición $\overline{X \Phi}$, que funda así el ejercicio de lo que, con la castración, suple la relación sexual, en tanto ésta no puede inscribirse de ningún modo. El todo se apoya entonces aquí en la excepción postulada como término, como lo que niega íntegramente a esa ΦX (Lacan, 1992: 96).

Del lado izquierdo encontramos al valor sexual hombre, el cual está en la lógica del universo falocéntrico. Y en la negación de la universal encontramos que existe al menos uno que dice no a la función fálica. Esta negación es la barra que se encuentra arriba de la función.

Esta fórmula, $\exists X \Phi X$, también formaliza el mito de Tótem y tabú, al padre de la horda primitiva, al padre gozador, ... que no cae bajo la función de la castración... como afirma Freud goza de todas las mujeres; pero encuentra el límite en que ellas no-todas son (...) Adquiere su máximo sentido la afirmación de Lacan que el agente de la castración es el padre real (Fischman y Hartmann, 1995: 68).

Esto se refiere al momento de la etapa edípica en que se encuentre un infante, el padre entrará a cortar la relación del niño con la madre, haciendo la prohibición del incesto; más adelante retomo esta cuestión.

A la derecha tienen la inscripción de la parte mujer de los seres que hablan. A todo ser que habla, sea cual fuere, esté o no provisto de los atributos de la masculinidad —aún por determinar— le está permitido, tal como lo formula expresamente la teoría freudiana, inscribirse en esta parte. Si se inscribe en ella, vetará toda universalidad, será el no-todo, en tanto puede elegir estar o no en ΦX (Lacan, 1992: 97.).

En otras palabras, en un cuerpo “de hombre biológico” se puede ubicar un ser hablante del lado mujer y viceversa.

El lado de la mujer no se organiza en torno a una función universal, dado que no-toda está sujeta a la función fálica.

Del lado femenino de las formulas, el no- todo también está puesto en relación con un cuantor existencial, pero negado: ‘No existe al menos uno que no caiga bajo la función de la castración’. Por lo cual el no-todo al encontrar como límite una no existencia, no puede cerrarse en un universo (Fischman y Hartmann, 1995: 68).

Tenemos así el no-todo como conjunto abierto, quiere decir que del lado femenino no se puede hacer universal de ellas, del lado femenino podemos entender que no existe ninguna mujer que diga que no, pero no-toda dice que sí. Estas definiciones se aplican a los seres hablantes para posicionarlos como hombre o mujer.

Debajo de la barra horizontal encontramos:

Del lado del hombre inscribí, no ciertamente para privilegiarlo en modo alguno, el \mathcal{S} , y el Φ que como significante es su soporte, lo cual se encarna igualmente en el S1, que, entre todos los significantes, es el significante del cual no hay significado, y que, en lo que toca al sentido, simboliza su fracaso (Lacan, 1992: 97).

Este sujeto es sujeto en falta al entrar en el lenguaje.

Esta \mathcal{S} acompañada así por ese doble, ese significante del que en suma ni siquiera depende, no tiene que ver, como pareja, sino con el objeto a inscrito del otro lado de la barra. Sólo por el intermedio de ser la causa de su deseo le es dado alcanzar a su pareja sexual, que es el Otro (Lacan, 1992: 97).

El significante fálico, también definido como el significante del deseo, lo podemos ubicar aquí como significante del goce, concepto que se trató en el apartado anterior, el cual pone un límite al goce que se encuentra en el autoerotismo, este significante fálico promueve la posibilidad de relación entre los sexos, que la sexualidad se da con otro, y este mismo significante es el que define la ley sexual, y ésta implica al deseo, y si hay deseo es porque no hay relación sexual.

“Por esta razón, como lo indica en otra parte la conjunción de $\mathcal{S} \blacklozenge a$ en mis gráficos, no es más que fantasma. El fantasma en que está cautivo el sujeto, y que como tal es soporte de lo que se llama expresamente en la teoría freudiana el principio de realidad” (Lacan, 1992: 97).

El hombre, como vemos en las fórmulas, se dirige hacia el objeto a ; este objeto es experimentado como una falta en ser por todos los sujetos, y al cual se dirige desde la entrada en lo simbólico del lenguaje.

Para ocultar esta falta que simboliza la pérdida derivada de la entrada en lo simbólico, el sujeto sostiene un “fantasma” que se va creando en el bebé, y ese fantasma es la ilusión de llenar la falta, de colmarla; la pareja puede entenderse como el “objeto a ” de alguien, pero también este “objeto a ” surge inconscientemente en actividades cotidianas y en lapsus del lenguaje principalmente.

Lacan expresa $S(\bar{A})$ Verdadero, que podemos entender como límite porque la verdad no es toda, no todo se puede decir, no la verdad de lo verdadero y por tanto pone al gran Otro en falta; en tanto que el Otro se pretende completo, es decir la cultura no termina de abarcar lo real con los semblantes.

El ‘Otro’ es lo simbólico mismo, el lugar supuesto de todo deseo, que determina al sujeto hablante. No es la persona a la que se le habla. Puesto que el Otro es tomado por el sujeto como el polo último de referencia, su falta- que Lacan escribe colocando una barra sobre el matema del Otro: (\bar{A}) - es ocultada (Wright, 2004: 83).

Y en las fórmulas de la sexuación vemos que el artículo La (Mujer, la cual es tachada porque ella no está del todo dentro de la función fálica y por tanto no hay un universal de ella como sí del

hombre), puede dirigirse hacia este $S(\mathcal{A})$; en este caso podríamos entender esta dirección como un goce más allá de lo fálico, a lo que algunas pueden tener acceso; pero también como vemos en la misma tabla puede dirigirse al Φ como significante, el cual es significante tanto de la falta como del deseo.

Como podemos ver los dos lugares hombre, o mujer tiene una relación hacia el falo Φ :

Si pensamos el falo podemos realizar un pequeño recorrido. Un niño puede creer que la madre tiene el falo, pero con la castración esta separación de la identificación del niño con la madre pasa a ver el falo como deseado por ella. En tanto falo imaginario es este que la madre desea, y el cual el niño puede ser el sustituto del mismo. La intervención del padre simbólico (castración), implica la prohibición del incesto.

Para el hombre la fantasía es tener el falo (lo suficientemente poderoso para que la mujer cumpla la fantasía de él); para la mujer es ser el falo (lo suficientemente poderoso como para despertar la fantasía del hombre) (Wright, 2004: 78).

¿Para qué me sirve hablar de las fórmulas de la sexuación?

- a. Posicionamiento de sexuación como mediación del goce. En medida que nos posicionemos en uno de los dos lugares accederemos a un goce fálico o a un goce más allá de lo fálico. El concepto del goce, depende del posicionamiento como ser hablante, una vez ubicado el ser en uno de estos dos valores se establece la posibilidad de su goce. El goce fálico tiene que ver con la ley, y el goce no fálico es donde hay un goce en la sexualidad que no es el placer sexual, donde podría no ser determinante la ley.
- b. Ubicación en uno de los dos lugares, por ejemplo: el mío; estoy en el lado hombre, y puedo decir que en tanto posicionado del lado hombre mi goce es fálico, y por tanto en el abrazo que doy a mi pareja encuentro placer que tiene que ver con lo fálico con un goce sexual. Siguiendo los planteamientos del lado hombre también podría decir que me dirijo a mi objeto a , sea cual fuere este; Lacan menciona “el goce solo se interpela, se evoca, acosa o elabora a partir de un semblante” (Lacan, 1992: 112); y es en la producción de obra, donde puede haber algún resto de ese objeto a en tanto algo de los esfuerzos del ser hablante se dirige hacia él; y en el siguiente apartado también tiene vital importancia dado que el amor mismo se dirige hacia él.
- c. Las formulas plantean las dos mitades de un sujeto, por tanto se cumple la idea de Freud de no existe un hombre o mujer en estado puro, que tampoco quiere decir que todos sean bisexuales; sino que el ser hablante encalla en alguno de los dos lugares posibles. Por tanto la psicología y el psicoanálisis han ayudado a una apertura sobre la naturalización de la homosexualidad. La elección de objeto de deseo es lo que podría marcar alguna diferencia, se plantea como otra posibilidad de los seres hablantes.

Lacan menciona que entrar a la función fálica es la condición para poder posicionarse como sujeto en falta. No hay ninguna realidad pre-discursiva: “Los hombres, las mujeres y los niños no son más que significantes”. A partir del Significante, que agujerea el “cacho de carne”, se produce la entrada del goce en el organismo y acá entramos en problemas... Y este verbo que

acá escribo, AMAR, va a solucionar este problema: AMAR es una solución pero también es un problema (Lacan, 2015: 3,6 y 59).

d.

(...) para Lacan, estas fórmulas se refieren a como un ser hablante experimenta la sexualidad en el nivel de la psique, no tiene (...) que ver el sexo biológico, ni con el amor de un hombre por una mujer, ni de un hombre por un hombre, ni de una mujer por una mujer. Ello implica que un hombre biológico puede inscribirse en el campo femenino y una mujer biológica puede hacerlo en el campo masculino (...) esta elección será impuesta por el inconsciente del sujeto (Wright, 2004: 44).

e. Las fórmulas de la sexuación también permiten la idea de estar en un cuerpo biológicamente hombre y estar posicionado en el lado femenino y viceversa.

Entonces en un abrazo tendremos hasta ahora dos aspectos importantes: el goce en tanto es experimentado por el cuerpo de los seres hablantes, dependiendo este del posicionamiento de sexuación en que haya encallado, en el caso de la producción de obra de esta investigación es mi propio posicionamiento, el fálico, en el que la mayoría de las personas nos encontraremos y en la obra de dibujo estos aspectos serán importantes.

Las formulas de la sexuación conjuntan también formas modales en las que Lacan pensó el amor, que nos ocupa en el siguiente apartado, dado que el abrazo también lo pienso desde este sentimiento, el abrazo que doy a mi pareja tendrá también una sensación de esta afectividad.

3. *Función del amor: condescender el goce con el deseo*

*Amar es no dormir cunado en mi lecho
sueñas entre mis brazos que te ciñen,
y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas.*

Xavier Villaurrutia, *Amor condusse noi ad una morte.*

¿Hay amor en un abrazo o al menos una huella de ese signo? Podría decirse que existe una relación afectiva entre los que se abrazan. Me parece pertinente continuar en la misma línea de psicoanálisis para plantear este afecto que es el amor. Lacan no elabora una teoría en torno al concepto de amor, pero si hace una serie de apuntes en su relectura de Freud; va haciendo modificaciones a lo largo de sus seminarios, teniendo diferentes enfoques sobre el amor:

En el Seminario I, por ejemplo, se encuentran los conceptos de “amor narcisista”, el “amor imaginario” y un esbozo no claramente definido de lo que Lacan llama el “amor simbólico”, que es un antecedente del amor ligado al “Don”. En el seminario cuatro aparece como don simbólico “dar lo que no se tiene” y su relación es con el falo como patrón de medida; en el seminario 7 el acento está puesto en el “amor cortés”. En el seminario de la transferencia el amor griego permitirá el estudio del Agalma en relación con el amor de transferencia. Lacan al trabajar en lo que le sucedió al Doctor Broier, que era un compañero de Freud, el cual al enamorarse de una paciente conocida como Ana O lo hace pensar en la transferencia como un tipo de cura en la clínica psicoanalítica; y en los últimos seminarios intentando replantear la relación entre amor, deseo y goce, trata de definir los aspectos reales del amor.

A mí me interesó su última enseñanza, en específico la del *Seminario XX. Aún*, donde explora esta relación entre amor, deseo y goce.

Este tema es uno de los más importantes para el psicoanálisis, dado que en este se basa la transferencia que Lacan fue ocupando en la cura analítica. En su lectura del Banquete reconoció dos figuras el “amante” y el “amado”. En el análisis un sujeto aprendería lo que le falta como amante, el analista está para que el sujeto ame, le enseñará a amar.

Lacan refiere el amar se declina a partir de la pareja amante y amado.

Lo que caracteriza al erastés, al amante, es esencialmente lo que le falta (es el sujeto del deseo), pero como analistas añadimos: él no sabe lo que le falta (este no saber resulta del inconsciente). Por otra parte, el erómenos, el objeto amado, no sabe lo que tiene, lo que tiene oculto, y qué constituye su atractivo; lo que tiene es llamado a revelarse en la relación de amor. Ahora bien, no hay coincidencia entre los términos: lo que le falta al erastés no es ese “lo que tiene” que está oculto en el erómenos (Rodríguez-Ponte, 1999: 1).

Pero el amor no conoce sexo, esta estructura amante-amado da cuenta de lo que ocurre en el amor sea cual sea el sexo de las parejas.

La concepción Lacaniana del amor es distinta de la Freudiana. En Freud el amor es un efecto edipiano, tiene relación al amor por el padre o el amor vivido a la madre, es un amor narcisista. Se ama en el otro lo que el sujeto mismo fue amado por el padre o la madre. Existe una continuidad entre amor y pulsión, está en conexión metonímica con la madre a quien se pide amor, de tal manera que se vuelve objeto de la demanda de amor. En la lectura de Freud el amor es repetición. Amar es siempre repetir en primer amor infantil, es un impase. Freud se da cuenta que su teoría a partir del Edipo no le daba cuenta de las particularidades del sujeto femenino (Gault, 2017: 3).

Para Lacan, el amor no es sólo un efecto del Edipo, sino también es causa. Esta repetición sólo estaba sujeta a las diferentes fases del Edipo; Lacan pensó que cuando el falo está identificado con el órgano sexual del hombre se adhiere al fantasma fálico para instalarse en una posición de impostura, y en el caso de la mujer la ausencia de dicho órgano producía inhibición y desvalorización. En Freud y sus planteamientos sí se hablaba de una relación sexual pero para Lacan esta es el obstáculo, no existe.

“Lacan saca al amor y lo lleva más allá del Edipo, más allá del padre muerto y más allá de la madre, más allá de la demanda de estar amado por la madre más allá de ser fantasma para la madre” (Gault, 2017: 3).

Recordando las formas de la sexuación del apartado anterior es necesario retomar que dependiendo del posicionamiento de sexuación cada uno de los seres hablantes puede acceder a un cierto goce, Lacan tacha el artículo *La* Mujer, dado que esta puede acceder a un más allá del goce fálico.

“A partir de Lacan el amor es invención ya no repetición dado que no hay un estándar como la relación sexual, frente a la inexistencia de la relación sexual los sujetos tienen que inventar. Cuando amo, amo en otro a su síntoma; amar es hacerse el síntoma del otro” (Gault, 2017: 3).

Lacan comienza a partir del Otro, el niño Lacaniano es un ser que demanda amor, que se dirige hacia el Otro y se dirige al simbólico; este ser hablante supone una falta que es estructural; esa falta originaria que le dará estructura al entrar en el lenguaje. Es de destacar que en la cita se menciona que se dirige al otro, dado que el amor necesita del otro.

Amor no es deseo y no es goce. Si bien en el primer apartado vimos que el goce es incalculable, indecible, también podemos recordar que Lacan lo menciona como unitario, no tiene que ver con el otro; no necesitamos del otro para gozar. La relación del amor implica la relación con el otro, sea cual sea su posicionamiento o su identificación con los dos lugares como hombre o mujer.

En amor y el deseo tienen relación con el otro. Lacan al principio identificaba al amor con el deseo, inscribía al niño en su dependencia al amor de la madre. Es decir, el deseo de su deseo. Pero en la clínica se dio cuenta y sobre todo a partir de leer a Andrei G., este siente la necesidad de distinguir al amor del deseo.

El deseo, recordemos, es el resto entre la demanda y la necesidad; por ejemplo, un bebé tiene la necesidad de alimentarse, pero el Otro, en este caso la madre, no reconocerá en primera instancia qué es lo que el niño requiere; el bebé en su camino al objeto que lo puede saciar tendrá que demandarle al Otro; como no habla, se encontrará con el lenguaje, y es que toda demanda implica lenguaje.

La demanda es una articulación significativa, el sujeto queda a merced del poder de lectura del Otro (...) en toda articulación de una demanda cae un resto que es lo que definimos como objeto *a* lo que no se articula en toda articulación significativa (...) La diferencia entre la demanda (D) y la necesidad da por resultado el deseo que tiene su causa en el objeto *a* (Carbajal, D'Ángelo y Marchilli, 2000: 44).

Lacan pudo distinguir que el deseo incluye una relación con otro, con el sexo y el fantasma. El amor se relaciona con el otro, pero excluida la relación sexual, tampoco era una satisfacción como el goce. Al nivel del amor no interviene la relación mujer o hombre, asimismo al leer a Roland Barthes en su *Discurso amoroso*, rescata una parte donde habla del amor por su madre y por hombres, pues para él era un mismo amor.

En el *Seminario XX. Aún*, Lacan plantea que “una de las raíces del amor está en el goce”, y nota que hablar de amor es en sí un goce, se da cuenta del goce de la palabra, y también que no hay relación sexual porque el goce está inadecuado. El goce fálico en el hombre está reducido a un objeto causa del deseo, y el goce femenino aparece como loco y enigmático o que puede acceder a un más allá de lo fálico, como se vio en el apartado anterior. Esto es, la imposibilidad de relación sexual. El amor suplente a la ausencia de la relación sexual. El coraje del amor es afrontarse con este impase de los goces.

El amor ciertamente, hace señas, y es siempre recíproco (...) los sentimientos son siempre recíprocos (...) *Y entonces, entonces, el amor, ¿es siempre recíproco?, ¡Pues claro que sí!* Por eso hasta inventaron el inconsciente para percatarse que el deseo del hombre es el deseo del Otro, y que el amor, aunque se trate de una pasión que puede ser la ignorancia del deseo, no por ello es capaz de privarlo de su alcance (Lacan, 1992: 12).

En este sentido, el amor no ocluye al goce ni tampoco al deseo, son instancias diferentes.

Lacan se pregunta “¿De qué se trata entonces en el amor? ¿El amor es... hacerse uno?” Menciona: “el deseo no nos conduce más que a la mira de la falla donde se demuestra que el Uno solo depende de la esencia del significante” (Lacan, 1992: 13).

Para su ejemplificación, Lacan cuenta un cuento sobre una cotorra que estaba enamorada de Picasso, y él menciona que la cotorra mordisqueaba el cuello de su camisa y las solapas de su chaqueta. ¿Esto qué nos dice?; lo que él planteaba es algo como el hábito ama al monje, porque no son más que uno.

Lo que hay bajo el hábito y que llamamos cuerpo quizá no es más que ese resto que llamo objeto *a*. Lo que hace que la imagen se mantenga es un resto. El amor en su esencia es narcisista y denuncia que la sustancia pretendidamente objetual es (...) de hecho lo que en el deseo es resto, es decir, su causa, y el sostén de su insatisfacción, y hasta de su imposibilidad (Lacan, 1992: 14).

Claro no hay que perdernos ni un minuto de vista en lo que apunta Lacan: el cuerpo, el cuerpo de la pareja, del enamorado tiene, si es el caso, la atención de nuestro deseo, Él amor denuncia, que él no sólo ve el deseo:

El amor es impotente aunque sea recíproco porque ignora que no es más que el deseo de ser Uno, lo cual nos conduce a la imposibilidad de establecer la relación de ellos (...) Dos sexos. Pero el ser es goce del cuerpo como tal, es decir asexuado, ya que lo que se llama el goce sexual está marcado por la imposibilidad de establecer como tal el Uno de la relación proporción sexual (Lacan, 1992: 12).

No hay *La* mujer, la mujer en este saber es no-toda el sexo de la mujer no le dice nada, a no ser por medio del goce del cuerpo.

El hombre en tanto provisto de órgano, al que se le dice fálico, y que como menciona el autor: “es la objeción de conciencia que hace uno de los dos seres sexuados al servicio que tiene que rendir al otro” (Lacan, 2014: 12).

“Que todo gira en torno al goce fálico, de ello da fe la experiencia analítica (...) El goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega, diría yo a gozar del cuerpo de la mujer precisamente porque lo que goza es el goce del órgano” (Lacan, 2014: 12).

Si bien es cierto que en la relación sexual lo que goza es el órgano, y que no tenemos acceso a saber lo que el otro está sintiendo (no tenemos como en la película de *Avatar*, una trenza, que son una especie de cables que nos conectan con el otro cuerpo), sin embargo algo nos une, al parecer ese algo también tiene que ver con el amor.

Lacan da una fórmula “amar es dar algo que no se tiene... a alguien que no lo quiere” y conduce a Lacan a aislar a aquel objeto que no es nada, al objeto *a*; amar es querer ser amado, en el amor lo que se pide es un signo de amor, es como decir “tú me faltas”.

El amado es la causa del deseo, pero no sabe lo que tiene; en el amor, el amante se dirige hacia el amado, pero constantemente lo que el amado tiene no tiene nada que ver con lo que tiene.

Lacan en la clínica, práctica y teoría analítica promueve la transferencia, el amor es como una causa, asciende en la escala de los conceptos fundamentales, el amor tiene relación con el inconsciente, transferencia, repetición y con la pulsión. Conceptos que hemos visto de manera general.

Lacan menciona: “La función del amor es hacer condescender el goce con el deseo, pero de quienes, de los dos seres hablantes” en este caso.

Si bien el amor no es el goce, y no por sentir amor dejaremos de sentir goce, ni tampoco el amor es el deseo (que en el anexo de esta tesis hay una ampliación más sobre este tema), el cual podríamos mencionar se encuentra girando acercándose y alejándose al objeto *a* en una búsqueda que es constante, el amor tiene relación con ambos y los puede atemperar, en el mejor de los casos sentiremos amor, deseo y goce con nuestro *partenaire* y puede atemperar el buscar a otra persona, pero en cuestión de amor no se puede cerrar el tema, esos sólo son apuntes. El amor es un afecto que en la historia del arte ha motivado una gran cantidad de obras, y en el caso específico de la obra que se plantea en esta tesis este sentimiento se piensa desde su evocación.

Aprovechando la anterior tabla del posicionamiento de la sexuación del apartado precedente, pondré aquí otro cuadro que integra las cuatro proposiciones lógicas de las fórmulas con lo que Lacan denominó las “formas modales”, que es otra forma de leer las anotaciones sobre el amor.

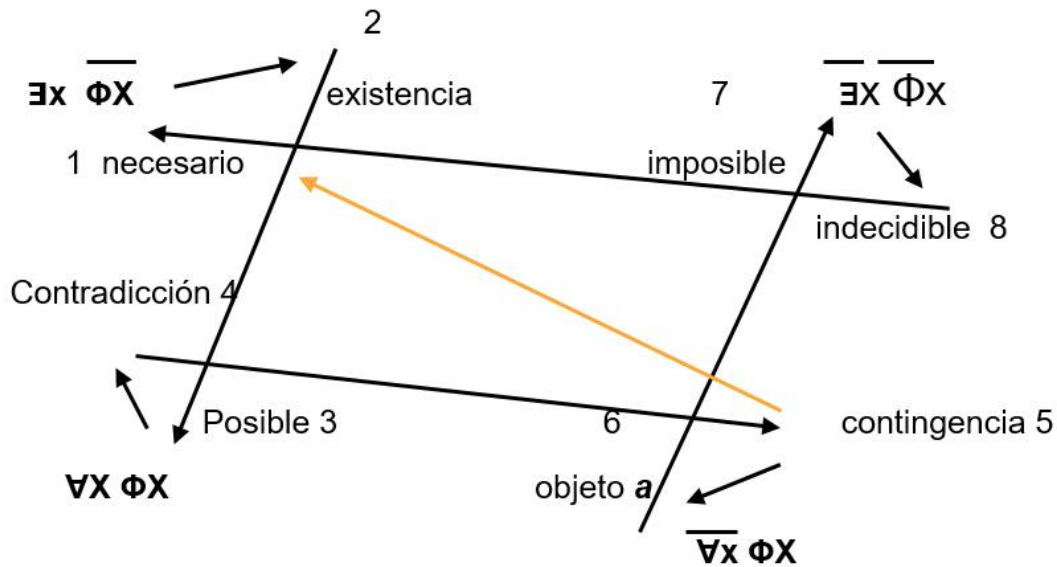
De manera breve menciono algunas características importantes antes de empezar:

Lacan hace un manejo de la lógica aristotélica proposicional de manera diferente, la modifica, trabaja las proposiciones contrarias, contradictorias y subalternas. Incorpora también lo modal de Aristóteles,

igualmente modificado ubicando lo contingente, lo necesario, lo posible y lo imposible en distintos lugares de lo habitual.

Vemos así dos lógicas la de los cuantores: “la lógica modal” y una más que es temporal en la cual encontramos las palabras “cesar” o “no cesar”, de escribir o no escribir. Este traslape de tres lógicas es lo que le permite pensar un mismo problema y como resultado un manejo muy interesante de la lógica, que en este trabajo sólo mencionaré de manera breve.

Este cuadro lo introduce Lacan en su clase del primero de junio de 1972:



Esta es una tabla compleja en tanto nos indica cuatro proposiciones, que a continuación intentare desglosar para dar cuenta a qué se refieren cada una y qué tiene que ver con el concepto de amor. Una manera de leer esta tabla es seguir la numeración de las flechas, este cuadro inscribe los modos lógicos del amor en su necesidad, posibilidad, contingencia y su imposibilidad.

Particular de la lógica de la sexuación $\exists x \overline{\Phi X}$, que se lee como existe al menos uno que dice no a la función fálica, y allí Lacan ubica a lo necesario.

- a. Lo necesario a su vez nos introduce el no cesa. “El no cesa de lo necesario es el no cesa de escribirse” (Lacan, 2014: 114).
 “Es necesario que uno diga que no a la función fálica para que los otros digan que sí, hace falta la excepción para que se pueda fundar el universo (...) a pesar de ser contradictoria (...) la excepción hace de borde” (Fischman y Hartmann: 1995: 94), en otras palabras, la excepción funda el universo.

Lo necesario no se contradice con lo posible sino que lo implica. La relación de implicación esta conservada señala Lacan, entre el nivel superior y el inferior pero no se produce dentro de cada uno de ellos (...) la contradicción (...) la necesidad de “al menos uno” hace posible la

existencia del hombre como “valor sexual” y correlativo del modo necesario del amor, ósea de la carta-letra de amor (Rabinovich, 2007: 119).

- b. Existencia: existe en tanto diferente de la mujer que no existe por ser un conjunto abierto, entonces podríamos entender el hombre existe en tanto conjunto cerrado al universo fálico.
- c. Posible: de este lado se sitúa el $\forall X \Phi X$ el hombre, en tanto todo se inscribe mediante la función fálica, se sitúa aquí también el posible del amor, el amor al prójimo.
- d. Contradicción: mencionada en el número uno, entendemos ésta como la relación entre lo posible y lo necesario.
- e. Contingencia: “la contingencia es aquello en que se resume lo que somete la relación sexual a no ser, para el ser que habla, más que el régimen del encuentro” (Lacan, 2014: 114).
De este lado se encuentra $\overline{\forall X} \Phi X$, no-toda mujer está sujeta a la función fálica o tiene relación con el falo.
- f. La contingencia escribe el objeto *a*. Aquí se instala la carta-letra de a-muro cuya contingencia es el encuentro azaroso.
- g. Imposible: “del lado de la particular femenina, de la no hay una, que niegue la función fálica, está el punto donde surge lo imposible bajo la forma de la inexistencia de La mujer (...) aquí se ubica el modo imposible del amor, el amor cortes” (Rabinovich, 2006: 120).
- h. Indecidible: “entre el no hay una”, el “sin excepción”, el cero de lo imposible de la particular femenina, y el “no-toda” de la universal femenina se instala lo indecidible, forma lógica reciente, pues solo surge con la formulación del teorema de Godel en los años 30” (Rabinovich, 2006: 120).

Entre ambas universales se instala de manera estructural la discordancia entre los dos valores sexuales.

Teniendo el cuadro anterior, podemos proseguir al siguiente, que es un tanto más sencillo, es elaborado por Diana Rabinovich para dar cuenta de las proposiciones modales y los tipos de amor, y enseguida menciono a que se refieren cada uno teniendo una lectura mucho más clara de la idea de amor y ubicar el abrazo en alguno de estos lugares:

Amor posible	Amor al prójimo	Cesa de escribirse (se hace posible in discurso a veces)
Amor imposible	Amor cortes	No cesa de escribirse (idealización exagerada, nunca se escribe)
Necesario	Carta Letra de amor	No cesa de escribirse (Es necesario)
Contingente	Letra de <i>a-muro</i>	Cesa de no escribirse (muro que impide pero no del todo)

- a. ¿En qué consiste el “amor al prójimo”, porque es “posible” y por qué “cesa de escribirse”?
El amor divino... se define en función del modo lógico de lo posible —lo que cesa de escribirse—, precisamente porque entraña la abolición de la diferencia sexual, gracias al vaciamiento que sufre el amor de lo imposible de la sexualidad que lo habita.
- b. ¿En qué consiste el “amor cortes”, porque “es imposible” y porque “no cesa de no escribirse”?
Es en el Seminario llamado *La ética*, Lacan escribe sobre el amor medieval, amor cortes que surge de las ideas de caballería, donde el goce sexual era secundario.
Se da una relación entre el amante, caballero, el cual encuentra en la fidelidad valores importantes, y se opone por ende a la felonía y el adulterio; este se dirige en amores solamente a su dama o domina.
(...) este amor excluye para Rougemont el goce genital. Es el amor dentro de las reglas de caballería, amor masculino por estructura, amor a la dama que elevará el objeto a la dignidad de lo que se ha perdido [a la dignidad de la Cosa freudiana] y que promueve los oscuros caminos de la sublimación. “Amor cortes-el paradigma de la sublimación”, se define así en *La ética* (Fischman y Hartmann, 1995: 128).
“(...) definí la relación sexual como aquello que ‘no cesa de no escribirse’. Hay allí imposibilidad” (Lacan, 2014: 175).
“(...) es una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos” (Lacan, 2014: 85).
- c. ¿En qué consiste la carta “letra de amor”, porque es “necesario” y porque “no cesa de escribirse”?
Lo necesario no es lo real (Lacan, 2014: 174).
“(...) lo necesario-lo que les propongo acentuar con ese modo —es lo que no cesa, ¿de qué?— de escribirse (...) Imaginen que lo necesario esta conjugado con lo imposible, y ese no cesa de escribirse” (Lacan, 2014: 175).
- d. ¿En qué consiste la “letra de a-muro”, porque es “contingente” y porque “cesa de no escribirse”?
(...) la contingencia la encarna en el cesa de no escribirse. Pues no hay allí más que encuentro, encuentro en la pareja, de los síntomas, de los afectos, de todo cuanto en cada quien marca la huella de su exilio, no como sujeto sino como hablante, de su exilio de la relación sexual (Lacan, 2014: 175).
El análisis presume que el deseo se inscribe a partir de una contingencia corporales recuerdo que soporte doy a este termino de contingencia. Al falo tal como el análisis lo aborda en tanto que punto clave, punto extremo de lo que se enuncia como causa del deseo-la experiencia analítica cesa de no escribirlo (Lacan, 2014: 114).
“Letra de a-muro”.
- e. Y es después de pensar estos planteamientos regreso al esquema del principio la flecha en color el cual no escribió Lacan en el esquema pero que con una frase que menciona es que realizo esta línea lo cual es un desplazamiento de lo contingente a lo necesario:



(...) el desplazamiento de la negación, del cesa de no escribirse, de contingencia a necesidad, este es el punto de suspensión del que se ata todo amor (...) tal es el sustituto que por vía de

la existencia del inconsciente, y no de la relación sexual, que son distintas hace el destino (...) del amor (Lacan, 2014: 175).

“Lo que suple la relación sexual es precisamente el amor” (Lacan, 2014: 59).

Para las reflexiones de este apartado me he basado en la lectura del seminario XX de Lacan, en la primer clase donde hablaría del goce también lo hace sobre el amor, ubicando a este último en lo imaginario, recordemos que los tres registros son, real, imaginario y simbólico. Lo imaginario para el autor es una dimensión no-lingüística de la *psique*, se funda en el pensar con imágenes, no sólo visuales; definiendo que a partir del denominado estadio del espejo el sujeto puede “identificar” su imagen como un Yo, diferenciado de “otro” humano.

Julia Kristeva menciona: “(...) la experiencia amorosa une... lo simbólico (lo prohibido, discernible, pensable), lo imaginario (lo que el yo representa para sustentarse o agrandarse) y lo real (ese imposible donde los afectos aspiran a todo)” (Kristeva, 2004: 6).

El amor tendrá entonces, relación con el objeto de deseo y con los ideales del yo, dependiendo de los imaginarios de cada persona; Lacan no elabora una teoría sobre el amor sin embargo reconoce su efecto en el tratamiento psicoanalítico en la transferencia.

En el análisis psicoanalítico el paciente se dirige a alguien, al psicoanalista al que le supone un saber; la transferencia implica no la suposición de un saber, sino de un sujeto que supuestamente sabe algo que le ayudara. El amor de transferencia como lo denominaron ayudará al analizado a que su deseo no quede estancado, que continúe en movimiento.

En mi planteamiento de investigación una de las variables independientes es el amor, en tanto que en el abrazo que estoy representando en la obra hay un afecto que se da entre dos personas. Si bien estos conceptos me han ayudado a entender lo que puede implicar un abrazo, tratar de llevar a la representación estos afectos es complicado. Para esto me sirvo de varias estrategias que pueden ayudar en la representación que en el siguiente capítulo se trataran.



CAPÍTULO 2.

**Tres posibilidades para
representar un abrazo**

1. La sensación: primer exploración para representar un abrazo y la función Letra en Lacan

Antes de la aparición de las vanguardias artísticas, el dibujo se planteaba como un sistema para la representación con cánones estrictos, su apertura planteó una expansión a diferentes formas de expresión; en la actualidad esa expansión se vuelve a modificar con la aparición de nuevas tecnologías, la reproducción de la imagen, sus medios y lo que tenemos ahora es un sistema de representación acomodaticio, ecléctico, el cual selecciona el modo que más le conviene para decir algo o explora otras maneras o medios para decir.

En este apartado exploro una relación del dibujo que tiene que ver con la representación de la sensación al dar un abrazo. El dibujo me ha permitido expresar algo que con palabras no alcanzo a describir, y al dibujar al parecer también hay una sensación de alegría, es placentero para mí.

El dibujo es una disciplina que es abierta y, en tanto tal las concepciones de lo que es dibujo son ambiguas también, no tenemos un significado unívoco y por tanto es arriesgado cerrar su significado. En este apartado me acerco a algunas concepciones del dibujo, como la de Gentz del Valle, quien plantea que:

(...) la anatomía específica del dibujo consiste en una manera abierta de organizar y relacionar... de servir de vínculo inmediato entre una clase de pensamiento creativo y la realidad física. Este concepto de dibujo lo definiría como la materialización primera de toda idea que se manifiesta en imagen (Gentz, 2001: 16).

Yo adjuntaría en esta cita cuando menciona “servir de vehículo inmediato entre una clase de pensamiento creativo” a la sensación, en tanto afecta al sujeto, en tanto motiva a este mismo a intentar expresar estos afectos y pensamientos en la “realidad física”.

Volviendo a Gentz del Valle continúa diciendo:

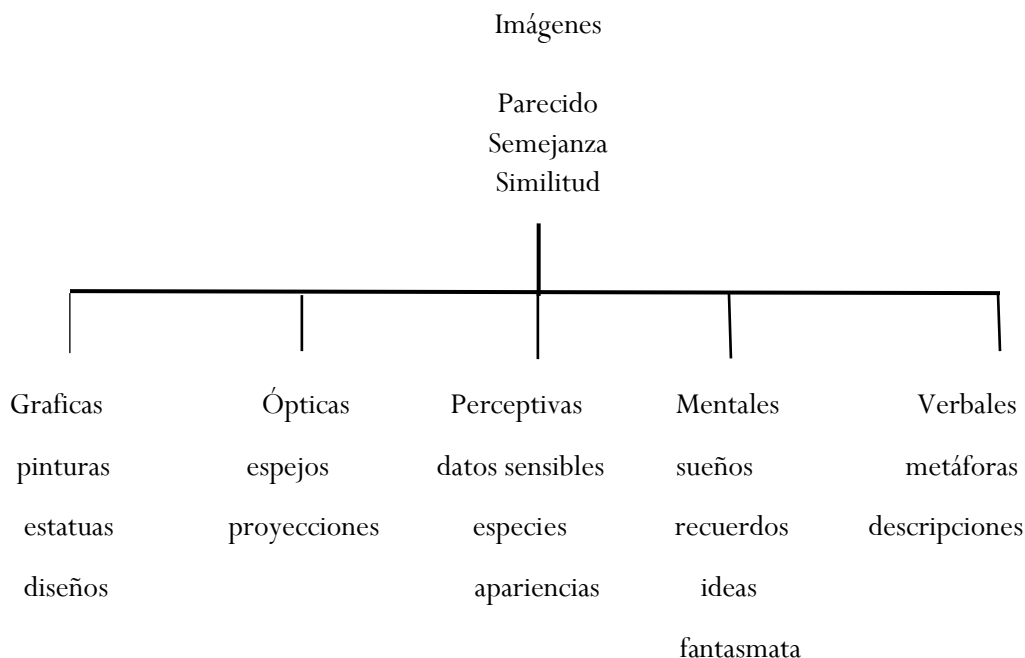
(...) se entiende el sentido último del dibujo como actividad no exclusivamente estética, puesto que actúa como registro de visiones, experiencias o pensamientos y se constituye como actividad creativa, reflexiva y pensante...el dibujo es la actividad de traducir de una manera inmediata el pensamiento plástico, algo que evidentemente no reduce el concepto de dibujo a lo gráfico, sino que se relaciona más bien con la capacidad creativa del ser humano (Gentz, 2001: 17).

Y esto lo cito para establecer un acercamiento a lo que podría ser un dibujo de la sensación, el cual puede ser tomado como el registro de alguna experiencia afectiva y “lo que definiría al dibujo sería precisamente el mismo hecho de la acción del pensamiento registrada a través de la imagen” (Gentz, 2001: 17).

Lo que se expresa con el dibujo también puede entenderse como una metáfora de lo pensado, de lo sentido, y esto es:

(...) expresado con elementos mínimos, que en el caso del grafismo se reducen a la línea y la mancha, elementos rudimentarios (...) mostrando por su naturaleza primigenia lo innato de su expresión y también diferenciándose por esa misma antelación del modo escrito (Gentz, 2001: 17).

Para poder esclarecer estos puntos tal vez convenga traer a esta argumentación a J. T. Mitchell el cual en su texto “¿Qué es una imagen?”, plantea que podría ser mejor considerar las imágenes como una amplia familia. Mitchell realiza un esquema que nos puede servir para la comprensión de esto:



Cada tronco del árbol un tipo de imágenes que ocupa un lugar importante en alguna disciplina intelectual : imágenes mentales pertenecen a la psicología y la epistemología; las imágenes ópticas a la física; las imágenes gráficas, escultóricas o arquitectónicas a la historia del arte; las imágenes verbales a la crítica literaria; las imágenes perceptivas ocupan una región en cierto modo fronteriza en la que fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y estudiosos de la óptica se encuentran en el mismo terreno que los filósofos y los críticos literarios (Mitchell, 2014: 110).

Es importante para mí plantear las distinciones de esta familia, me interesan aquí dos aspectos de la familia de imágenes planteados por Mitchell: uno es la “imagen gráfica”, dado que en el dibujo los medios dan un resultado gráfico, pero también se amplían a espacios de proyección e ideas en el caso de las imágenes mentales.

(...) la construcción (...) de las imágenes se encuentra a medio camino o participando de alguna manera tanto de las relaciones racionales e intuitivas como de las inconscientes cuyos significados a menudo escapan a la corrección de lo hablado aun siendo fenómenos plenamente inteligentes. Su formación denota procesos de conocimiento que escapan a la plena comprensión (Gentz, 2001: 19).

En el dibujar y en la imagen dibujada encontraremos, tal vez, un resto de lo que en los primeros apartados se mencionó, tal vez hay goce al realizar la acción de dibujar, o en la imagen realizada podamos encontrar un resto de esa búsqueda del objeto *a*; que plantea Lacan como un objeto de deseo y plus de gozar, este en tanto una búsqueda del ser hablante que es inconsciente.

“(…) el cuerpo delata el inconsciente, es decir aquello que la razón descubre fuera de su control y que esta debe traducir y dominar, ósea, convertir en razonable para no ser traicionado por ello” (Gentz, 2001: 64).

En otras palabras las imágenes que nos gustan, o las imágenes que realizamos, tienen algo que no sabemos con exactitud qué es, podría decirse que nos produce un cierto placer el verlas, contemplarlas o mirarlas (podríamos en este momento regresar al apartado del capítulo 1 de este trabajo, donde menciono a Braunstein sobre su interpretación de la carta no. 52 de Freud y ver el recorrido de esto que denominamos “inconsciente”).

“El dibujo aparece como vehículo ideal de tales excrecencias incontroladas o irracionales (y por lo tanto portadoras de algún grado de *verdad natural*…), hasta el punto de considerarse como medio de comunicación preferente de tal sentido” (Gentz, 2001: 60).

Encontramos algunos casos, por ejemplo en los movimientos de vanguardias, un intento por realizar obras por medio de “lo inconsciente”, como es el caso del surrealismo; que se basaba en algunos de los preceptos e investigaciones de Freud, aunque los resultados no fueron exactamente lo que pretendían tal vez en la pintura, en el dibujo rescato algunos ejemplos que me parecen más logrados, en tanto bocetos, y con más logrados me refiero a que fueron realizados de manera inmediata realizando asociaciones libres (método tomado de Freud, y también ocupado por el movimiento del Dadaísmo para el denominado cadáver exquisito).

(…) indudablemente las tesis psicológicas para las que el dibujo parece hablar directamente desde el subconsciente en su lenguaje en imágenes, se basa en la característica manual que separa al dibujo de la imagen reproducida, y en el sentido que proponíamos al principio, consideran al dibujo como el boceto, como una idea atrapada y reducida, que se podría hacer extensible (…) puesto que lo interesante de estos dibujos es precisamente la característica de no estar influenciados por reflexiones ni alteraciones posteriores (Gentz, 2001: 61).

Como se mencionó, en una cita de Braunstein, si entendemos el desciframiento del goce de manera lineal, podemos ver también que en su camino no se detiene del todo, ósea que las sensaciones y percepciones pasan por el sentido, el lenguaje o la ley, sin embargo la ventaja es que la imagen no se hace lenguaje; en otras palabras es diferente, si atendemos un concepto como el de “signo” de la semiótica, es signo icónico, que es diferente al signo lingüístico, o como se mencionó con Mitchell pertenecen a diferentes familias.

(…) el dibujo gráfico manual, por tanto, navega en las ambivalentes aguas de lo que queda a medias fuera del control de la razón, sin olvidar que fue el instrumento que tradujo con mayor fidelidad el orden que la instauro.

(…) el dibujo de la mano, (…) sismografía las pulsiones de lo corporal como traductor de los abismos del inconsciente (…) se transforma en gesto (Gentz, 2001: 65 y 66).

Es aquí donde me detengo un poco para traer a este espacio algo que se tocó de manera muy general en el grafo del deseo: “la pulsión”, la cual entra en estas relaciones de energía y que tienen que ver en la generación de imágenes. En este caso me remitiré a la función de letra de la imagen, la cual consiste en el bordeamiento del agujero del saber, pero de un saber sobre el goce.

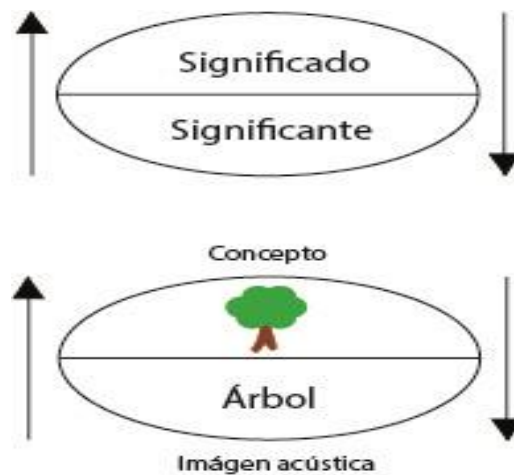
Recordemos que algunas de las funciones de la imagen son la descripción, la reproducción, la abstracción. Para Lacan, hay otras funciones de la imagen, la función letra es una de ellas, no pretende ni reproducir, ni abstraer, ni representar, copiar, sino bordear un saber en torno al goce, esta no es muy común. Para su comprensión me apoyo en Daniel Gerber, y siguiendo su lógica inicio con la diferenciación del significante y la letra:

Lacan define el estatuto de la imagen allí donde las imágenes están a la altura de la época (...) donde ellas siempre participan de los cánones de belleza de la época. Y se pregunta ¿Qué esconde esta belleza de las imágenes? Respuesta: que son huecas. La imagen tiene esta doble función consistente en obturar y al mismo tiempo denunciar ese hueco (Carbajal, D'Angelo y Marchilli, 2000: 26).

“Saussure define la lengua como una parte del lenguaje, como un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones adoptadas por el cuerpo social” (Carbajal, D'Angelo y Marchilli, 2000: 27).

Para Saussure los signos son la combinación de un concepto y una imagen acústica, la cual es una huella psíquica, no sólo es el sonido, entre ellos se encuentra una elipse que establecía relación y unidad. Llama al concepto: significado y a la imagen acústica: significante.

Saussure representa en un esquema al significado con una S mayúscula sobre el significante, s minúscula, y le da una distinción de importancia al significado más que al significante.



Recordemos que para Lacan el sujeto del inconsciente está determinado por el lenguaje, es decir el lenguaje es condición para el inconsciente, esto le permitió a Lacan explicar al sujeto del inconsciente; el sujeto entonces estará barrado por pertenecer a dos lugares: lo real, del goce, de la pulsión y al lenguaje, por eso es un sujeto barrado \mathcal{S} .

Lacan, desde su lectura de Freud, elabora un texto llamado *La instancia de la letra*, donde elabora una teoría del significante. Propone la inversión de las posiciones quedando arriba el significante sobre el significado s/S, y nombra algoritmo a esta notación, la cual determina una serie de operaciones ordenadas y un modo de cálculo. Y la barra que indicaba operación ahora es una separación.

(...) allí donde Saussure marca una relación, Lacan introduce una resistencia tal que el franqueamiento de la barra, es decir la relación del significante a significado, en definitiva, la producción misma de la significación, nunca se dará de por sí (...) el significante no representa el significado, afirma Lacan (Alberro, 2006: 35).

$$\frac{S}{S}$$

Lacan plantea que en el piso de arriba hay diferencia, que es la característica del significante y abajo lo que sufre la impronta del significante, lo cual será después significado.

Carbajal, D'Angelo y Marchilli (2000: 22), señalan que:

Sintéticamente podemos establecer tres pasos lógicamente ordenados

- 1) En el lugar del significante se establece una diferencia.
- 2) Esta diferencia produce un corte en lo real.
- 3) El significante hace entrada en el campo del significado (ahora efecto del significante)... [Es decir actuará como semblante en el lenguaje].³

Los significantes establecen las diferencias que marca el lenguaje, y a partir de estas diferencias que instituye el significante en lo indiferenciado, los seres hablantes encuentran un orden que les establece operaciones ordenadas, un código, prohibiciones, sanciones y hasta ley. El significante se define por su relación de diferencia con otro significante.

“(...) el significante no es ni el fonema (rasgo diferencial del sonido), ni la palabra, ni la frase, aunque cualquiera de estos puede jugar como significante en tanto opuesto a otro...no se encuentra aislado sino que hace cadenas con otros que se despliegan en dos órdenes: uno de simultaneidad y otro de contigüidad (Carbajal, D'Angelo y Marchilli (2000: 23).

Lacan construye un ejemplo para su algoritmo: el de las puertas de baño. Arriba en la parte del significante escribe Caballeros Damas, y abajo, en el significado, una imagen de las puertas.



³ La intervención en la cita es mía.

Lacan explica que, por encima de la barra en el lugar del significante, se escriben estos dos términos. En este momento se produce un redoblamiento del significante, se introduce una dualidad, una diferencia. En un segundo tiempo, en el lugar del significado aparecen dos puertas. En el lugar del significado se ha introducido otra función, una simbolización, una ley de segregación sexual. Y en un tercer tiempo el pasaje del significante en esta simbolización, el proceso donde se engendra la significación es dado como una precipitación de sentido.

El significante es la diferencia de los lugares, la posibilidad de localización. “Él -el significante- no se divide en lugares, sino que él divide los lugares, es decir, los instituye” (Alberro, 2006: 36).

En esta frase podemos entender cómo el significante tiene sentido sólo en relación a otro significante. En el ejemplo de los baños caballeros y damas cada uno ocupa un lugar diferente y opuesto.

El algoritmo es una pura función significante, para que tenga sentido es necesario que entre en relación con otro significante. Esto crea una cadena significante. La significación, el sentido hace evidente la presencia del significante en el sujeto. Lacan menciona que el significante representa un sujeto para otro significante.

El significante tendrá múltiples caras, una de ellas es que el significante es el conjunto de representaciones que se despliegan en el campo simbólico.

“De acuerdo con rasgos significantes... [quedamos] atrapados por la ilusión de que el significante como una especie de etiqueta que designa el nombre de las cosas puede decirlo todo” (Gerber, 1996: 18).

No es fácil advertir que no todo se puede decir, pareciera que la cadena significante creando sentido podría eventualmente decir todo, pero esta búsqueda que se prolonga de significante en significante encuentra un tope en la letra, límite de lo simbólico.

Lacan se pregunta ¿Qué queda de un significante cuando ya no tiene significación? (...) un significante solo (...) un significante se define siempre en relación a otro, un significante solo no puede ser más que un mandato loco (...) el goce hecho orden, (...) letra (Gerber, 1996: 20).

Tenemos aquí un rasgo importante de la letra: el goce y es que Lacan enuncia que la letra no es el significante.

(...) nombrar el goce es aludir a una dimensión radicalmente extraña al orden significante respecto de la cual tiene el estatuto de un resto, un desecho. La oposición significante-goce permite definir a la letra como aquello que del goce puede inscribirse para hacer borde, litoral del saber; litoral designa ese límite entre saber y goce (Gerber, 2000: 21).

Litoral= límite entre saber y goce

Lacan investiga desde la lógica y desde la clínica analítica y propone al goce diferente de otros conceptos; “el goce llega a ser inaceptable, incalculable, indecible”, queda sometido a la castración simbólica, esto lo podemos entender como la entrada en el orden simbólico: el lenguaje; es decir, cuando el niño comienza a hablar, inmediatamente entra la castración, la cual lo alejará del goce.

En el seminario llamado *Lituraterre*, Lacan elabora una nueva concepción de la letra ya no pensada como el resto del orden significante —esto será más bien el goce, sino como borde del agujero del saber (Gerber, 2000: 22).

Podemos entender la letra como el bordeamiento del agujero del saber, pero de un saber de lo real, un saber sobre el goce, y reitero bordeamiento mas no conocer lo real. La letra aparece como ese límite que nos permite acceder a un saber del goce, y el fracaso del significante para decir algo sobre el mismo.

(...) como el litoral que delimita tierra y agua la letra separa simbólico de lo real; dibuja así un borde, la línea de demarcación, el lugar donde se tocan sin confundirse nunca. De este modo, la letra hace borde a la estructura simbólica sin ser asimilada por esta, sin ser absorbida en alguna producción de saber (Gerber, 2000: 23).

Aquí es donde cabe señalar entonces dos diferencias:

- a. El significante da una apariencia, una representación, un semblante de que todo puede decirse.
- b. La letra es producto de la disolución de los semblantes.

Una idea que le permitió a Lacan pensar otro ejemplo de cómo se logra la disolución de los semblantes fue cuando volaba de regreso a París y observó desde el avión una serie de luces entre las nubes:

(...) de un resplandor que sale del desgarramiento de las nubes. Este resplandor inspira a Lacan a hacer la afirmación de que la relación del significante con la letra puede compararse a la que el observa que se produce entre las nubes y la planicie agrietada: los significantes —el saber— son esas nubes, lo que el cielo tiene como semblante de forma; la letra es lo que cae como lluvia y se deposita por la disolución de esas nubes (...) Por la ruptura de esas nubes caé la lluvia por no poder mantenerse como semblante (Gerber, 1996: 24).

De aquí se desprende la idea que tendrá Lacan sobre lo escrito, y sobre escritura, como agrietamiento (*ravinement*), que proviene de *raviner*, verbo que designa la acción de producir un estrago en el significado que depende del significante, del “semblante”.

Otra idea de disolución de los semblantes fue pensada por Lacan cuando en un viaje a Japón pudo presenciar cómo se realizaba la caligrafía japonesa que vincula el arte pictórico con la letra.

(...) el calígrafo Japonés traza un trazo bajo la forma de una tachadura; Pero esta tachadura no tacha —dice Lacan— “ninguna huella que este antes” es tachadura de sí misma; tachadura del trazo sin que el trazo aparezca de otra manera que en su tachadura (Gerber, 1996: 25).

El gesto del calígrafo es puro movimiento y lo que podemos entender que surge es un trazo unario, el cual podríamos entender como el derribamiento de la barra que tiene el sujeto $\$$ por encontrarse castrado simbólicamente por el significante, la ley, el lenguaje. S

Entre otras palabras, por un corto tiempo el ser hablante, en este caso los artistas y en el ejemplo específico el calígrafo puede acceder a algo de lo real del goce, bordeándolo.

La letra puede ser llamada objeto artístico; objeto entregado que evoca el objeto inasible en donde se condensa un fragmento de todo el goce perdido (...). Cubierto por el significante, el goce no puede ser sino perdido (...) pero faltará siempre un significante para decir el goce que el orden simbólico intenta en vano borrar.

El calígrafo japonés (...) como el artista en general (...) inscribe lo que fabrica alrededor de la falta...allí donde se evoca el goce perdido (...) Lo que el artista sostiene o más bien sobrelleva, es su convocatoria como sujeto deseante al lugar de su real (Gerber, 1996: 26).

La letra se produce como consecuencia del movimiento pulsional. La pulsión recorre un circuito que opera un corte que provoca el desprendimiento de objetos que evocan el goce, este movimiento pulsional de escritura hace huella en el Otro, responde por lo real de un goce que no deja de habitarlo.

Podemos pensar que los dibujos que pretenden ir más hacia la presentación de la sensación (tal vez podrían ser también la experiencia de una pulsión), que en el resultado usando líneas, manchas no obtenemos una imagen reconocible del todo.

En otras palabras, estos trazos fugitivos del sentido presentan usando líneas, manchas en primera instancia una imagen, pueden ser o no figurativas, aunque por lo general me parece son más abstractas dado su fugacidad de primeros trazos, primeras intenciones.

Recapitulando, tenemos esta función de letra en Lacan, que en este apartado rescato, puesto que lo que me interesa con el dibujo es evocar algo del goce.

Regreso a la idea principal de esta investigación, en un abrazo hay algo de goce, y la manera de comunicarlo ha sido el dibujo, en su función de presentificar y representar, puesto que ha actuado como metáfora del goce experimentado, que también se mezcla con una forma de amor. Y es que también hay goce de mirar la obra, en tanto hay pulsión escópica, por eso los espectadores nos enganchamos con la imagen, hay algo de la imagen que se escapa a estos semblantes de forma, como se menciona en el ejemplo de las nubes de este apartado. Algo de un dibujo nos llamara la atención, lo miraremos atentamente. Al hacer la imagen dejaremos pasar algo de lo real a la representación, así sea una mancha, un gesto, algo caótico, si tenemos en cuenta que el psicoanálisis ubica en el cuerpo, en los huecos y aberturas del cuerpo a las pulsiones; una de estas sería la pulsión escópica, ubicada en los ojos, como un receptor de imagen que encontrará cierto placer al mirar una imagen. En alguna mancha, una línea o en la composición.

De esta primer idea paso a un segundo momento que me parece es el diagrama en la imagen, es el dibujar y hacer gráfico el pensamiento.

2. El concepto de Diagrama en Deleuze. Puntos de encuentro hacia la obra de arte

Buscando una posible línea lógica de lo que ocurre al dibujar, he encontrado en Deleuze y su propuesta del concepto del diagrama otra posibilidad para representar esta vivencia del abrazo que experimento, que he realizado muchas veces sin tener en cuenta a que se refería. Aunque el interés de Deleuze se centra en la pintura, se pueden aplicar estos mismos planteamientos al dibujo, teniendo en cuenta que como se mencionó en el apartado anterior con lo mencionado por Mitchell, podemos entender la imagen desde la familia de las imágenes gráficas.

Inicio mencionando que a Deleuze le llaman la atención las pinturas sobre catástrofe, de pintores como Claudel, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee, Turner, Bacon y observa que pintan catástrofes, avalanchas, montañas, tempestades.

A estos cuadros los llama “cuadros catástrofe”, los cuales generalizan una especie de desequilibrio, de desplome, de cosas que se desploman, de caídas.

Deleuze acude a Claudel, un pintor del cual extrae el concepto de composición:

“¿Que es una composición? (...) él (Claudel) dice algo muy curioso, lo dice justamente a propósito de los maestros holandeses que observaba: una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose, desagregándose” (Deleuze, 2007: 23).

Y de esta noción de desequilibrio comienza Deleuze a observar a los autores antes mencionados:

Nota en la pintura de Cézanne un desequilibrio en los cuadros donde pinta copas o naturalezas muertas, pero piensa que la catástrofe afecta el acto de pintar en sí mismo.

Cuando escribe sobre Turner, lo piensa como el ejemplo más evidente, pinta muchas catástrofes, menciona: “Lo que le interesa son las tempestades, lo que le interesa en la montaña son a menudo avalanchas” (Deleuze, 2007: 24).

La catástrofe que observa Deleuze la observa más allá de lo representado, pues la piensa como un corazón del acto de pintar, en las que ninguna forma conserva su integridad, y menciona que esta catástrofe, en el acto de pintar, es inseparable de un nacimiento.

De esta reflexión lee a Cézanne y extrae:

“Cézanne distingue dos momentos en el acto de pintar (...) Al primer momento lo llama caos o abismo (...) al segundo momento lo llama catástrofe” (Deleuze, 2007: 28).

(...) si ustedes ven paisajes de Aix de Cézanne, de inmediato ven lo que llama el esqueleto pedregoso. Dibujo los grandes planos de mi tela. Dibujo allí mentalmente (...) Ven no ha comenzado nunca. Dibujo allí mentalmente el esqueleto pedregoso, veo aflorar las rocas bajo el agua, nublarse el cielo, todo cae verticalmente. Una pálida palpitación envuelve los aspectos lineales. Las tierras rojas brotan de un abismo. El abismo es el caos de hace un momento (Deleuze, 2007: 30).

En el momento del caos no hay nada dibujado, hay un pensamiento si es que se puede llamar así, hay una pulsión, una sensación, “en el momento del puro caos no hay ojo [menciona Deleuze] esta fundido y de esa lectura del texto de Cézanne”, Deleuze concluye:

(...) distingue (Cézanne) dos momentos en eso que en general puede llamarse la catástrofe. Un primer momento del caos o abismo del que salen las bases o el almacén...no veo nada. Segundo aspecto del primer momento: algo sale del “caos-abismo”, son los grandes planos, el almacén, la geología.

Segundo momento: la catástrofe arrastra las bases y los grandes planos, es decir se vuelve a partir de cero, se parte a la reconquista (Deleuze, 2007: 33).

Los bocetos aparecen como pre-idea y como imágenes plenamente autónomas... los dibujos como obra autónoma no son nada nuevo. El dibujo aunque menor, siempre ha mantenido el estatus de “verdadero arte”, independientemente de que adelantara ideas para ser desarrolladas con posterioridad (Gentz, 2001: 33).

Aquí tendría que mencionar que muchos dibujos se detienen o se quedan en el primer momento del que habla Cézanne, en estos espacios de “caos germen” y “catástrofe germen”, los cuales en este esquema de trabajo serían un segundo momento del dibujo.

Diagrama es una noción que ha adquirido mucha importancia en la lógica Inglesa actual (...) es una noción de la que un gran lógico filósofo que se llama Peirce ha hecho toda una teoría extremadamente compleja, la teoría de los diagramas (...) la palabra diagrama es rara (...) el diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro, borra todos los clichés previos aunque fuesen virtuales. Arrastrando todo hacia una catástrofe. A la vez, la instauración de (...) (esa catástrofe) que va a sufrir lo que Bacon (pintor inglés) llama figura (Deleuze, 2007: 44).

La catástrofe la entiende Deleuze como un segundo momento, y “que existe de tal modo que de ella sale algo, el ritmo, el color o lo que ustedes quieran”. La unidad para hacer sentir esa catástrofe-germen y el caos-germen, sería el diagrama

Desde entonces el diagrama tendría todos los aspectos precedentes. Por un lado, su tensión con la condición pre-pictórica y por otro en el corazón de acto de pintar: de él saldrá algo o debería salir (...) El diagrama es una posibilidad de cuadros (...) Finalmente es eso el estilo de un pintor. Por el momento ven que he intentado situar este diagrama o este caos germen en el momento del acto de pintar. Es como el segundo de sus tres momentos: Decía que el cuadro está en comunicación inmediata con un antes de pintar, es decir que el cuadro posee fundamentalmente una dimensión pre-pictórica (...) es en función de esta dimensión pre-pictórica que el diagrama se afirma como un segundo momento (Deleuze, 2007: 51).

Lo “pre-pictórico” es el antes de pintar, menciona Deleuze, yo propondría algo muy similar, lo “pre-dibujístico” es este antes de dibujar también, y la analogía la extraigo de las palabras de Deleuze leyendo a Cézanne:

Si hay en el cuadro, visible o no, una propiedad y una dimensión pre-pictórica aún no sabemos en qué consiste. Todo lo que puedo decir es que el diagrama encontrará su necesidad en una cierta función que se ejerce en relación a esa primera dimensión pre-pictórica (Deleuze, 2007: 51).

Es aquí donde me atrevo a recordar lo abordado en el apartado anterior con el concepto “dibujo sensación”, en tanto esta condición pre-pictórica, o en el caso de esta tesis, pre-dibujística, alude a lo que busca el ser a lo largo de su vida, ese objeto *a* que Lacan menciona como objeto de deseo y plus

de gozar que en espasmos en las acciones del ser hablante deja huellas, esta es una solución que propongo de las muchas posibles.

¿Qué es lo que va a hacer el diagrama? Va a operar como una zona de remoción (*brouillage*), de limpieza. ¿Para permitir qué? Sin dudas para permitir en advenimiento de la pintura. Tengo entonces mis tres momentos. El momento pre-pictórico (...) Luego el diagrama. Luego el hecho pictórico que sale del diagrama (Deleuze, 2007: 52).

Este es el esquema que ocupa Deleuze para referirse al hecho pictórico, al resultado que podemos encontrar en un cuadro. Reitero que igual que lo menciona Deleuze, “se trata de una hipótesis y que todo esto se podría modificar” (Deleuze, 2007: 52).

Y en el caso de este trabajo realizo una pequeña modificación al establecer que, en el dibujo se puede hablar de estos tres espacios, pero también el dibujo puede quedarse a habitar, ya sea el segundo o tercer espacio, si pensamos que lo pre-pictórico (como la sensación exacta que provoca el querer representar), es irrepresentable (pensándolo como la instancia de lo real en Lacan).

Para Deleuze el momento pre-pictórico también pueden ser los “clichés”. Estos pueden ser como esas imágenes que ya están dadas, como datos, por ejemplo imagen de foto, cine o televisión, así como las imágenes que se han elaborado dentro de la historia, y menciona que lo catastrófico es que apenas un pintor encuentra algo se vuelve un cliché.

La necesidad de un diagrama que va a limpiar el cliché para que de allí salga algo, siendo el diagrama solo una posibilidad de hecho. El cliché es el dato, lo que está dado, en la cabeza, en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes (...) el diagrama interviene como lo que va a remover el cliché (...) Una vez más los datos pre-pictóricos son el mundo de los clichés, en el sentido más amplio de la palabra o el mundo de los fantasmas o de la fantasía, o de la imaginería-pongo allí todo lo que ustedes quieran (Deleuze, 2007: 63).

En este momento surge una duda: ¿no será esta imaginería y esta fantasía o fantasías de cada autor lo que ayuda al diagrama a lograr el hecho ya sea pictórico o dibujístico? En sentido de que lo pre-pictórico en esta tesis lo tomaré como un mundo más amplio que sólo el de los “clichés”. Aquí también se encuentra lo afectivo al enfrentarnos ya sea con una emoción provocada por la interacción con los demás y con los objetos del mundo o por el espacio imaginario donde entran los ideales o el estilo de cada autor. Por ejemplo, Modigliani tenía una intención muy clara con la representación de los ojos, con la mirada de sus figuras parecía que así veía el mundo; una alusión de cine me hace recordar también la película de *Ojos grandes*, donde la pintora Margaret Keane, en un momento dado, veía al mundo con una deformación y eso es lo que pintaba.

Deleuze no se equivoca tampoco, pues él intenta dar una idea de conceptos que sólo le conciernan a la pintura, no tanto una reflexión filosófica, así lo menciona al principio del libro del diagrama.

No niego muchos de los “clichés” cuando queremos hacer algo ya sea pintura o dibujo, pero si no los atendemos podemos realizar el dibujo o el cuadro y después darnos cuenta de que hemos representado de una manera mecánica (en sentido que se realizó con poca reflexión o haciendo lo que se esperaba); o algunas veces ilustrando, no se llega a un hecho pictórico o dibujístico más potente, aunque se llega a un resultado, es cierto.

No sé qué tanto intervendría la idea del Otro de Lacan en tanto su axioma “el deseo es el deseo del Otro”; muchos habremos representado en algún momento dado lo que otros querían que representáramos, pero también teniendo en cuenta que no es exactamente lo que nosotros queríamos, regresamos a nuestras formas a nuestro estilo o como dice Deleuze “hay pintores que cambian de diagrama” y cambiaremos alguna manera de dibujar por otra.

Y es esta idea del cliché lo que hace pensar a Deleuze en lo que Bacon había dicho en alguna entrevista, que “no hay más que dos peligros en la pintura, la ilustración y peor aún la narración”. Lo mismo se puede aplicar al dibujo por supuesto, aunque Deleuze está de acuerdo con Bacon menciona: “Un cuadro no tiene nada que hacer con un relato, no es un relato. Pero al mismo tiempo las narraciones y las figuraciones existen: están dadas incluso desde antes que el pintor comience a pintar son datos y están ahí...” (Deleuze, 2007: 65).

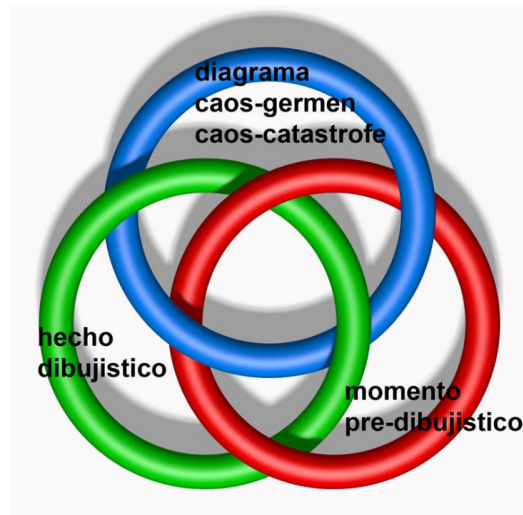
¿Qué encontramos aquí de importante?, pues otra de las características del diagrama que es la de suprimir la narración y la ilustración, aspectos que son de verdad complicados a la hora de estar dibujando o pintando.

Ese sería el rol del diagrama y del caos catástrofe suprimir todos los datos figurativos, pues las figuraciones y las narraciones están dadas, son datos. Así pues se trata de pasar datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen para que salga de allí algo completamente distinto: el hecho (Deleuze, 2007: 65).

¿Podríamos hablar también de un hecho dibujístico?

El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible...Es pintar fuerzas, no es pintar formas...El hecho pictórico ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza...las fuerzas no son visibles Pintar fuerzas es en efecto el hecho...El rol del diagrama va a ser el de establecer un lugar de las fuerzas tal que la forma saldrá de allí como hecho pictórico, es decir como forma deformada, en relación con una fuerza (Deleuze, 2007: 70).

El “hecho pictórico” o en este caso el “hecho dibujístico”, se trata de esta captura de fuerzas que podrían ser el acercamiento con lo real, como también lo pulsional de una sensación; una fuerza es la fuerza invisible del acercamiento con lo real para mí, y creo que algunos dibujos se quedan en el diagrama, nos presentan en imagen esta captura de fuerzas, que muchas veces no tienen un sentido específico pero nos provocan una sensación.



Fuente: Elaboración propia.

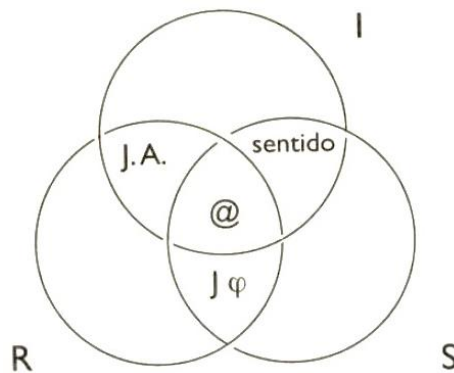
En este esquema planteo mi lectura de lo que propone Deleuze en el concepto del “diagrama pictórico”. Mi lectura se basa en la idea del nudo borromeo, el cual podría plantear tres momentos en la realización de un dibujo, y los cuales con la propiedad borromea están anudados, y recordando esto hace que exista una interacción entre los componentes, a modo que si uno se quita los otros dos no se mantienen unidos.

En este caso planteo:

- a. En primer momento lo pre-dibujístico (tiene que ver con lo afectivo, la vivencia, las pulsiones)
- b. Segundo momento-el diagrama, un caos generador y un caos catástrofe en el dibujo.(es el pensar en dibujo, es pensar como representar, componer solucionar,haciendo un primer esqueleto).
- c. Tercer momento -el hecho dibujístico. (el dibujo en si, el resultado del acto de dibujar.

1. Dibujo simbolización un acercamiento desde la mimesis

Continuando con la exploración de las posibilidades del cómo representar la sensación de un abrazo, y tratando de seguir una línea consecutiva o lógica me referiré a la simbolización, recordemos el nudo borromeo y los tres registros: Real, Imaginario y Simbólico; los tres registros están anudados y entre cada uno encontraremos algunas anotaciones como en el ejemplo:



Fuente: Braunstein (2006: 108).

Entre lo Real y lo Simbólico Lacan ubica el J^{ϕ} , el goce fálico; entre Real e Imaginario ubica al J.A., goce Otro y; entre Imaginario y simbólico, Lacan ubica al sentido.

“La creación de símbolos introduce una realidad nueva en la realidad animal” (Lacan, 2005: 56), esta es una separación con el reino animal, la cual para Lacan humaniza y llega a mencionar “un mundo humanizado, simbolizado, [es] constituido por la trascendencia producida por el símbolo en la realidad primitiva” (Lacan, 1981: 139).

“(…) el intercambio simbólico es lo que vincula entre sí a los seres humanos, o sea la palabra, y en tanto tal permite identificar al sujeto. No hay allí metáfora: el símbolo da a luz a seres inteligentes como dice Hegel” (Lacan, 1981: 215).

Estas dos instancias la de lo Imaginario y lo Simbólico realizan, por decirlo de algún modo, una mediación que se instala en lugar de “la cosa”.

Vemos así cómo la relación del símbolo es triádica, dado que también existe interacción con lo real.

El sentido, por decirlo de alguna manera, es la significación que se da a las cosas en un determinado acuerdo cultural, el cual como menciona Lacan “a cada símbolo le corresponden mil cosas”.

Es en ese sentido que el concepto de *mimesis* en la representación me sirve para la exploración de cómo representar. El concepto de mimesis ha tenido una serie de cambios en su concepción, aquí planteo un breve recorrido, siendo Platón y luego Aristóteles los primeros en trabajarlo.

Platón, maestro de Aristóteles, hablaba ya en su República del concepto de “mimesis”, refiriéndose a él como la característica fundamental de todo arte, que actúa como una droga: útil si se emplea con mesura pero peligrosa si se suministra indiscriminadamente, ya que el arte sólo produce sombras, imitaciones de otros objetos o situaciones, pero no entidades *per se*.

Es la *Poética* de Aristóteles la que fijaría para siempre este concepto tan básico para las artes. La mimesis, la representación o reproducción, de la *πραξις*, es decir, de la acción que tiene lugar en el mundo real.

En *Historia de seis ideas* Wladyslaw Tatarkiewicz menciona que la palabra “mimesis” es pos homérica; y según su investigación es muy probable que surgiera de los ritos dionisiacos, los cuales eran fiestas en honor a Dionisio dios del vino; ya que en su primera acepción la mimesis-imitación representaba los actos de culto que realizaba un sacerdote, en ese momento la mimesis no significaba reproducir la realidad, sino expresar la realidad interior.

El término mimesis, como una gran cantidad de conceptos, se fue modificando con el tiempo. Tatarkiewicz (2001: 307), señala que en el siglo V a.C., el término imitación se entendía como “imitación del mundo externo”, y hubo dos acepciones principales: la imitación del funcionamiento de la naturaleza y la imitación de la apariencia de las cosas.

Ya de entrada el cambio en la concepción de este término nos hace reflexionar en cómo, en Platón y después en Aristóteles, se van dando dos diferentes concepciones, que derivan en dos mimesis:

“(…) el arte de la imitación se encuentra alejado de lo verdadero, y al parecer realiza tantas cosas por el hecho de que alcanza solo un poco de cada una y aun este poco es un simple fantasma”(Platón, 2013: 598).

Podemos ver que la idea de imitación de Platón es congruente con su concepción del mundo:

“Si el mundo de las ideas es el mundo de lo en sí, el mundo de la naturaleza es un mundo de puras sombras. Si el mundo es representación de la naturaleza, entonces el arte es un mundo de sombra de las sombras” (Platón, 2013: 599).

Platón congruente con su metafísica, intenta sin embargo, pensar en una vía para que el arte no nos persuada hacia lo falso, lo que es imitación de la sombra, y plantea que para que el arte sea válido debe estar ligado a lo racional, y no a lo irracionalidad.

Él admitirá en su *Republica* a aquellos poetas que imiten valores éticos verdaderos y con la racionalidad realicen su creación, un arte que esté ligado al conocimiento, donde la inteligencia establece las verdades del unido y estas serán universales y necesarias.

“(…) la mimesis así se convierte en Platón en una ‘mimesis del logos’ la reivindicación del arte ha hecho que este dependa del concepto, de la ciencia, de la lógica” (Aspe, 1991: 178).

Si bien en Platón el arte va quedando ceñido a los ideales de su metafísica encuentra en Aristóteles otra vía para su concepción:

En el libro *Poética*, Aristóteles realiza una argumentación para el arte y la mimesis donde menciona “el arte es siempre imitación de la naturaleza” (Aristóteles, 2014: 144 y 147).

“For Aristotle, the mimetic work can have its own internal unity, a unity governed by necessity and reason, not by chance, deception or individual whim” (Potolsky, 2006: 39).

El mundo aristotélico es uno que preexiste al hombre, y para este autor el ser humano tenía una capacidad para comunicar el mundo que lo rodea desde una libertad productiva. Como menciona Potolsky no era por casualidad, engaño o capricho individual, con estas palabras podemos leer cómo Aristóteles estaba en contra de lo que Platón mencionaba sobre que los artistas engañaban, y eso era alejamiento de la verdad.

(...) en resumen el periodo griego clásico utilizó cuatro conceptos diferentes de imitación: el concepto ritualista (expresión), el proceso de la imitación de los procedimientos de la naturaleza; el concepto platónico de copia de la realidad y el concepto aristotélico de la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza (Moyano, 2011: 1).

Casi fue hasta el Renacimiento cuando el concepto de mimesis tuvo otros cambios en su concepción, pues se amplió, no sólo debía ser imitada la naturaleza, sino también sus mejores imitadores, los antiguos. Estos principios fueron aplicados con sus variantes. Casi hasta el siglo XIX la imitación se modificó.

Se entendió por mimesis al realismo que alcanzaban las obras, fue con Hegel y su filosofía donde el cambio fue más evidente, según Hegel el propósito del arte era crear belleza y la realidad no tiene en cuenta a la belleza. Por lo tanto el arte no puede ser imitación de la realidad.

A mediados del siglo XIX surge la vieja teoría y aparece con el nombre de realismo. Los nuevos críticos franceses creían que la esencia del arte no consistía tanto en la imitación, sino en el análisis de la realidad: no se renunciaba al ideal de belleza sino que se lo entendía de un modo diferente a como lo habían hecho los clásicos y los románticos: la belleza del arte es una belleza reflejada y tiene su origen en la realidad. En los años consecutivos la teoría del arte se alejó gradualmente...del realismo hacia el polo opuesto (Moyano, 2011: 3).

Tatarkiewicz menciona que para Cézanne el artista no debía imitar la naturaleza, sino comentarla, construirla. La naturaleza era muy amplia para el artista y él debía elegir los elementos.

Para las vanguardias el realismo y el concepto de mimesis fue visto desde el alejamiento; en el cubismo, por ejemplo, la representación debía rectificarse mentalmente, así como en otras vanguardias como el rayonismo, tachismo, incluso en el impresionismo se fue dando este mismo alejamiento de imitación de la realidad.

Según Tatarkiewicz, nuestra época se inclina por reconocer la imitación en el sentido original, el mimético expresivo. Lo que nuestra época no acepta es la imitación en sentido de copia de la apariencia de las cosas.

Es un apunte muy importante puesto que en el abrazo que intento evocar desde la imitación de la forma de dos personas abrazándose es ese momento expresivo que se puede rescatar en la imagen, es desde aquí donde el concepto de mimesis me sirve para la representación.

Llamamos a algo una imitación, mimesis cuando parece que percibimos algo donde, de hecho, desde una perspectiva más cercana, no hay nada (representaciones, recuerdos, alucinaciones, sueños) o alguna otra cosa (un espejo, mármol, lienzo pintado, papel impreso). Particularmente evidente es el caso de la imitación visual. El pintor solo necesita proporcionar la apariencia visual (Stefan, 2005: 1).

En la percepción de la imagen encontraremos entonces algo donde no hay nada (en un sentido claro, puesto que en la representación encontramos ese algo que nos muestra la imagen, en este trabajo pretendo que la imagen logre evocar una sensación); desde el papel, por ejemplo, he pretendido que desde la imitación de un abrazo en sentido de representar un abrazo se logre una cierta apariencia visual.

“El paradigma de la mimesis es y sigue siendo el espejo, aunque debería pensar en un espejo en el que mira oblicuamente a un mundo, que en el espejo en el que se admira frontalmente como Narciso” (Stefan, 2005: 2).

La idea de mimesis se fue transformando, como hemos podido leer. En la actualidad la idea de la pintura, para un amplio sector de la población, está relacionada con la técnica y el acercamiento de ésta a una imagen fotográfica; de hecho el hiperrealismo surge como una técnica que se ayuda de la fotografía para poder llegar a este “acercamiento fotográfico” de la realidad. En el dibujo ocurre lo mismo, como mencionó Stefan, el paradigma de la mimesis sigue siendo el espejo, se tiene en una alta estima el gran parecido que se puede lograr con la realidad.

Pero al mencionar Stefan, qué es un espejo oblicuo, se refiere a que ni con un gran parecido se logra la captura total de un fragmento de la realidad; el autor se cuestiona esa realidad alcanzada y piensa que si nos cuestionáramos esa idea de mimesis tendríamos otra diferente. Si bien la mimesis tiene que ser fiel a la naturaleza, está en la representación que cada autor realice de la realidad es modificada aunque sea una fotografía.

Stefan Beyts señala que al pensar esos dos lugares: lo real y la modificación en la representación, cada autor es proclive a realizar una división y al mismo tiempo una relación entre lo que él denomina el mundo real y el imaginario. Parece que su concepción de estos es distinta del psicoanálisis, y en su diferenciación señala:

(...) será útil adaptar nuestros conceptos a dicha división entre el mundo real y el imaginario. Importa discernir modelo y original. Los muchos desnudos reales son los modelos del artista, y el desnudo ideal en el que se combinan sus partes más bellas es el original (...) En vista de la construcción de mundos imaginarios, se utilizan fragmentos del mundo real como modelo. El ejemplo del centauro puede ser esclarecedor: el hombre y el caballo existen en el mundo real, pero el centauro, una combinación de partes de ambos, debe su existencia únicamente a las imágenes que se han hecho de él (Stefan, 2005: 3).

Para Beyts, así es como podemos entender el funcionamiento de la mimesis los autores, compositores, artistas, etcétera, quienes utilizamos el mundo “real” como modelo, cuando se construye un original, una obra.

Para “medir” la diferencia entre el modelo y el original, vale la pena comparar la foto con un piano, que ya difiere mucho del piano real, con un dibujo de ella:



Fuente: Judith Schils.

Nadie se opondrá a llamar a la foto del Steinway (la marca de pianos) una "imagen especular". Parece obvio, entonces, afirmar que el piano en el dibujo no es una imagen especular de la realidad. Pero eso se reduce a pasar por alto que el piano en el dibujo no es menos una fiel imagen especular, aunque no del piano real, sino del piano que se ha plasmado en una imagen virtual en papel durante el proceso de dibujo. También en la mimesis completa, la imagen es una imagen especular, pero de un original que obviamente no puede existir, y que solo se puede reflejar fielmente a través de ser infiel a los modelos a partir de los cuales se creó (...) la mimesis como tal (es) —incompleta no menos que completada— se determina no menos a través de la similitud que a través de la diferencia. Para ser una imitación, debe haber una diferencia claramente perceptible (Stefan, 2005: 4).

Este ejemplo puede ser esclarecedor y nos da también algunas pistas sobre la mimesis:

Una, podríamos plantear cómo la imagen es especular, las imágenes en este caso nos ayudan a evocar pero desde la especulación, no es la imagen la cosa real, es una apariencia. Pero podríamos ir más allá con la palabra especulación, en el dibujo en el caso de esta tesis, es el valor que tendrá la mimesis en el dibujo para evocar, así sea una mimesis por llamarla de algún modo "icónica" o una mimesis más "expresiva", que ayude al espectador a entender la imagen del abrazo (desde la mimesis se intenta evocar una cuestión afectiva).

Como menciona Stefan, en el proceso de dibujo la imagen al ser plasmada en papel, por ejemplo, toma de la relación que se establece en la observación una cantidad de datos, pero esa cantidad de datos no son la cosa, y por tanto las imágenes difieren de la realidad, esta diferencia también es muy importante, aunque la mimesis se presente con un alto grado de iconicidad.

La diferencia que hace que una imitación sea tal, es que resulte fiel sólo para uno o más sentidos, pero no para todos o, en lo que respecta a las representaciones: que el original sólo es fiel en la mente, mientras que no existe para los sentidos. Si bien, el cuerpo es una unidad completa y no se encuentra dividido en los habituales 5 sentidos, es necesario mencionar que la mimesis, y una que se encuentre más cercana a la expresiva, podría alcanzar a evocar lo representado desde la imagen, dado el despliegue que ha alcanzado el dibujo en el arte contemporáneo, como el hiperdibujo.

Un número limitado de sugerencias cuidadosamente elegidas es suficiente para evocar la ilusión de que algo está presente allí en toda su gloria sensorial. La representación de una parte no deja de sugerir la presencia del todo (...) La reducción intrasensorial puede proceder aún más drásticamente. Con un torso, la ausencia de extremidades no llama la atención, porque lo que permanece visible es un todo

coherente y reconocible. El caso es totalmente diferente cuando las partes retenidas en la imagen ya no son un todo coherente. Lo que se ha omitido, ahora deja un espacio en blanco en la imagen (...) Aunque solo hay algo que ver y nada que escuchar, sientes (...) aunque solo se puedan discernir partes sueltas del cuerpo, son claramente parte de un todo que abarca todo (Stefan, 2005: 6).

Stefan menciona que con pocas sugerencias elegidas podemos llegar a evocar que algo está presente, el dibujo desde su materialidad puede sugerir la presencia de lo que se representa, también se tiene en cuenta que las cualidades materiales utilizadas son importantes en tanto que también evocaran, texturas, formas y esas a su vez sensaciones en el mejor de los casos.

Para ser una representación fiel, una imagen especular, una imitación no necesita proporcionar la apariencia de todos los sentidos, ni la apariencia saturada de un solo sentido. Todo lo contrario: una imitación es más artística, más sabe sugerir una apariencia sensorial completa con menos, o incluso con información aparentemente sin sentido. A menudo, la sugerencia produce una fidelidad más convincente que la llamada representación "fotográfica", que a menudo se experimenta como "surrealista", sino "alucinatoria" (Stefan, 2005: 7).

Si bien, en el comentario de Beyts podríamos estar de acuerdo o no, dado que decir que algo puede ser más artístico que otro es difícil de sostener; sin embargo, aquí podríamos encontrar varias características de la mimesis: una imitación no necesariamente necesita proporcionar la apariencia de todos los sentidos, dado que es difícil de manejar estímulos para todos los sentidos en una imagen. Sin embargo, como mencione antes en el arte contemporáneo el dibujo explora la relación con los sentidos, y se ha pensado un dibujo que es "incluyente" de otras posibilidades como el sonido, el olor, y un dibujo que puede ser táctil, tratando que no sólo se estimule al ojo.

El sugerir una apariencia sensorial con información aparentemente sin sentido, en ese caso me parece que podríamos diferenciar de una "mimesis icónica", en tanto que hay más referentes para entender una imagen, y "una mimesis expresiva", en el sentido que planteaba Tatarkiewicz la diferencia en la cual se sugiere la apariencia sensorial con menos información o incluso información sin sentido.

Las imitaciones visuales difieren de las sonoras, por ejemplo, así como las literarias, recordemos el cuadro de familias de Mitchell en el apartado anterior. Las imitaciones visuales se experimentan desde los materiales, y a los ojos se presentan con sus cualidades. La dimensión del tacto para la mimesis tiene un espacio relevante y para el abrazo que intento representar también, en tanto la imitación se acerca a la ilusión de poder lograr la apariencia que dos cuerpos representados se abracen en sus cualidades dibujísticas. Una de esas cualidades puede ser el color.

Hay una diferencia entre una versión en blanco y negro y una en color de una misma imagen, en el dibujo se plantea esta posibilidad de ocupar color o materiales diferentes a los lápices, siempre que se lo piense como dibujo. Y a través de la esencialización de formas, de imitar lo esencial de la realidad algunos de sus aspectos, dado que no todos los aspectos son igualmente importantes o no los alcanzamos a ver.

Cuando el artista quiere mostrar que alguien está ansioso, solo tiene que proporcionar las señales que expresan ansiedad. 'El grito' de Munch no proporciona información amplia sobre la individualidad, el sexo, la edad de la persona que grita. Pero no hay duda de que estamos tratando con alguien que está aterrorizado y llora. En materia de mimesis, el medio es esa parte de la realidad que se ha transformado para dar la impresión de ser (la apariencia de) otra cosa (...) pero (...) el medio tiene

características que le impiden unir perfectamente el original: piense en los trazos de la pintura, las líneas en el dibujo, las piedras del mosaico (Stefan, 2005: 9-10).

Podríamos pensar que con la esencialización de las formas se puede lograr una evocación, pero también se corre el riesgo de cruzar los límites de lo reconocible.

Los artistas pueden elegir su medio para que revele algo de la apariencia original del mundo real. Los medios, por ejemplo, empleados en el dibujo, cambian la naturaleza del original dibujado del real. Entre otras cosas podemos decir que, dependiendo de los materiales utilizados el autor revela algo de la apariencia del modelo real imitado.

Ilya Kabakov construyó una imitación fiel de un inodoro en la antigua Unión Soviética que se había utilizado como una casa. Y eso no puede dejar de revivir los fantasmas de sus habitantes. Los artistas pueden incluso dar un paso más y usar objetos reales para conjurar eventos imaginarios. Por lo tanto, un asesinato puede evocarse simplemente proporcionando los rastros reales: una daga y algo de sangre suficiente (Stefan, 2005: 12).

En principio, sería posible discernir las representaciones de acuerdo con sus cualidades sensoriales; en este sentido podría decir que en la representación de un abrazo busco también representaciones táctiles, en tanto que estas puedan evocar el “entrelazarse” de los cuerpos, aunque el dibujo no alcance para representar percepciones internas como lo son el goce o el placer; sin embargo, los valores táctiles alcanzados en el dibujo pueden llegar a ser útiles para evocar estos afectos. “Las impresiones visuales y auditivas también pueden evocar cualidades táctiles, y muchas de las apariencias visuales o auditivas son un signo de estados internos” (Stefan, 2005: 13).

Es como si mirara a través de la imitación a la realidad que representa: el modelo de la ópera de París es una imitación, pero en su mente reemplaza el medio y el tamaño del modelo con los materiales reales y el escala real. La imitación, la imagen, es solo un medio para un objetivo que se encuentra fuera de él. Podemos llamar a esta mimesis instrumental. Este tipo de imitación puede compararse con las palabras: la imagen es solo un signo que se refiere a (la representación de) lo real. Eso no impide que, en todos estos casos, podamos abstraernos de la función referencial y disfrutar de la imitación como algo por derecho propio, y luego juzgar sus cualidades como una imagen (Stefan, 2005: 13-14).

En otras palabras, la imagen representada, en este nuevo original basado en la apariencia de las figuras reales es mostrado desde la imagen, y podemos disfrutar de la imagen olvidando al referente de donde ha salido

Que la mimesis es "fiel a la naturaleza", no significa que la mimesis sea una especie de engaño. Si bien, el concepto de *trompe-l'oeil* y el mimesis tienen cosas en común, podríamos entender que el engaño tiene también una función; por ejemplo, en la naturaleza los pulpos se mimetizan para engañar a los depredadores y así asegurar su supervivencia o el engaño por ejemplo de las esculturas hiperrealistas de Ron Mueck, donde lo que nos ayuda a discernir que es una imitación es el tamaño.

Lacan se pregunta:

(...) ¿que nos seduce y nos satisface en el trompe-l'oeil? ¿Cuándo nos cautiva y nos regocija? Cuando con un simple movimiento de la mirada, podemos darnos cuenta de que la representación no se desplaza con ella, que no es más que trompe-l'oeil. Pues en ese momento aparece como otra cosa que

lo que se daba, o más bien se da ahora como siendo esa otra cosa. El cuadro no rivaliza con la apariencia, rivaliza con lo que Platón, más allá de la apariencia designa como la idea. Porque el cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia (Gentz, 2001: 42).

En el momento de ver la imagen el espectador puede perder por unos instantes la idea de una obra y encontrarse inmerso en la evocación a la que la misma obra hace referencia; aunque el planteamiento de Lacan amplía bastante el horizonte en el sentido que algo de las imágenes nos puede seducir, y hasta satisfacer cuando la imagen nos cautiva, Lacan se dirige a lo que él denominó “pulsión escópica”, la cual es muy compleja de tratar, en este texto no menciono todas sus implicaciones sólo de manera muy general rescato el placer que podemos alcanzar al ver , observar o mirar a una imagen.

En el texto de Valeriano Bozal “Mimesis: las imágenes y las cosas”, se menciona que se puede hablar de representación en varios sentidos.

“El primero en términos estrictamente perceptivos, representaciones perceptivas sometidas a las leyes de la percepción y a convenciones histórico-culturales” (Bozal, 2005: 19).

La Gestalt, como disciplina psicológica encargada de la percepción, ha elaborado una teoría sobre cómo percibimos; de sus estudios derivaron una serie de leyes, entre las cuales se encuentra:

Un segundo sentido (...) es el de la supuesta “fijación” de la representación perceptiva mediante procedimientos plásticos o gráficos, se limitan a trasladar a un soporte las representaciones perceptivas previas sin que el traslado afecte para nada, o solo técnicamente a la naturaleza de lo trasladado (Bozal, 2005: 19).

En este segundo apartado, Bozal hace un planteamiento que lo confronta, dado que la fijación de la imagen en el traslado al soporte sí se verá afectada porque la imagen que tenemos en el pensamiento no es trasladada por completo en un soporte, las cualidades del soporte cambian lo que se pensaba.

Existe un tercer sentido de representación, según menciona: aquel que se pregunta por la condición de representar en el conocimiento, respondiendo preguntas como:

¿Cuál es la diferencia entre el conocimiento de representar y otras formas de conocer? ¿Qué aporta la representación, si es que aporta algo al conocimiento de las cosas? ¿Cómo se presentan estas en la representación? (Bozal, 2005: 19).

Entendemos entonces, cómo el representar nos permite habitar la realidad, y esto implica una relación del sujeto con la realidad, lo que permite la construcción de imágenes de representación. (Estas desde la semiótica por ejemplo son divididas en icono, índice y símbolo).

Todo representar es un implicar del sujeto. Del sujeto (...) depende (...) la mirada (...), es un mirar atento (...) de forma que lo mirado entre en el umbral de lo consiente como mirado, (...) entonces podemos hablar de una representación perceptiva (...) y es en ese ser para un sujeto donde la espacialidad y temporalidad se alteran, con lo que la cosa mirada se convierte en figura y posee un significado (Bozal, 2005: 21-22).

El significado de una imagen para un sujeto implica ahora el sentido que éste le da a la imagen, una imagen tendrá varias interpretaciones, las cuales la dotarán de diversos sentidos.

“Representar es articular y así, producir figuras significativas. Representar quiere decir organizar el mundo fáctico en figuras” (Bozal, 2005: 22).

Para tratar de redondear este apartado, que es una inquietud de la relación del concepto mimesis, y que en este texto sólo he planteado algunas de sus cuestiones, menciono que este concepto lo encamino hacia la práctica del dibujo: “La relación del dibujo, en su carácter representacional, con la realidad, se puede resumir en el concepto de mimesis, que establece una relación estrecha entre la supuesta realidad visual, natural, de acuerdo a una también percepción neutral” (Vera, 2017: 76).

En el dibujo contemporáneo vemos cómo las convenciones representacionales han cambiado, experimentó diferentes transformaciones determinadas por los medios de reproducción de la imagen, pero también podemos observar cómo las cuestiones de mimesis, la cual ha encontrado una larga reflexión en la historia del arte, durante el último siglo fue abandonado por su cercanía con lo que se denominó realismo en las vanguardias que plantearon su ruptura con los modelos clásicos.

Entramos aquí una vez más en la discusión que plantea Borges en “Del rigor en la ciencia”, donde al final el mapa es del tamaño real del Imperio que representa. Aunque el realismo sea holístico y multidimensional, siempre existe un grado de abstracción que permite la cognición [acaso la reconocimiento] de una realidad en otra. Los lenguajes artísticos modernos, del Naturalismo al Surrealismo pasando por el Expresionismo, presentan una gradación creciente hacia la abstracción, es decir, un alejamiento progresivo de la mimesis, de la pretensión de ser lenguajes artísticos figurativos (...) tanto el realismo como, vanguardias, parten de la realidad, la representan en diversos grados, bien podría decirse que se trata de lenguajes miméticos o figurativos, porque todos ellos representan. Son miméticos porque responden a una anécdota tomada del plano exterior y a una simbología de elementos que remite, en la mayoría de los casos, a referentes (Sánchez, 2007: 8).

Pero como hemos visto, también las imágenes, que salieron del referente original de la realidad, toman posición en el mundo y se vuelven un original, que puede llegar desde la imitación de esa realidad a evocar percepciones de forma, sensaciones táctiles e incluso a evocar una empatía con afectos.

El sentido que le damos a la obra de arte se encontrará mediado por lo Imaginario y lo Simbólico, que realizan, por decirlo de algún modo, una mediación que se instala en lugar de “la Cosa”.

Aunque se logre fidelidad con la realidad y el autor este copiando, la obra se convierte en una creación, es un original; pero recordemos el concepto de semblante y de significantes, no todo se puede simbolizar, quedará una parte sin poder expresar ni decir, así en el abrazo.

Teniendo en cuenta estas tres posibilidades en la representación prosigo al último apartado, donde se encuentra la obra así como sus características.



CAPÍTULO 3.

Obra: El abrazo protector de
la masculinidad.

Tres exploraciones en el
dibujo

1. Frottage corporal como estrategia para evocar amor y goce al dar un abrazo

➤ La huella como dibujo

Dada la dificultad de expresar el amor y el goce al dar un abrazo en la representación, planteo la acción de una huella como dibujo; tratando de evitar como referente inmediato una imagen ilustrativa e intentando la evocación del abrazo mismo. Inicio mencionando brevemente lo que es una huella:

La palabra huella proviene del latín hollar. Es una marca o señal que deja una materia sobre otra. Se conoce como huella al rastro o vestigio que es dejado por alguien.

La huella como dibujo la podemos pensar a manera de elemento que se dibuja y no se deja someter del todo al dominio regulado de la representación, y cualquier aproximación de mimesis podría revocar la presencia lograda con la acción.

La huella atrae al espacio de la representación el aparecer evanescente e irregular, entre otras cosas podría decirse que intenta este "dibujo huella" no "re-presentar", tan sólo acaricia la superficie, roza la piel leve de la superficie, captura y retiene ese humor infraléve, para de ser percibido.

Lo que la huella nos entrega es rastro de acontecimiento, justamente aquello que resiste al lenguaje. Resistir a la regulación interesada del orden de la representación.

La huella captura algo de la presencia, de la instantaneidad del acontecimiento, la fugacidad del tiempo-ahora. El que alienta tras la huella de este abrazo es un impulso de intentar capturar algo de esa sensación, del amor y del goce, que se expresa en la fugacidad de abrazar. La huella revela algo de lo inapresable.

La huella retiene un segmento irrevocablemente fragmentario.

En su recomposición de los fragmentos (...), el artista se agencia la capacidad de dotar a la imagen producida de un "sentido otro" no se trata de "representar" la supuesta realidad, sino de poner en escena segmentos enunciativos que arrojen una duda sobre el orden de la representación establecido (Brea, 2013: 3).

Su espacio presentado como espacio de la representación rompe con la regulación en profundidad de la representación. Se rescata algo de la tactilidad, intensidades desplegadas dependiendo de la fuerza con que se opone una superficie a otra. Esto nos lleva a una idea que se planteó en el surrealismo, el *frottage*, dado que una huella es un frotamiento en la superficie, y así podríamos decir que algunas de las obras de arte a partir de las vanguardias, en las investigaciones y manifiestos, intentó ampliar posibilidades para la representación, llegando a diversas soluciones, el *frottage* fue una de ellas.

Uno de los promotores de esta técnica fue Marx Ernst, quien realizó frotamientos de un papel sobre una superficie y con un lápiz rayaba de una dirección a otra; lo que conseguía como en el caso del grabado, era un tipo de impresión de la forma y la textura del objeto; algunos historiadores del arte plantean que lo ideó a partir de 1925.

(...) el *frottage* (...) le permitía incorporar diferentes texturas, frotando materiales diferentes (madera, textiles, tramas) sobre el soporte pictórico o gráfico: las líneas y los dibujos abrían un nuevo continente en el que adentrarse mediante el automatismo y la deriva psíquica (Rodríguez: 2009: 1).

En este trabajo presento dos ejemplos de algunos de sus dibujos:

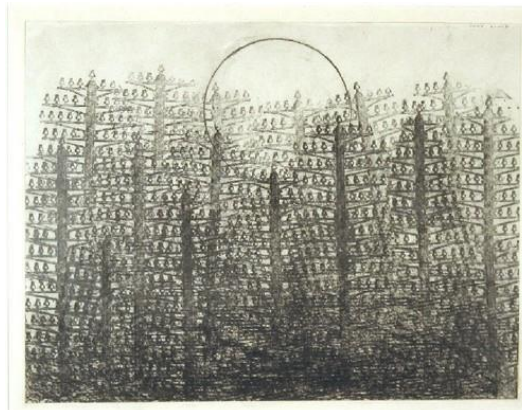


Figura 1. Marx Ernst (1925). Grafito, frottage sobre papel.

Podríamos pensar que el *frottage* es un tipo de huella que nos permite un acercamiento a las texturas principalmente, que en la acción de un instrumento, carbón o un lápiz, nos permite capturar algo de la forma del material que queremos. Se crea la ilusión de la presencia en lo visual, en la tactilidad como campo de superficie.

De estos planteamientos, acerca de la huella y en específico del *frottage*, paso a un importante aporte dentro de la historia del arte, que tiene que ver con Yves Klein en su proyecto *Antropometrías*:

El autor, a lo largo de seis años que duró su carrera artística puesto que desafortunadamente muere en 1962, creó un conjunto de obras complejas, desde el arte conceptual al performance.

Klein en su búsqueda de la expresión rechazó el pincel, puesto que lo consideró un instrumento “excesivamente psicológico”; empleó en su lugar rodillos, los cuales le permitieron cubrir grandes espacios. Sin embargo, después se ayudó de modelos, llamándolas “pinceles vivos”, los cuales con la pintura dejaban marcas, huellas. Bajo su dirección algunas de sus presentaciones eran como un *show*, donde se rescataba la obra o acción en videos.

Pierre Restany, amigo y crítico de Klein, bautizó a esta serie de obras como “antropometrías” las cuales generaban una representación del desnudo sin ser tradicional.

Mientras los músicos interpretaban la *Sinfonía Monótona Silencio*, el artista vestido de esmoquin dirigía las acciones de tres modelos desnudas que esparcían la pintura sobre sus torsos, muslos y presionaban o arrastraban sus cuerpos sobre hojas de papel blanco. Además de un "monocromo corpóreo", las pinturas resultantes incluían huellas estáticas simples y rastros dinámicos de los cuerpos en movimiento (Riout, 2009: 1).

Klein realizó alrededor de 80 piezas de este tipo, cada una dependía del trabajo de la modelo en su expresividad, así encontramos obras muy dinámicas y otras más estáticas. Las huellas eliminaban la mano del artista y las acciones eran dirigidas por él.

En una entrevista Yves Klein menciona cómo fue su proceso de creación de las antropometrías, el cual me sirve para contrastar con mis planteamientos:

Casi siempre pinto con modelos y, desde hace algunos años, con su colaboración activa. La modelo crea dentro e incluso fuera del taller un ambiente sensual que confiere estabilidad al material pictórico. Por lo tanto, probé a utilizar modelos: fue algo muy bonito.

La carne, la delicadeza de la piel viva, su tono maravilloso y, paradójicamente, incoloro, me fascinaban.

Un día me di cuenta de que mis manos y mis herramientas no eran suficientes para tratar el color. Necesitaba a la propia modelo para pintar el cuadro monocromo (...) No, ¡no era ninguna locura erótica! Era aún más bello. Coloqué en el suelo un gran lienzo blanco, vertí en el centro veinte kilos de color azul y la modelo se tumbó literalmente sobre él: dibujó el cuadro rodando por el lienzo con su cuerpo en todas las direcciones. Yo, de pie, dirigía todo el proceso, daba vueltas rápidamente alrededor de esta fantástica superficie en el suelo y dirigía todos los movimientos de la modelo.

Nunca hubo nada erótico, ni pornográfico ni de alguna forma amoral durante estas fantásticas sesiones, en cuanto terminaban el cuadro, mi modelo se daba un baño. Nunca las he tocado, por lo que siempre confiaron en mí. Les gustaba y les sigue gustando trabajar de esta manera, con todo su cuerpo en mis pinturas. Esta fue la solución al problema de la distancia en la pintura: mis pinceles eran vivos y con control remoto (Ottmann, 2010: 22).

En este apartado pongo algunas imágenes que nos pueden servir para darnos una idea de cómo realizó su serie de antropometrías así como los resultados gráficos.

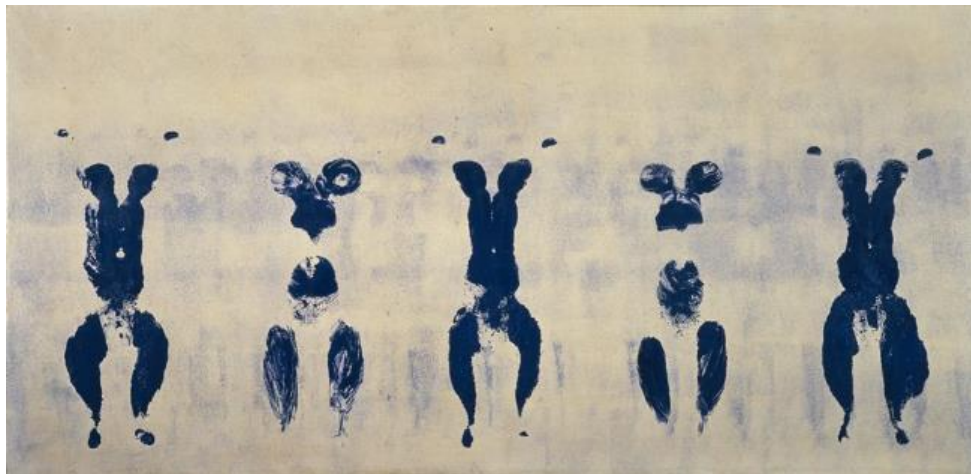


Figura 2. *La gran antropometría azul (ant 105)*, Yves Klein. Fotografías del proceso de realización de algunas sesiones de las antropometrías. <https://www.artbasel.com/basel>



Figura 3. Fotografías del proceso de realización de algunas sesiones de la ejecución de las antropometrías. Para mayor información se puede consultar algunos de los videos que se encuentran en: <https://www.youtube.com/watch?v=gj9nHa7FtQQ>

Y teniendo en cuenta a estos dos autores me ayudo de ellos para poder establecer algunas coordenadas sobre la representación y rescate en imagen de la acción de abrazarse en lo que puede denominarse frottage corporal.

➤ Frottage corporal, implicar el acercamiento de dos cuerpos

La generación de una huella, dejada por el cuerpo de la interacción que se da a partir del contacto directo entre dos personas, en este caso dos hombres en un abrazo, me permite el rescate de ese contacto directo de la acción, y especular que algo de sensación afectiva pueda ser evocado. Así, en el abrazo, puede pensarse, por medio de la evocación, en ese goce, en lo agradable, o lo placentero de esa experiencia.

“Bernard Berenson propone que al experimentar una obra artística nos imaginamos un encuentro físico a través de las sensaciones ideadas; llama “valores táctiles” a las más importantes” (Pallasmaa, 2014: 46).

En otras palabras podríamos entender esa sensación ideada de los valores táctiles como la evocación. Pallasmaa (2014: 26), menciona “nuestros ojos acarician superficies, contornos y bordes lejanos y la

sensación táctil inconsciente determina lo agradable y desagradable de la experiencia”. De esta forma en la huella generada pretendo alcanzar algo de ésto afectivo.

La propuesta parece simple: poner entre dos personas una tela blanca o papel, en los cuales dejo la huella con pintura o tinta (y en un caso con carboncillo) de la acción de abrazarse.

La imagen que se genera de la huella de un abrazo hace presencia de un acontecer, el acontecer entre el afecto de dos personas que se abrazan en este caso. Éstas no son sino rastro perdido de alguna intencionalidad de decir, siempre inagotable y siempre por descifrar.

A diferencia de lo que pudimos leer en las propias palabras de Klein:

“Un día me di cuenta de que mis manos y mis herramientas no eran suficientes para tratar el color. Necesitaba a la propia modelo para pintar el cuadro monocromo (...) No, ¡no era ninguna locura erótica! Era aún más bello” (Ottmann, 2010: 22).

En el caso de los dibujos que he planteado como la huella de un abrazo, también me di cuenta que había diferencias entre la presentación y la representación; mi interés primero se centró en poder presentar de algún modo este momento casi de la cualidad, desde lo material, el resultado fue una huella que resultaba en una imagen abstracta, resuelta de manera monocroma usando tinta negra. Haciendo así una diferencia con la idea de pintura de Klein. Por poner un ejemplo que sigue detonando algunos puntos de vista encontrados es el uso del color, si al usar color hacemos dibujo o pintura, si bien el caso de Klein y de sus antropometrías tenía una intención de un resultado con pintura, en el caso de mi producción es en dibujo, aclarando que aunque use color, estoy pensando en dibujo (pensamiento dibujístico).

“Nunca hubo nada erótico, ni pornográfico ni de alguna forma amoral durante estas fantásticas sesiones, en cuanto terminaban el cuadro, mi modelo se daba un baño. Nunca las he tocado, por lo que siempre confiaron en mí” (Ottmann, 2010: 23).

La intención de Klein parece tener una inquietud ritual, un acto solemne donde al parecer el autor intenta dejar de lado lo erótico; recordando que Klein se interesó por los preceptos de la filosofía zen. En contraste, en la creación de mis dibujos encuentro en el acariciar la piel de mi modelo-pareja, en sentir el cuerpo del otro en el abrazo, la ayuda a la intención de esta propuesta, es decir, intentar evocar algo de ese goce y amor de ese momento.

Lo erótico en el caso de las huellas que he generado es algo que es importante en tanto que la obra la he realizado con una pareja sentimental; lo erótico no es algo que no se permita, al contrario, es parte del goce. (Un concepto acuñado por Lacan a partir de la clínica psicoanalítica, y que podríamos mencionar como la satisfacción de una pulsión, el cual es individual, indecible; Lacan lo menciona como unitario, no tiene que ver con el otro, no necesitamos del otro para gozar). Para Lacan, lo erótico más cercano al deseo, y pudo distinguir que el deseo incluye una relación con otro, con el sexo y el fantasma que el otro puede significar; y finalmente el amor, que se relaciona con el otro, pero excluida la relación sexual, tampoco es una satisfacción como el goce. Al nivel del amor no interviene la relación hombre-mujer; en otras palabras, el amor es invención y no es un concepto cerrado.

Como ya hemos notado son diferentes al menos desde el psicoanálisis Lacaniano, y son experimentados de una manera inconsciente.

“Yo, de pie, dirigía todo el proceso” (Ottmann, 2010).

En este caso soy parte de la propuesta de dibujo, el tratar de capturar algo del afecto que siento en el momento de dar un abrazo a mi pareja sentimental. Si bien la pieza la había pensado (“dibujo como pensamiento”), en el momento de la ejecución (y de poner tinta en el cuerpo y el papel entre los dos también dirigía de alguna manera el proceso), el acontecimiento fue un momento afectivo efímero en el que no me preocupe por el control.

A continuación muestro algunas de las obras elaboradas en este primer apartado:

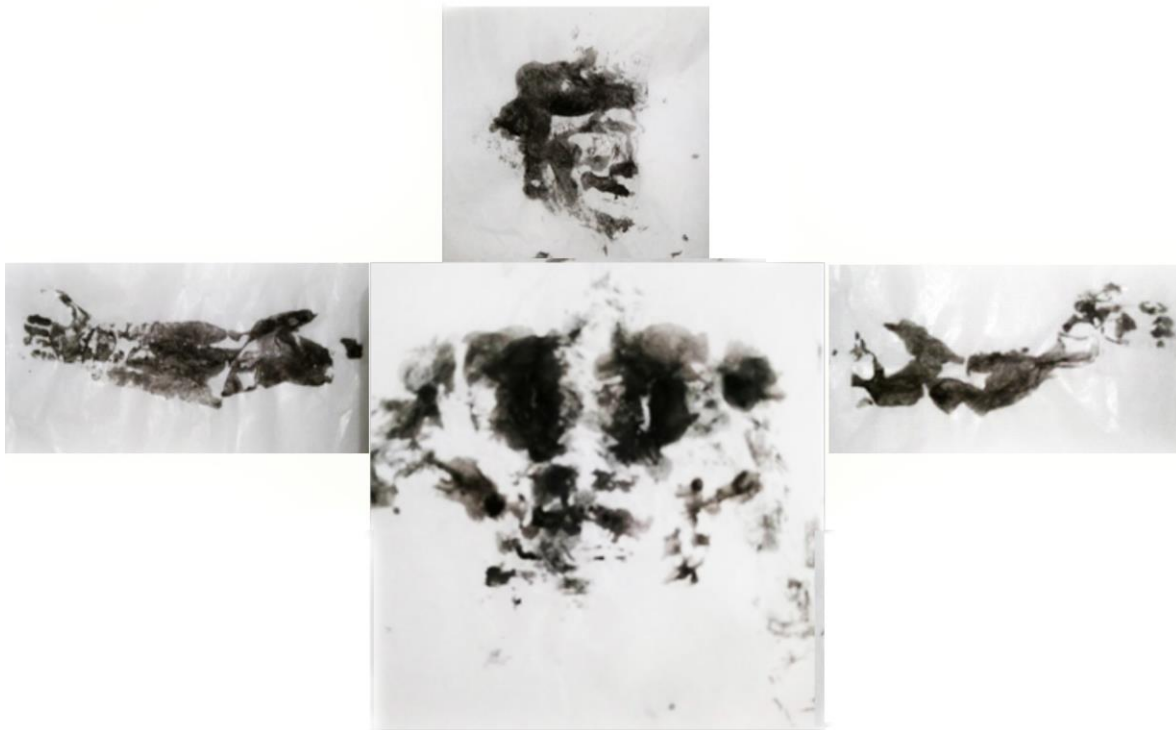


Figura 4. *Huella de un abrazo. Lado A.* Pintura acrílica negra sobre papel. 60cm x 60cm.

Las imágenes resultantes de esta primera exploración se encuentran entre una presentación, y con una mayor carga en la representación; dado que la intención no busca una representación al menos de tipo de realismo, sino lo que se pueda rescatar del registro del abrazarse, frotamiento entre los dos cuerpos que se abrazan; es decir, se busca presentar una serie de restos en la tela, cuya observación nos interrogue dada su estructura concreta.

Barthes (2005: 17), apunta que “(...) the concrete is what is supposed to resist meaning”.

Lo concreto es para Barthes lo que resiste a un significar, en este caso la huella y su imagen; podemos encontrar un momento concreto detenido en una imagen. Los sentidos transmiten información para el juicio del intelecto, son medios de activar la imaginación y de articular el pensamiento sensorial. En este caso el afecto que produce el otro, el cuerpo del otro en su totalidad se siente desde los sentidos, uno de ellos sin pensarlo aislado es el tacto.

“El tacto es el órgano de la cercanía, la intimidad y el afecto. La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura. El placer de la piel se convierte en una sensación singular” (Pallasmaa, 2014: 122).

El registro de la huella en esta obra es registro de la superficie, de la piel, esperando evocar un cuerpo que está abrazando a otro, desde la ausencia de los mismos.

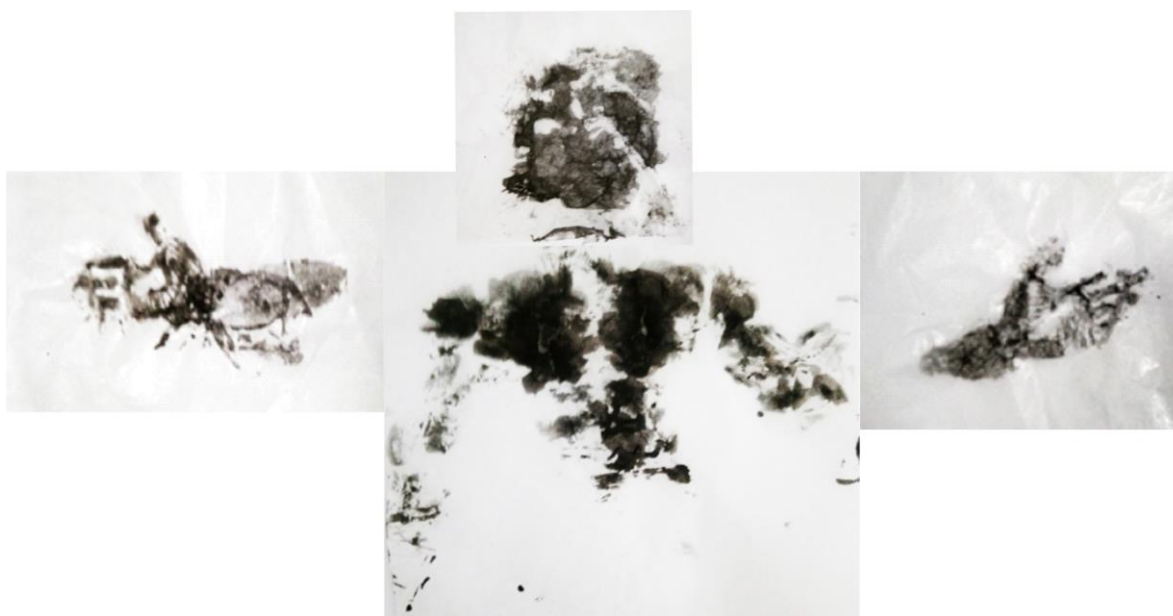


Figura 5. Huella de un abrazo papel. Lado B. Pintura acrílica negra sobre. 60cm x 60cm.

Tratar de representar lo irrepresentable, el límite mismo en el que quiebra el orden de la representación -es entonces la tarea que hoy le cumple al arte. Pura escritura, como mera huella de alguna siempre infijable intención narrativa el mismo límite: el de la radical ilegibilidad del signo, el de su inagotabilidad en una u otra lectura, el de la radical infinitud de las interpretaciones siempre, y todavía, pendientes (Brea, 2013).

Ese tratar de representar lo irrepresentable del goce segundo y del amor, es lo que ha animado esta primer búsqueda, tratando desde la evocación generar algo en los posibles espectadores, una característica de esta obra es que los dos que se abrazan han quedado plasmados ambos en un papel y en una tela.

El dibujo así necesita ser transitado, visto desde dos posiciones, “de lado”, por llamarlo de un modo, A y el B, ésto detonó en otras búsquedas, ahora desde la reacción ante esa sensación del abrazo, del amor y del goce segundo, que mencionábamos que se exploran en el siguiente apartado.

2. Algo que sale del caos, dibujo reacción como diagramación. Segunda estrategia de exploración en la representación de un abrazo

Como vimos en el apartado 2., en relación a lo que es un diagrama para Deleuze; en este apartado he pensado en ese segundo momento que mencionaba el autor, el diagrama, como un momento de reacción en el dibujo, reacción ante lo afectivo que me produce el sentir un abrazo; y esta a serie de dibujos podríamos entenderla como una resistencia, negación o reacción ante el estímulo que produce lo afectivo.

Esta reacción pasa a ser representada, o formar parte importante de la imagen, dado que podría ser como esa defensa ante lo real del goce y de lo afectivo, que en esta serie de obras se ha intentado explorar. Esta reacción también crea un imaginario, que podríamos entender como las imágenes individuales, que al diagramarse o al hacerse materia pueden comunicar o expresar

A continuación muestro una serie de dibujos, donde aplicaba agua sobre papel a manera de aguada con tinta, y después encima de esa mancha dibujaba contornos, siluetas de la acción de abrazarse.



Figura 6. Serie de dibujos donde se explora con la mancha dibujar siluetas de un abrazo. Tinta sobre papel. 21.5cm x 27.9cm.



Figura 6. Serie de dibujos donde se explora con la mancha dibujar siluetas de un abrazo. Tinta sobre papel. 21.5cm x 27.9cm.



Figura 6. Serie de dibujos donde se explora con la mancha dibujar siluetas de un abrazo. Tinta sobre papel. 21.5cm x 27.9cm.

Al principio, al hacer esta serie de dibujos no pensaba en la negación, eso no lo veía, fue algo que realice de manera intuitiva y los resultados fueron unos dibujos que se desorganizaban, se deformaban

con el agua; en ocasiones intentaba dibujar sobre la mancha a las dos figuras. El momento de secado del papel desvanecía la figura, acomodaba en la aguada la tinta y el resultado fue una serie de manchas que daban algún indicio de que algo había pasado allí; también de un contorno, una cierta información de las figuras, no había dintorno sólo una diagramación, utilizando líneas esenciales, esqueletos de formas.

Uno de los últimos dibujos lo intervine con hilo y dio otro resultado, el volumen.

En otro dibujo realicé primero una figura más definida, en tanto reconocible, y la otra era solo una sombra, decidí usar otro material que diera volumen, en este caso fueron cerillos, los cuales en un principio pensé dejar sin encender, y que diera un efecto de otra figura. Pensando en la sensación de un abrazo y lo efímero de la misma, decidí realizar un pequeño video donde capture la acción del dibujo del fuego al encender los cerillos, el proceso lo detuve varias veces hasta dejar casi una figura irreconocible.



Figura 7. Secuencia del proceso para la realización de una huella sobre el papel con fuego. Dibujo y huella sobre papel. 30cm x 28cm.

En este segundo apartado llego a otro planteamiento dentro de la búsqueda de cómo representar esta forma de afecto; encontré en el diagrama un segundo momento como lo plantea Deleuze, pero también una necesidad de expandir el dibujo en el espacio.

Era necesario entonces, desde la disciplina del dibujo, hablar a partir del texto “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss, que arrojó planteamientos como la ampliación del espacio ocupado por una obra:

El campo proporciona una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular (...) la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material (...) sino que se organiza a través del universo de términos (Krauss, 2010: 43).

Krauss⁴ alude a la idea de campo expandido, y menciona que la escultura se modificó en los años 60, y que el concepto de escultura llegó a aplicarse a otras prácticas, como la instalación, la pintura y al dibujo.

“(...) la mayor parte de las clasificaciones de las obras del campo expandido son construidas a partir de una relación con el lugar (...) aunque Krauss no da nombre a ese campo expandido podríamos inferir que se trata de un campo o dominio espacial artístico; en el que el espacio es concreto” (Tirado, 2011: 105).

Para Pedro Cruz Sánchez, lo híbrido tiene que ver con la dilución de los límites territoriales de cada disciplina fijados en la modernidad; en lo híbrido se da un giro de la “limitación a la “i-limitación” del campo en su expansión.

Sin embargo, acerca del dibujo poco se esbozaba, por ejemplo para Krauss, el tema más importante a investigar era la escultura. En este sentido, recurrí a un texto de los autores Russell Marshan y Phill Sadow, los cuales plantean un concepto diferente al de campo expandido, aquí menciono de manera general en que consiste.

➤ Hiperdibujo o *hyperdrawing*

En el libro *Hiperdrawing* se trabaja uno de los problemas que surge en el dibujo contemporáneo: la expansión de lo que se puede llamar dibujo, porque esta práctica ya no se encuentra restringida a cánones de forma o académicos, el dibujo puede llegar a ocupar el espacio de múltiples maneras así como puede utilizar diversos medios y mecanismos para dibujar.

Los autores mencionan que el hiperdibujo podría ser una manera de abordar el dibujo como una posibilidad de pensamiento, así tenemos una especie de pensamiento dibujístico, el cual es un proceso conceptual.

Russell Marshan y Phill Sadow mencionan que los materiales son tipos particulares de apoyo para producir un resultado representacional, y este resultado lo piensan desde tres ideas:

- a. El resultado representacional como límite o subfrontera
- b. el uso de diversos materiales como límite o subfrontera
- c. el espacio del dibujo como límite o subfrontera o suprafrontera

⁴ Un extracto del texto de Krauss se encuentra en: <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

Teniendo en cuenta que

El prefijo Sub denotara: de bajo, bajo el límite o dentro del límite

El prefijo Supra: significa encima o más allá de los límites, fuera de,

La sub frontera será la delineación discontinua (limitar un campo en expansión) (Marshall y Sawdon: 2015: 8).

El concepto de dibujo se presenta como una ambigüedad, y esta ambigüedad es ocupada como un área de oportunidad en la exploración del dibujo contemporáneo.

En estas fronteras o límites encontramos que el dibujo puede ir de sub a supra o de hipo a híper.

Así, el hiperdibujo tendrá una delimitación pero con un enfoque amplio, y proporcionará una manera articulada de identificar y estructurar o territorializar el dibujo.

“El hiperdibujo entra donde las definiciones de dibujo no son claras. El Hiperdrawing habita este otro espacio y manifiesta o explora el ser “sobre”, “arriba” o “más allá” de lo normal e implica exceso o exageración” (Marshall y Sawdon, 2015: 8).

Lo híper se acerca al manejo de planos, el traslape y la composición permiten este juego de diferentes vistas, las cuales dan paso a efectos ópticos, por ejemplo 2D a 3D; y el dibujo podría romper los límites de una concepción bidimensional, ocupando por ejemplo luz, sonido o materias diversas.

Emma Cocker, planteo el *hyperdrawing* como una forma de *tecne*, donde la práctica del dibujo no está limitado por los límites convencionales del papel, lo bidimensional, y así este podría ser una manera de dar forma a nuevas maneras de entender el dibujo, por tanto nuevas maneras de hacer relaciones y de conocimiento.

En la realización de la obra de esta segunda exploración había una necesidad de expandir la línea, pero no de una manera desbordada, de ocupar pequeños volúmenes y materiales como el hilo para dar cierto volumen a las formas.

Algunas estrategias para este apartado fueron:

Realización de unas cajas de acrílico, las cuales son transparentes, y en cada una he realizado dibujos en acetato, que se encuentran dentro formando un traslape entre cada acetato.

El traslape hace que exista movimiento y un volumen, que es una trampa al ojo, dado que se llega a una especie de tridimensionalidad óptica; se pueden mirar de manera frontal donde se observa la forma de dos figuras masculinas abrazándose.

Características: volumen, frontalidad visual, contorno, perfil son algunos de los aspectos que se toman en cuenta en esta serie de dibujos.

En los primeros cuatro ejercicios sobre estos dibujos realicé una línea continua que intentaba capturar algo del contorno de la forma de dos personas abrazándose.



Figura 8. Dibujo sobre acetato colocado en traslape. 30cm x 40cm.

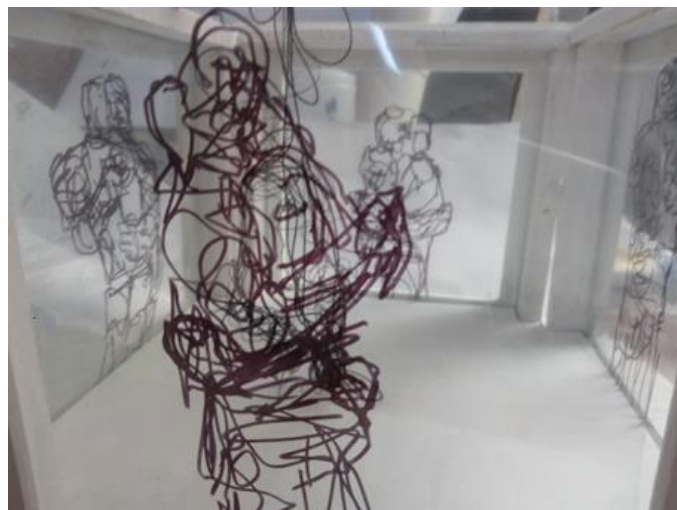


Figura 9. Cuatro dibujos de acetato en traslape. 120cm x 100cm.

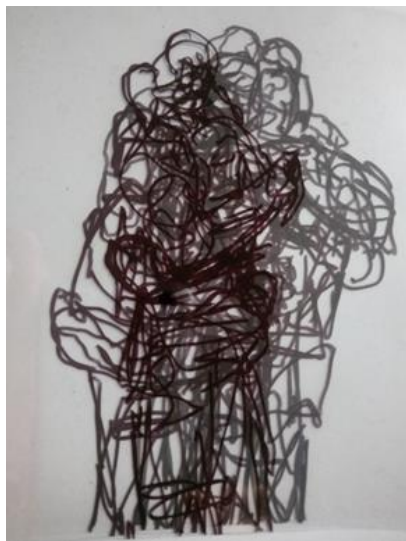


Figura 10. Traslape de seis siluetas de figuras abrazadas en traslape. Dibujo sobre acetato. 27cm x 29cm.



Figura 11. Interacción 1. Línea continua, acetato e hilo. 30cm x 38cm.

En esta imagen es la línea continua, pero también ocupando hilo, con el cual fui dibujando en el espacio cercano. Al dibujar sobre el acetato y al dibujar con el hilo se creó una especie de trampa al ojo, que dependiendo dónde se situó el espectador podrá ver los elementos bidimensionales o tridimensionales.

En otro ejercicio (Figura 12), fui dibujando partes sueltas como un brazo en una hoja de acetato, una cara en otro, así sucesivamente hasta generar las dos figuras. El traslape de partes fue haciendo más borrosa una de las dos figuras, provocando que el espectador tenga que transitar la pieza, es decir que la vea desde otro punto de vista. Resultó interesante el efecto de las figuras contrastadas, la capacidad de ver a través (transparencia) responde a un ocultarse (opacidad).



Figura 12. Lado A. Dibujo sobre acetato en traslape. 29cm x 27cm.



Figura 12. Lado B. Dibujo sobre acetato en traslape. 29cm x 27cm.

En el siguiente ejercicio (Figura 13), realicé un dibujo rápido donde comencé a intervenir con clavos la superficie del papel, los cuales en continuidad hacen el contorno de la figura faltante.



Figura 13. Lado B. Dibujo y contorno con clavos. 30cm x 38cm.

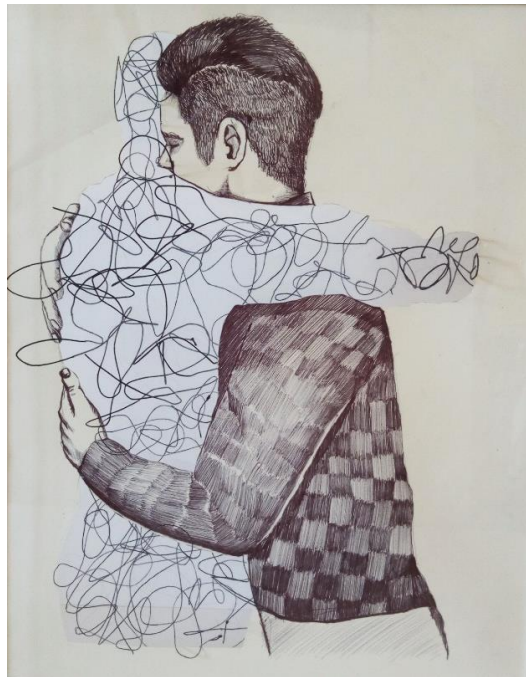


Figura 14. Dibujo con bolígrafo e intervención con hilo. 30cm x 38cm.

En la figura 14, fui dejando que la imagen pareciera desvanecerse, el hilo fue ocupando cada vez más espacio; la línea intentaba evocar la fugacidad del abrazo, el vacío del papel y la sensación de una línea que flota fueron efectos interesantes que pretendían la evocación de una relación afectiva, de un acontecimiento entre los personajes.



Figura 15. Dibujo sobre papel e intervención con hilo. 30cm x 38cm.

En la figura 15, realice un dibujo definido y después en traslape puse un acetato y cosí el acetato con hilo rígido, en el cual intentaba realizar un dibujo de línea continua a manera de intentar calcar las figuras, el resultado fue un volumen leve que parecía dar cierta geografía.

Podríamos decir que en cierto modo todo dibujo es una diagramación, dado que se hace imagen, aunque sea efímera; y en este sentido me gustaría pasar a un último punto que es la simbolización, y que podríamos decir es un momento en donde nosotros le adjudicamos a la imagen un sentido, y este dependerá del espectador y de la cultural, dado que ocurrirá, como lo señala la semiótica, un proceso de semiósis, el cual quiere decir que cada espectador realizara una interpretación de la imagen.

3. Dibujo simbolización, tercera estrategia en la exploración al representar un abrazo, algo reconocible solamente

En este último apartado exploro una inquietud sobre la representación desde lo simbólico, donde efectúo en una primera serie de ejercicios una imagen más reconocible en el dibujo; después realizo una unión de las dos estrategias anteriores, la sensación y el diagrama; llegando a una última serie de dibujos, tomando en cuenta la idea de efecto que posee la imagen producida.

“El dibujo al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructuración la que cada persona capta, el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico que asume” (Gomez, 1999: 18).

El dibujo ha sido en esta investigación un medio donde plasmar algo de lo que acontece al dar un abrazo, en este caso lo afectivo, pero en el quehacer dibujístico o al momento de realizar la obra en ella se refleja el valor simbólico, el cual incide en el imaginario social.

Esta incidencia en el imaginario social tiene que ver con lo que la imagen puede comunicar, o mostrar y que la imagen será rechazada o no de acuerdo con la normativa de cada sociedad. En este apartado me ayudo del planteamiento de Gottfried Boehm que ha trabajado como función del mostrar de la imagen. La cual se plantea como una reflexión

(...) ni la historia del arte ni la de la filosofía que, como se sabe, desde el diálogo platónico del Cratilo reflexionó de manera intensiva sobre las funciones del lenguaje. Por tanto, estamos frente a una evidente discrepancia que oscila entre el interés que formula el decir (“lenguaje verbal”) y un interés completamente distinto, a saber, el del mostrar. Este último está estrechamente vinculado con las representaciones icónico-figurativas (es decir, “imágenes”). Más aún: la fuerza de la expresión figurativa se revelará como una fuerza del mostrar (Boehm, 2014: 25).

Boehm encuentra similitudes en cómo hemos entendido el lenguaje y hace una analogía para hablar de un modo similar sobre la imagen, menciona que el decir puede funcionar de manera similar con el mostrar. Esta es una primera vía para poder establecer coincidencias y deferencias entre ambos.

Entonces, la pregunta por la imagen siempre concierne también a la diferencia entre aquello que se deja decir y aquello que no se deja decir, pero que se muestra. Las imágenes no poseen ni boca ni voz, pero se comunican de manera distinta. La pregunta es cómo. No es ya motivo de sorpresa que apenas desde Wittgenstein y a través de él, el mostrar haya sido redescubierto como una capacidad poderosa similar a la capacidad del decir (Boehm, 2014: 25).

Como vimos en el apartado 2.1, algo de la imagen queda en un enigma, pues en la imagen hay algo que vemos pero no podemos terminar de expresar. Según Wittgenstein lo que dice un enunciado es la afirmación de la existencia de un cierto estado de cosas, el lenguaje establece relaciones entre objetos; este autor realizó un estudio llamado Tractatus donde expone estas ideas, aunque su interés se centraba en los alcances del lenguaje y no de la imagen.

“(...) para nosotros es determinante que el mostrar no representa ninguna capacidad menor o reducida, sino que a su manera lleva a cabo las tres principales características del lenguaje, a saber: comunicar, representar e incidir, es decir, tener un efecto” (Boehm, 2014: 26).

Es con esta cita sobre las tres cualidades del mostrar que me acerco al registro de lo simbólico en Lacan, y que en este texto sólo haré algunas referencias:

Su concepción del orden simbólico debe mucho a la obra antropológica de Claude Lévi-Strauss. En particular, él toma de Strauss la idea de que el mundo social está estructurado según leyes que regulan interacciones, como las relaciones de parentesco.

Lo simbólico es esencialmente una dimensión lingüística, dado que la forma básica de intercambio es la comunicación, el “intercambio de palabras”. Cabe destacar que Lacan no equipara totalmente el orden simbólico con el lenguaje.

Lo simbólico es el “reino de la Ley” que regula el deseo, por ejemplo, en el complejo de Edipo. Y es el reino de la cultura como opuesta a la naturaleza, regida a su vez por el orden imaginario... lo propio de lo simbólico son las estructuras tríadicas (como en la terceridad de Peirce), ya que la relación intersubjetiva siempre está mediada por un tercer término, el gran Otro (Grippe, 2012: 1).

La cultura estabiliza significados, sin que estos sean inamovibles, pero al estabilizarlos va tejiendo una serie de acuerdos que van dando forma a la realidad, una en la que podemos comunicar cosas. Somos capaces de vislumbrar significados que extraemos del contexto histórico; la imagen refleja o ilustra algo que la antecede, en este caso su sentido no parte de ella misma, por medio de su organización interna, sino que se articula de manera exterior a ella, en una narración.

Las imágenes han demostrado a lo largo de la historia una incidencia en la comunicación de una sociedad determinada y ha sido ocupada de diversas maneras.

Menciona Boehm:

La capacidad icónica que confrontamos es de una complejidad mayor. En lo particular me gustaría llamarla soberana. La imagen como un sistema que se funda en sí mismo. Puesto que antes de que el artista se dé a la tarea de representar esto o aquello, ya es dueño de un modo individual de proceder, cuyo funcionamiento no puede obtenerse de ninguna iconografía. Esto quiere decir entonces que la manera de representar, el cómo, decide sobre el sentido y sus matices... La soberanía que propongo se refiere a otra cosa, a saber: una equivalencia con la que conocemos del lenguaje, es decir, de formular sentido mediante sus propias reglas. En el caso del lenguaje verbal, son los elementos aislados (fonemas o signos), en el caso de las imágenes se trata de huellas en un sustrato material. En uno se articula algo de manera verbal, en el otro se muestra (Boehm, 2014: 29).

Podríamos decir que un signo icónico no es igual que un signo lingüístico; el mostrar podría hacer ver lo que no se puede decir sobre la imagen.

Cuando hacemos metáforas con la imagen, cuando decimos, por ejemplo, que un corazón simboliza el amor asignamos a la imagen un significado.

En el dibujo podríamos decir que las convenciones que se han ido elaborando a lo largo de la historia del arte y la cultura nos permiten hacer este tipo de asociaciones de la imagen con un significado, estos son interpretados por cierta comunidad mediante un código.

Los códigos de representación de la imagen han variado como los cánones de belleza, por ejemplo en el renacimiento y en la modernidad se planteó un dibujo académico, el cual se ayudaba del referente; en las vanguardias notamos un cambio de los paradigmas y la representación ya no tenía que ser tan

correcta en términos de medidas y cánones, entraron otros valores como el captar el instante; algo parecido sucedió en los años 1960-1970, con las herramientas tecnológicas el dibujo adquirió una precisión fotográfica, y el hiperrealismo fue una de las técnicas que surgieron, todo estos manejos se han vuelto convención, sin embargo, cada autor los combina como mejor convenga en la obra.

La intención de esta última serie de dibujos fue evocar desde la imagen los afectos ante un abrazo, mostrando las huellas de la acción, su intervención y finalmente, cargando un significado.

Algunas estrategias para la realización de dibujos de este apartado han sido:

Representación mimética de un abrazo entre dos hombres. Realización de una serie de intervenciones pegando estiques de dibujos en la ciudad de Toluca. Re-significación del espacio público con la intervención donde coloque los estiques. Representación de un abrazo realizando un video de *stop-motion* con los dibujos realizados de esta serie, y proyectandolo en una pirámide holográfica.

Si bien el dibujo que podríamos mencionar con más cualidades de acercarse a la sensación en este caso la huella, ha permitido en este trabajo de tesis un rescate de la acción de abrazarse; esta impresión se complementa con el diagrama, con el contorno o esqueleto del dibujo, el cual es una reacción, en este caso ante la sensación, con la finalidad de defenderse de ella, de comprender algo de ella o de analizarla; y finalmente su simbolización, auxiliándome de convenciones dibujísticas planteadas tanto en la historia del arte como en prácticas contemporáneas que realizan acercamientos con otras disciplinas, estos al complementarse posibilitan un acercamiento hacia la evocación del afecto, del goce, del amor desde una manera de ver la realidad a través del dibujo.



Figura 16. Intervención pegando una impresión en vinil de un dibujo realizado con lápices en la calle Lerdo de tejada en Toluca. 170cm x 60cm.

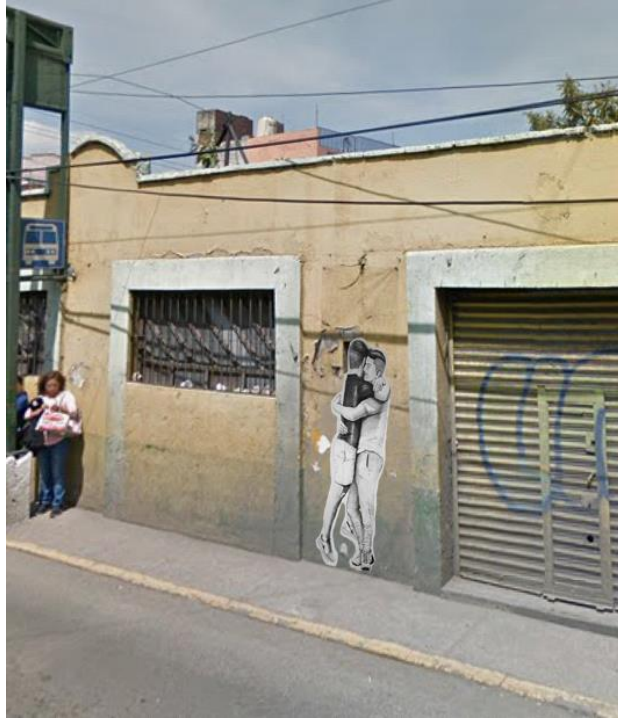


Figura 17. Intervención pegando una impresión en vinil de un dibujo realizado con lápices en la calle Lerdo de tejada en Toluca. 170cm x 60cm.



Figura 18. *Abrazo 1*. Dibujo sobre papel. 60cm x 90cm.

Por ejemplo en las manchas que se realizaron en esta serie de dibujos los espectadores buscan una forma o se llegan a imaginar formas:

(...) esto significa que nos convertimos en testigos de una metamorfosis importante en la que la materia adquiere aquella cualidad inmaterial a la que llamamos sentido. El observador que efectúa y experimenta esta transformación en el momento de mirar le adjudica al sustrato material características distintas (...) aquella mancha es un animal o se parece a un animal. Pero precisamente en este momento, esta capacidad tan admirable no se debe a ningún acto del decir, sino más bien a un acto del mostrar completamente mudo (Boehm, 2014: 29).

En esta serie de imágenes el dibujo fue un proceso, el cual se dio a través de capas de imágenes, y reflejan la construcción de sentido de la obra. Las capas fueron: primero el *frottage* corporal; después la intervención con hilo y; con líneas y por último una capa de dibujo con un cierto grado de realismo. El proceso de cada uno de las estrategias configura un sentido final, algo cercano a la lectura del nudo borromeo, donde la realidad del ser hablante estaría constituida de tres registros: real, un imaginario de autor y un simbólico, el cual compartimos culturalmente, en las imágenes.

El proceso de la creación del artista es una elaboración tanto de lo que es la forma en sí, como del sentido o alcance (...) forma y sentido vienen juntas. El sentido depende de cada una de las partes que constituyen la obra. Como Meyer Schapiro mencionó, los elementos planteados en la obra son “signos de la presencia activa del artista” (Tirado, 2011: 305).

Sin embargo, es entendible que el sentido que el autor le da a una obra, su simbolización y su significado variarían en una segunda lectura, es decir de una persona a otra.

Esta última serie de obras, donde el dibujo es construido, la imagen va pasando por un proceso: primero realizó huellas de la acción del abrazo, estas son modificadas por elementos como el hilo y el dibujo con grafito, y posteriormente la adición de papel, y este papel con figuras más miméticas o reconocibles, dando un sentido diferente a la imagen. Se da así una tensión entre las mismas capas de la obra, entre una presentación de la huella de los dos que se abrazan, que parece quiere escapar a la representación.



Figura 19. Posibilidades. Dibujo y tinta sobre papel. 25cm x 30cm.



Figura 20. Abrazo. Dibujo sobre papel he hilo. 40cm x 35cm.



Figura 21. Dibujo y acetato sobre papel y luz. 27cm x 29cm.

EXPERIMENTACIÓN CON HUELLA, INTERVENCIÓN EN LA TELA Y DIBUJO



Figura 22. *Dos frentes.* Mancha corporal y dibujo sobre papel. 50cm x 60cm.



Figura 22. *Dos frentes.* Mancha corporal y dibujo sobre tela. 170cm x 60cm.



Figura 25. *Al abrazarnos.* Mancha corporal y dibujo sobre papel. 70cm x 60cm.



Figura 24. *Abraço no. 5.* Mancha corporal y dibujo sobre tela. 30cm x 25cm.

Podríamos decir que una primera parte es una acción, que tiene lugar entre el autor y su pareja, los cuales se abrazan y dejan una impronta en la tela; después se yuxtaponen con dibujos en un espacio plano, y también con intervenciones con material que retoman el volumen como espirales, líneas tejidos sobre la tela.

El dibujo está sobrepuesto a anteriores capas de elementos. Estarían entonces: las capas de la huella del *frottage* corporal; de diagrama, el hilo y; en un tercer espacio con el dibujo, con un grado de reconocimiento, cierto realismo.



Figura 26. *a-bra-zo*. Mancha corporal y dibujo sobre tela. 170cm x 60cm.

➤ La pirámide holográfica

Dada la inquietud de dar volumen y movimiento a la imagen, una opción de este trabajo fue realizar un video, donde las metáforas visuales funcionan como analogía del instante al dar un abrazo. Con líneas que aparecen hago la analogía de la sensación.

La pirámide holográfica tiene la característica de parecer un holograma, la realidad es que la forma de la pirámide logra este efecto, pero los hologramas son más complejos; la pirámide está construida de manera simple uniendo cuatro vidrios cortados, los cuales al encontrarse en contacto con una proyección logra el efecto de opacidad y de trampa al ojo.

Creo que la forma de presentar los dibujos es otra forma poco usada; para la realización de estas imágenes era necesario colocar cuatro veces la misma imagen en una sola capa para que se logre el efecto holográfico.

Visualización de imágenes con luz, hologramas básicos.

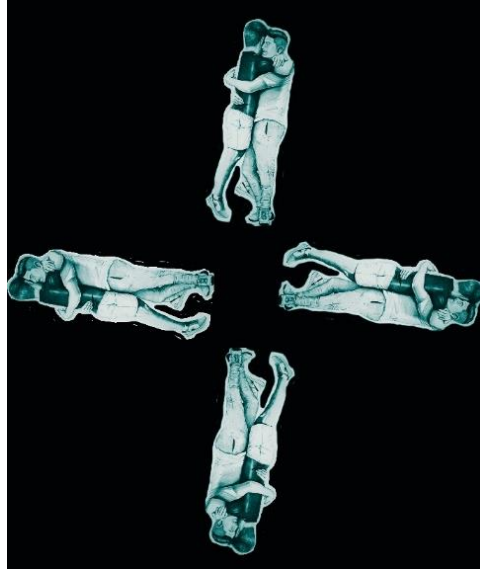


Figura 27. Dibujo en medios mixtos. Para proyección holográfica simple de pirámide. Dimensiones variables.



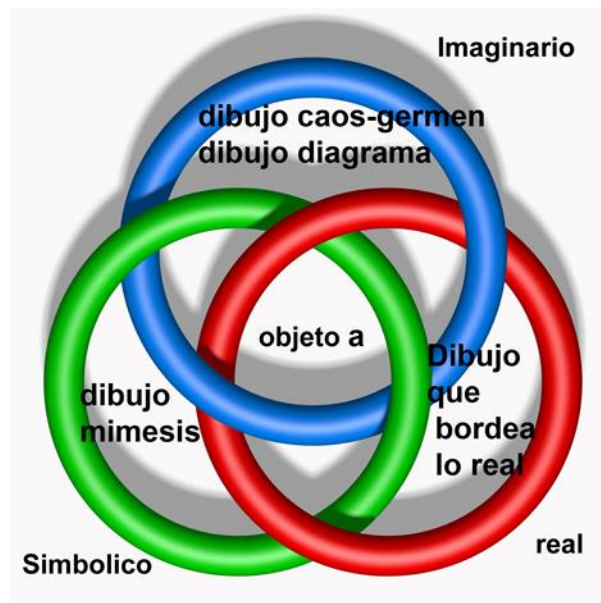
Figura 28. Imagen holográfica simple con pirámide. Dimensiones variables.

Esta serie de dibujos ha detonado hallazgos en la representación y presentación de la imagen, y sobre las implicaciones de un abrazo. Lo planteando en este trabajo llega a un cierre de la investigación, teniendo en cuenta que existen interrogantes que no se trabajaron de manera particular, pero que sirven para continuar otras exploraciones posteriores.

➤ El abrazo protector de la masculinidad: Lo protector

En el esquema de Lacan llamado “grafo del deseo” se encuentran el matema a I, se refiere a los ideales del yo en la parte inferior, en este espacio entran los ideales, que tienen que ver con lo imaginario de cada persona; los ideales hacen que no cualquier persona sea la que queremos amar o por la que sentimos deseo, entonces estos actúan de manera inconsciente, y algunas de manera consciente claro, porque el deseo es el deseo del Otro. Menciona Lacan que la persona a la que queremos amar tiene que tener determinadas características, dependiendo de los acuerdos simbólicos de cada sociedad.

Para acercarme a la práctica artística planteo una analogía a manera de topología, que tomo del nudo borromeo de Lacan. En este ubico algunas de las posibilidades para plantear en la medida de lo posible tres categorías, al operarlos a manera de nudo podremos encontrar:



Teniendo en cuenta los apartados anteriores, y ocupando el esquema de Lacan sobre los tres registros, podemos en este momento establecer este gráfico a manera de hipótesis sobre tres grandes grupos, donde se puede encontrar un gran espectro de fenómenos en este caso el dibujo.

Tres maneras de considerar al dibujo que si bien no desplazan de manera radical la dependencia del mundo fenoménico visual, por tanto su dependencia también del mundo formal, de las formas mismas expresadas de distinta manera (en cuanto dependen de las formas mismas de cómo ve el sujeto y de las convenciones [históricas], sin embargo establecen una estructura donde se pueden organizar distintos niveles de sentido, distintas maneras de interpretar las formas y, por su puesto, distintos modos de interacción del dibujante tanto con la realidad [como] con el dibujo mismo (Vera, 2017: 77).

Esos tres grandes grupos son como se planteó en el apartado dos de esta investigación en su analogía con el registro Real, lo que bordea lo real, y que si observamos el gráfico vemos que se toca este registro con el Imaginario y el simbólico, estando en el centro el objeto a . Es pertinente mencionar

que lo real es un imposible de representar, lo que podríamos encontrar en la representación de éste registro, sería un resto, un borde solamente, porque esta mediado por los dos siguientes registros, en este lugar he puesto a un dibujo de la sensación como algo cercano a éste; un segundo momento es el registro de lo Imaginario, donde he ubicado al diagrama planteado por Deleuze y recordando que el registro imaginario que plantea Lacan tiene una base en el cuerpo, y estando en este registro también una parte de lo real, de lo simbólico y en el centro encontramos también al objeto *a*, y que siguiendo un posible recorrido de esta energía que ocurre en la creación se encuentra el registro de lo simbólico, donde he colocado un dibujo mimesis que en la representación genera una diversidad de grados de representación de la realidad, desde lo más abstracto a lo cercano con la fotografía y donde la imagen adquiere un sentido. Es importante mencionar que el objeto *a* tiene relación con los tres registros.

El objeto *a* en relación con lo real: lo real como lo imposible, de lo que se aleja el sujeto al entrar en el lenguaje. El niño, por ejemplo, en el estadio del espejo abandona lo real para ingresar en lo simbólico, el objeto *a* como señuelo de la totalidad se vincula con la totalidad, con ese imposible. Sin embargo, lo real no desaparece, se encuentra anudado; lo real del objeto *a* podemos entenderlo como la sombra de lo real, es un señuelo al que el ser hablante se dirige; la *a* funciona como sinécdoque de parte por el todo dado que lo real es imposible, allí no se llega.

Objeto *a* desde lo imaginario lo podemos entender como la forma o imagen que nos promete; el objeto *a* es vinculado a una imagen que seduce, que cautiva. La imagen, se ubica en ese punto del estadio del espejo a partir de una identificación con una imagen, la cual promete el objeto *a*, y que promete felicidad ¿o protección tal vez?

Pero la imagen es falsa, está vacía, revela que lo que promete no te lo da, y allí entra su relación con lo simbólico; se relaciona a partir de un reacomodo. Lo simbólico puede tranquilizar decepcionando, es una distinta forma de articularse; lo simbólico rellena la imagen.

REFLEXIONES FINALES

En este trabajo de investigación-producción se han establecido vínculos entre lo afectivo como detonante y la teoría del psicoanálisis en relación con la práctica del dibujo, dado el interés en tratar de representar afectos como el amor y el goce al dar un abrazo, esto llevado a la obra.

Por tanto en este trabajo el dibujo fue concebido como un proceso complejo que depende de una gran cantidad de variables tanto histórico-culturales, epistemológicas, inconscientes e individuales; el dibujo consistió en una manera abierta de relacionar y organizar un pensamiento con la realidad, y el dibujo como un vínculo para expresarlo.

En el psicoanálisis se han planteado pulsiones, las cuales han sido identificadas como los orificios del cuerpo, los cuales producen un cierto placer y goce. Por ejemplo, una de ellas es la pulsión escópica, al mirar sentimos cierto placer; la piel al recubrir todo el cuerpo también nos produce placer, y al abrazarse dos cuerpos podrían sentir esto mismo, al igual que deseo y algo de goce.

En esta tesis se ocupó el concepto de “posicionamiento de sexuación de los seres hablantes”, el cual me permitió complejizar los aspectos que se han llamado de género, entendiendo desde la lógica Lacaniana que los seres hablantes pueden encallar en el lado hombre o el lado mujer, aun si su cuerpo biológico tiene los caracteres sexuales del sexo opuesto.

En este caso podría mencionar que mi abrazo desde la sexuación tiene que ver con un posicionamiento del lado hombre, y que el goce al cual accederé es un goce fálico, en tanto goce secundario, el goce lo podemos entender como la satisfacción parcial de una pulsión. Este goce lo experimento de manera individual, no puedo acceder al goce ni al placer que siente mi pareja, sin embargo, el amor sirve de bisagra para hacerlo condescender con el deseo.

Otro de los aspectos importantes es el deseo, en tanto los seres hablantes al entrar en el lenguaje perdemos el goce mítico; el objeto *a* es una operación que sustituye ese goce perdido, y al cual se dirige la búsqueda del ser hablante, este objeto es pensado como fantasma, plus de goce. Los seres hablantes nos dirigimos hacia nuestro objeto de deseo, nuestro objeto *a* sea cual fuere.

Lo real del objeto *a* podemos entenderlo como la sombra de lo real, es un señuelo al que el ser hablante se dirige, la *a* funciona como sinécdoque de parte por el todo, dado que lo real es imposible, no llegamos a lo real. El objeto *a* desde lo imaginario lo podemos entender como la forma o imagen que nos promete, el objeto *a* es vinculado a una imagen que seduce, que cautiva. La imagen, se ubica en ese punto del estadio del espejo a partir de una identificación con una imagen, la cual promete felicidad ¿en el caso de la obra de esta tesis protección tal vez?

Pero la imagen es falsa, está vacía, revela que lo que promete no te lo da, y allí entra su relación con lo simbólico; se relaciona a partir de un reacomodo. Lo simbólico puede tranquilizar decepcionando, lo simbólico rellena la imagen.

Finalmente el amor, el cual en este proceso, y gracias a las lecturas efectuadas pude concebirlo como diferente del goce, y del deseo; el amor guarda una relación con el yo imaginario.

La imagen al representar de manera simbólica lo oculto, lo terrible, lo prohibido en este caso del goce y lo afectivo del deseo y del amor, encuentra sus límites en cada uno de los registros de la realidad del ser hablante; recordemos que estos registros son real, simbólico e imaginario anudados.

Las preguntas que surgieron al plantear el problema de investigación fueron: ¿cómo represento estos afectos?, ¿cómo cargar el dibujo con ellos?

En el caso de esta investigación se tomaron aspectos como la capacidad de presentación y representación, para tratar de proponer soluciones adecuadas en la conformación de un discurso, que permitiera comunicar lo afectivo al dar un abrazo, por medio de reacciones y acciones dibujísticas.

La realización de la obra pasó por un proceso de configuración: al principio la pretensión era hacer dibujos miméticos representando abrazos que me había dado con mi pareja sentimental actual. Pero esta idea fue cambiando hasta el punto de no (solamente), buscar este tipo de figuración, sino encontrar un resultado adecuado a la intención de rescatar la experiencia de la sensación en la obra.

Estas acciones se dieron, por llamarlo de algún modo, en diferentes niveles de expresión, los cuales identifique como: la sensación experimentada al dar un abrazo; después la reacción ante esta sensación, la cual era de rechazo; un tercer momento, el de simbolización, ayudado por las convenciones del dibujo, las cuales fueron desde las más estables hasta llegar a una complejización, me llevó a una posible evocación de los afectos más adecuada.

Cada una de las soluciones dibujísticas realizadas utilizaron diversos tipos de técnicas, resignificando procesos de creación al mezclar recursos materiales, conceptuales y técnicos en el dibujo.

Las obras del *Abrazo protector de la masculinidad* generaron un ambiente de especulación en torno a la evocación de afectos como el amor y también el goce, ese que es secundario, y que es sublimado en la obra de arte. Por medio de esta, se ha pretendido en esta serie de obras el recuperar o acceder a la información, que en su momento fue registrada y almacenada de manera inconsciente. Evocar es traer a la mente a través del recuerdo las experiencias ya vividas, como el abrazar a una pareja tal vez.

Hay goce en el cuerpo de uno y eso de modo siempre parcial. El goce se produce en el encuentro de dos cuerpos, escapa al saber, y el saber se empeña en atraparlo; por eso la insistencia en repetir las acciones que provocan goce, placer, deseo y amor; lo real es ese retorno, esa reiteración, insistente.

Por ello los alcances de la producción se encuentran en una posibilidad y una imposibilidad. Posibilidad en tanto rodeo, derribamiento de semblantes, en tanto sublimación de la energía pulsional ante la experiencia del goce al dar un abrazo; e imposibilidad en tanto goce total, en tanto imposible de representar (la sensación es inaprensible, esta motiva al goce, hay un aparecer que en las obras hace presencia), sin embargo, ésta mima marca una ausencia de los personajes, de la escena.

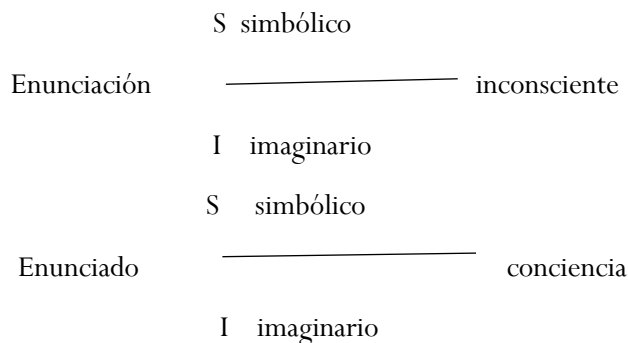
Por lo anterior el dibujo fue un proceso de especulación y de formulación de estrategias de evocación para hacer comprensible los fenómenos que afectan al dibujante, estas estrategias van generando su propia identidad como dibujo, es decir sus propias características y también generando su significación. Ya en la distancia puedo llegar a decir que me encontré inmerso en la obra:

En el capítulo 1, la realización de la obra tenía que ver con mi cuerpo, con el cuerpo de mi pareja y con la intención de rescatar el contacto directo, el dibujo dependía físicamente de mi cuerpo; en la

obra del capítulo dos me aleje de la acción, en este caso hubo una reacción, aquí ocupe la idea del diagrama realizando ejercicios con materiales como el hilo, intentando dar un cierto volumen a las formas y dibujando sobre papel, en este capítulo realice experimentaciones con materiales, sin embargo no estaba satisfecho del todo, fue en el tercer capítulo que la reflexión me llevó nuevamente a rescatar la acción del abrazo e intervenir estas huellas con materiales y dibujo mimético logrando una complejización de la convención. Las cualidades del material, gradientes, texturas ayudaron significativamente a la evocación, en todo caso hay materiales que se entrelazan, se mezclan.

Por último hay mencionar que después del recorrido de las lecturas sobre los conceptos psicoanalíticos tratados en la investigación, estos me llevaron a preguntarme: ¿qué es la imagen en este trabajo de tesis? Una de las interrogantes que se formuló en este trabajo fue la ubicación de la imagen en algún lugar, recordando los planteamientos de Bohem sobre cómo el mostrar puede funcionar de manera similar al decir, lo que me llevó a pensar la imagen en los dos lugares, el de la enunciación y el de enunciado:

Para Lacan el sujeto se encuentra en dos lugares, según su lectura de Freud, un piso superior (el inconsciente), donde se encuentra la enunciación y; un piso inferior el del enunciado (conciencia). Lacan escribe en los dos lugares un espacio simbólico y otro imaginario, en tanto que lo que ocurre en un piso ocurre en el otro en sentido negativo.



En lingüística la diferenciación entre enunciación y enunciado es que yo asumo el quiero y digo. Yo como sujeto asumo un discurso (el quiero), y en la enunciación digo algo, un significado. En semiótica se distingue sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, quien habla y lo que dice.

En lingüística la enunciación, según Jacobson, está gramáticamente representada por un sujeto vacío; el término yo está vacío, en la enunciación cuando alguien habla. Lo que llamamos yo o tú son instancias vacías, no es lo mismo quien enuncia que el acto de enunciación.

Lacan lo toma al pie de la letra y lo invierte: si están vacíos es porque la enunciación pertenece al plano del segundo piso a través del inconsciente, supone que una demanda la podemos sostener independientemente de nuestra voluntad.

En este sentido podemos plantear la imagen como pensamiento, al nivel de la enunciación, la cual tiene una configuración diferente, donde la lógica es distinta, pero al materializarla se vuelve

enunciado, un enunciado que muestra. Podríamos entender al dibujo como un enunciado que muestra de manera provisional una intencionalidad de decir.

Como lo menciona Lacan, la verdad es no toda, no todo de la verdad se puede decir, no la verdad de lo verdadero; así en la imagen, no todo se puede capturar en la representación. La imagen se encuentra en una incompletud, es no-toda, por tanto la imagen tiene un límite.

Con lo dicho en esta investigación se pretende la obra como un espacio de incertidumbre más que algo estable, se ha tratado de generar cierta empatía con los espectadores, dado que estos abrazos representan a personas del mismo sexo, que aunque en la actualidad se ha dado una apertura, se ha planteado esta obra como una lectura sobre la constante normalización de las mismas relaciones.

En tanto a la interpretación de la obra generada, se da pie a un proceso de semiosis, el cual consiste en las múltiples lecturas que el espectador genere en su contacto con ella. Quedan algunas interrogantes en la tesis, las cuales dan pie a nuevas rutas para continuar investigaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, N. (2006). *Hacia Lacan*. Lugar Editorial, pp. 35-36.
- Allouch, J. (2011). *El amor Lacan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Aristóteles (2014). *Poética*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica-Editorial Gredos, pp. 144-147 y 15-16.
- Aspe, V. A. (1991). *El concepto de mimesis en la filosofía del arte de Platón*. Universidad Panamericana.
- Barthes, R. (2005). "The Neutral. From the Neutral: Session of March 11, 1978". En *October*, 112. The MIT Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3397640>
- Bohem, G. (2014). "Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen". En Báez, L. y Carrión E. (Eds.) *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 17-40.
- Bozal, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosa*. Madrid: Balsa de la medusa, pp. 19-22.
- Braunstein, N. (2006). *El goce, un concepto Lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XX Editores Argentina.
- Braunstein, N. (s.f.). *Linguisteria. Lacan entre el lenguaje y la lingüística*.
- Brea, J. L. (1996). *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computarización*. Disponible en: <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>
- Carbajal, E., D. Ángelo, R. y Marchilli, A. (2000). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Chemama, R. (2008). *Contextos y paradojas*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 22-27.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura el concepto del diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. (2017). Disponible en: www.realacademiadelalenguaespañola.com
- Eidelsztein, A. (2007). *Conferencias. El objeto a y el deseo, el fantasma, la pulsión y el goce*. Argentina.
- Eleb, D. (2007). *Figuras del destino Aristóteles, Freud y Lacan*. Buenos Aires: Manantial.
- Fischman, M. y Hartmann, A. (1995). *Amor sexo y... fórmulas*. Buenos Aires: Manantial.
- Freud, S. (1896). *Carta no.52 a Wilhem Fliess*. Disponible en: www.encuentrospicoanalitico.com
- Freud, S. (1998). *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (2000). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Disponible en: www.freud-tres-ensayos-sobre-teoria-sexual.pdf
- Gardner, S. (2012). *Writing on drawing*. Chicago: Intellect Bristol Books.

- Gault, J. L. (2017). *Lacan y el amor*. Granada. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=e8YradkfqYQ>
- Gentz, L. (2001). *En ausencia del dibujo*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- Gerber, D. (2000). "Del significante a la letra: un destino de escritura". En *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, pp.18-26.
- Gómez, J. J. (1999) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Grippio, J. (2012). *Lo simbólico*. Disponible en: <http://www.psiconotas.com/lo-simbolico-510.html>
- Isse, M. (2011). *Historia de la relación del arte con la realidad*. Disponible en: <http://studylib.es/doc/5435071/m%C3%ADmesis--historia-de-larelaci%C3%B3n-del-arte-con-la-realidad>
- Jay, M. (2007). *Ojos Abatidos la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. España: Akal.
- Krauss, R. (2010) "La escultura en el campo expandido" (Sculpture in the Expanded Field Source). En *October*, 8. Disponible en: http://www.stephengdewyer.info/PDF%20files/Krauss,_Rosalind_Sculpture_in_the_Expanded_Field_in_October_Vol_8_spring_1979.Pdf
- Kristeva, J. (2004). *Historias de Amor. Amor, engaño, amores de transferencia*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1981). *El Seminario. Libro I: Los escritos técnicos de Freud*.
- Lacan, J. (1985). "Intervention a une table ronde sur La place des la psychanalyse dans la medicine". En *Bolletín de l'Association Freudiana internacional*, 80.
- Lacan, J. (1997). *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2005). *Lo simbólico, lo imaginario y lo real. De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós. Pag.56
- Lacan, J. (2007). *Televisión*. Editorial Anagrama.
- Lacan, J. (2009). *Escritos 2*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2012). *Seminario 19 ...o peor*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2015). *Seminario VI. El deseo su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Landa, M. D. (s.f.). "Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma". En *Fractal* 69, pp. 33-50.
- Laplanche, J. y Bertrand, J. (2007). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Manoni, O. (1990). *La otra escena claves de lo Imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Marshall, R. y Sawdon, P. (2015). *Toward [Hyper]Drawing Page layout (including gutter)from Through Ambiguity*.

- Miller, J. A. (1999). *Los signos del goce*. Argentina-México-Barcelona: Paidós.
- Mitchel, J. T. (2014). *¿Qué es una imagen? Filosofía de la imagen*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Murillo, M. (2011). *La hipótesis de los tres registros: real, simbólico e imaginario*. Facultad de Psicología UBA-Secretaría de Investigaciones, XVIII.
- Ornelas, A. (2016) *A. R. Letras entre el psicoanálisis y el arte*. México: Trajín.
- Ottmann, K. (2010). *Yves Klein*. Editions Dilecta.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili.
- Platón (2013). *La República*. Editorial Alianza.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis. The New Critical Idiom*. Editor Taylor & Francis.
- Rabinovich, S. (2007). *Modos Lógicos del amor de transferencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Riout, D. (2009). "La gran antropometría azul (ant 105) Yves Klein". En Colección del Museo Guggenheim Bilbao "Yves Klein". Madrid: Guggenheim Bilbao Museo-TF Editores. Disponible en: <https://www.artbasel.com/basel>
- Rodríguez, M. (2009). *La importancia de llamarse Ernst*. Artículo n° 145.
- Santos, D. (2007). *Los límites de la representación y el concepto de mimesis en el teatro español de vanguardia: el teatro pánico de Fernando arrabal*. Actas XVI Congreso AIH. Cambridge: Harvard University,
- Sladogna, A. (2008). *El fracaso del Un-desliz es el amor*. México: Ortega y Ortiz Editores.
- Stefan, B. y Klein, Y. (2005). Disponible en: <http://d-sites.net/english/mimesis.html>
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Tirado, B. Y. (2011). *Análisis del dibujo en la posmodernidad*.
- VARAS, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. España: Universidad de Salamanca.
- VERA, J. L. (2017). *Enseñanza y evaluación del dibujo en los estudios superiores de arte en México*. México: Editorial Torres.
- Wright, E. 2004. *Lacan y el posfeminismo*. España: Editorial Gedisa.

ANEXOS

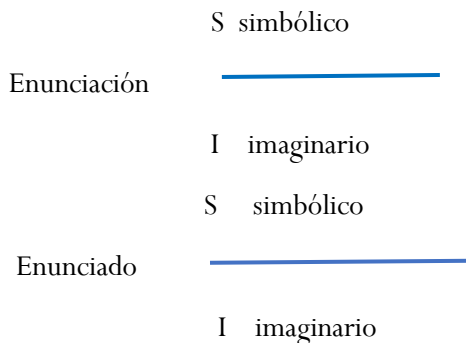
Es importante para mí tener un poco más clara la cuestión de cómo podemos dar cuenta de este saber sobre el goce, y traigo a este apartado un último esquema que también es complejo, pero que servirá para plantear la relación entre el sujeto con el saber.

Pero ¿dónde se localiza esto del goce? Para Lacan fue muy importante poder ubicarlo en algún lugar, y es por eso que durante años elaboró lo que denominó “grafo del deseo”, el cual es necesario mencionar sólo para ubicarnos; esto es una explicación que sintetiza en matemáticas o grafos para dar cuenta de un sujeto. Me sirve para explicar una realidad muy compleja y estos conceptos me permiten dar estructura pero a la vez no cerrarla y poder continuar con los planteamientos de esta tesis.

➤ El grafo del deseo de Lacan

Lacan hace derivar el término de *gramme*, en francés, que proviene del griego y significa: letra, dibujo y escritura. El grafo es un tipo particular de escritura, la cual supone la construcción (aunque no definitiva), del sujeto en la cadena de significantes como sujeto barrado.

Para Lacan el sujeto se encuentra en dos lugares, según su lectura de Freud: un piso superior (el inconsciente), donde se encuentra la enunciación y; un piso inferior, el del enunciado (conciencia). Lacan escribe en los dos lugares un espacio simbólico y otro imaginario, en tanto que lo que ocurre en un piso ocurre en el otro en sentido negativo.



“Ahora podríamos desarrollar de manera lógica lo siguiente: Hay un punto de basta donde lo imaginario se une con lo simbólico, y existe la misma necesidad en el segundo nivel, o sea, un punto de basta inverso” (Miller, 1999: 126).

La necesidad, la demanda y el deseo se articulan. El deseo equivale a la resta de la necesidad y la demanda.

En lingüística, la diferenciación entre enunciación y enunciado es que yo asumo el quiero y digo. Yo como sujeto asumo un discurso (el quiero), y en la enunciación digo algo, un significado. En semiótica se distingue sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, quien habla y lo que dice.

En lingüística la enunciación, según Jakobson, está gramáticamente representada por un sujeto vacío, el término yo está vacío, en la enunciación cuando alguien habla, lo que llamamos yo o tu son instancias vacías, no es lo mismo quien enuncia que el acto de enunciación.

Lacan lo toma al pie de la letra y lo invierte: si están vacíos es porque la enunciación pertenece al plano del segundo piso a través del inconsciente.

La cadena de equívocos que se crea a partir de un fenómeno recae en el inconsciente, supone que una demanda la podemos sostener independientemente de nuestra voluntad. Se establece un circuito, lo que el grafo del deseo demuestra es que una demanda puede sostenerse independiente de lo consciente, que se presenta en insistencia, en la repetición, en el automatismo. Tal demanda solamente tiene sentido porque la satisfacción no solo es aquello que se satisface con la pulsión. Lo que distancia de la demanda es el significante que impide que la necesidad sea satisfecha.

➤ La pulsión

La pulsión S ♦ D articula el inconsciente/cuerpo, es un mensaje que el sujeto lleva inscripto en su cuerpo, pero desconoce radicalmente: ignora su sentido, su significación, sus significantes y hasta desconoce que lo lleva.

La pulsión no es observable, son los instintos, un conocimiento sin saber; en otras palabras, un saber que no accede a la conciencia, al piso inferior.

El objeto de la pulsión resulta indiferente a la pulsión, el objeto funciona como señuelo de la pulsión. La pulsión nos da un borde en torno al objeto. (Un contorno, labios, ano, vagina, bordes del glande). Al hablar del objeto Lacan señala dos puntos. Límite en torno al cual se gira, o semblante (resulta indiferente a la pulsión), del que se usa para realizar el trayecto. El retorno caracteriza a la pulsión, lo importante es su trayecto.

El objeto parcial de la pulsión es el medio para que ésta alcance su fin: la satisfacción. Pulsión está compuesta de cuatro términos, no permite el acceso a lo real y su objetivo no es la satisfacción, es porque “no hay objeto adecuado que calme la tensión pulsional, que se mantiene siempre abierta y constante”.

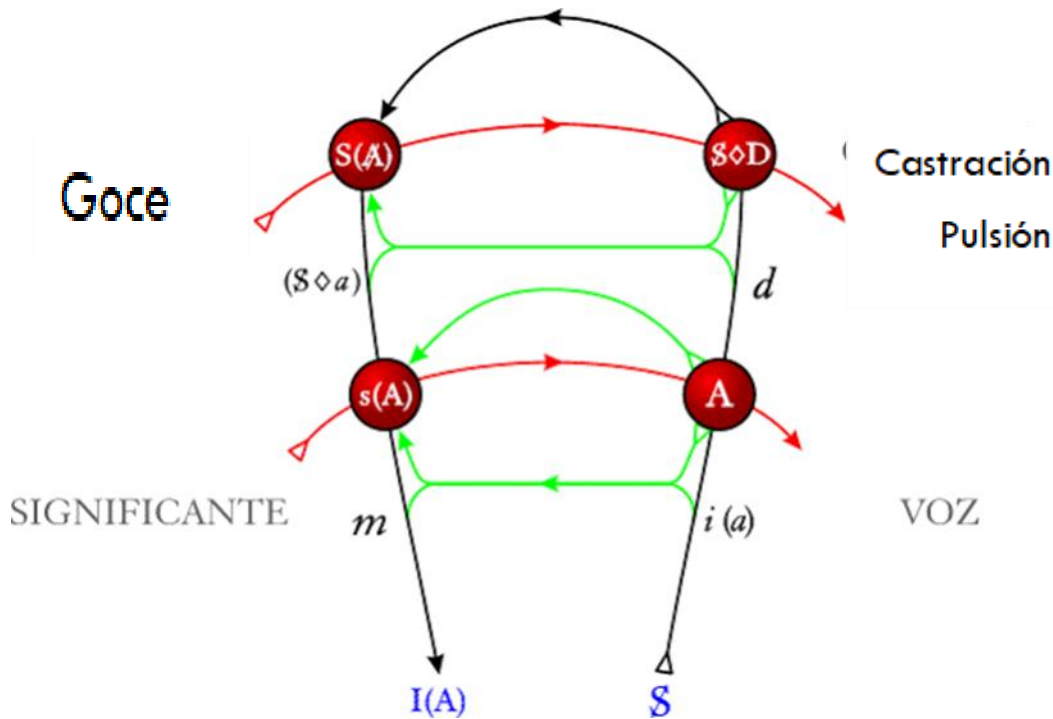
Si bien el goce es aparentemente la satisfacción de una pulsión, parece ser que esta satisfacción sólo resulta breve, y vuelve a empezar la pulsión su camino en el circuito para alcanzar otra vez algo de goce.

La pulsión forma parte del piso superior, como podemos observar en el grafo, y es posible que lo que queremos no es exactamente lo que deseamos, en tanto no somos realmente conscientes de los dos pisos. La pulsión está identificada a la d (pequeña de deseo), lo que podemos entender es que somos conscientes de nuestro deseo en parte, y este choca con lo que se ubica en la parte inferior I, m ósea con nuestros ideales y con lo imaginario.

En otras palabras no hay una incomunicación entre el piso superior e inferior, el deseo en el plano de la conciencia no coincide con el deseo en posición inconsciente de donde se originan los conflictos.

El deseo en posición inconsciente es significativo reprimido, y la pulsión que aparece en la parte superior del grafo, es inconsciente.

A continuación se muestra una imagen que es el grafo del deseo de Lacan:



Este sería el grafo del deseo completo, con los dos pisos y su interacción. Sin embargo, a mí me interesa en este apartado hablar del goce. En esta investigación, por tanto, no me detengo a mencionar como funciona todo el grafo, cosa que es harto compleja, sólo mencionaré de manera muy breve:

- $S(\bar{A})$: Significante del Otro barrado. Falo significativo impronunciable. Encuentro con la falta, imposibilidad de relación sexual. Se encuentra en el piso de la enunciación, y determina al $s(A)$; El Otro sin barra, sin castración está ubicado en el enunciado. El síntoma se dirige al A sin barra; el síntoma es una metáfora que es una forma de mantener al Otro como todopoderoso.
- S: sujeto barrado al entrar en el lenguaje.
- $S \blacklozenge D$: sujeto, *losange*, demanda. El sujeto barrado; *losange* entendido como estructura de borde de la pulsión y; la demanda que hace referencia a la insistencia de la pulsión y su imposibilidad de satisfacción. Lo que en la pulsión se demanda va en dirección al objeto a .

Castración:

- $S \blacklozenge a$: Grafo del fantasma. Para evitar la angustia que se produce al encontrarse con la falta del A Otro, el fantasma permite al sujeto regular la angustia y el deseo en tanto propone

ciertos objetos como deseables, semblantes puesto que pretenden tapar el agujero que el objeto *a* deja. El objeto *a*, es causa del deseo, en tanto que falta y le faltará porque esta castrado simbólicamente por el lenguaje. Les la articulación lógica que le permite al sujeto colocarse en la dirección del objeto *a* hacia el goce. El objeto *a* no es el deseo pero es la causa del deseo.

- e. *s*(A): significado del otro sin barra. Síntoma
- f. A: Gran Otro sin barra. Es el que sanciona el discurso. Línea del enunciado
- g. *d*: Deseo. Se encuentra entre la posibilidad de distancia entre el enunciado y la enunciación, algo que está más allá de lo dicho. Es el resto entre la necesidad y la demanda.
- h. *m*: yo moi: conjunto de identificaciones desordenadas, permite al sujeto decir “yo soy esto” está determinado por *i*(a), se construye en el estadio del espejo por la apropiación de una imagen. Determinado por la alienación imaginaria y el *I*(A) la alienación simbólica.
- i. *i*(a): Imagen especular. Alienación imaginaria. Señuelo del objeto *a*
- j. *I*(A): Ideales del yo en tanto simbólico. Implica la alienación simbólica gracias a la cual el sujeto vive.
- k. Significante: hay siempre puntos de fuga. En tanto fálico como ordenador, como ley.
- l. Voz: se encuentra en posición fálica puesto que la voz ordena lo que oímos, lo que oigo está enmarcado por la voz, al igual que el concepto de mirada la voz tiene punto de fuga, pero que ordenan lo que se oye.

Podemos leer el grafo desde el piso de abajo con el sujeto barrado por su entrada en el lenguaje. El sujeto está barrado desde el punto de partida.

Como el niño al nacer es prematuro, como lo menciona Lacan en el estadio del espejo, necesita de otro que lo tome en su deseo para vivir; y se va construyendo el yo-*m*- a partir de una imagen *i*(a). El niño entonces se dirige a un A (otro) al que él cree completo y que podría satisfacer su necesidad.

Este A no satisface su demanda y lo que ocurre es el deseo, como el resto entre la necesidad y la demanda.

En el deseo vemos implicada la falta, en tanto algo se puede satisfacer pero como no se satisface por completo podemos entender la pulsión $S \rightarrow D$ como la satisfacción parcial.

Surge lo que Lacan menciona como *Che vuuoi?* Una posibilidad de preguntarse qué lugar ocupa uno en el deseo del Otro. Y a partir de la falta en el A surge, por ejemplo, angustia la cual, según Lacan, puede mitigarse desde el fantasma ($S \rightarrow a$); *s*(A) significado del otro sin barra, síntoma; *m* (yo moi) que tal vez se refleje en inhibición e *I*(A) ideales del A como rasgo unario, e insignias.

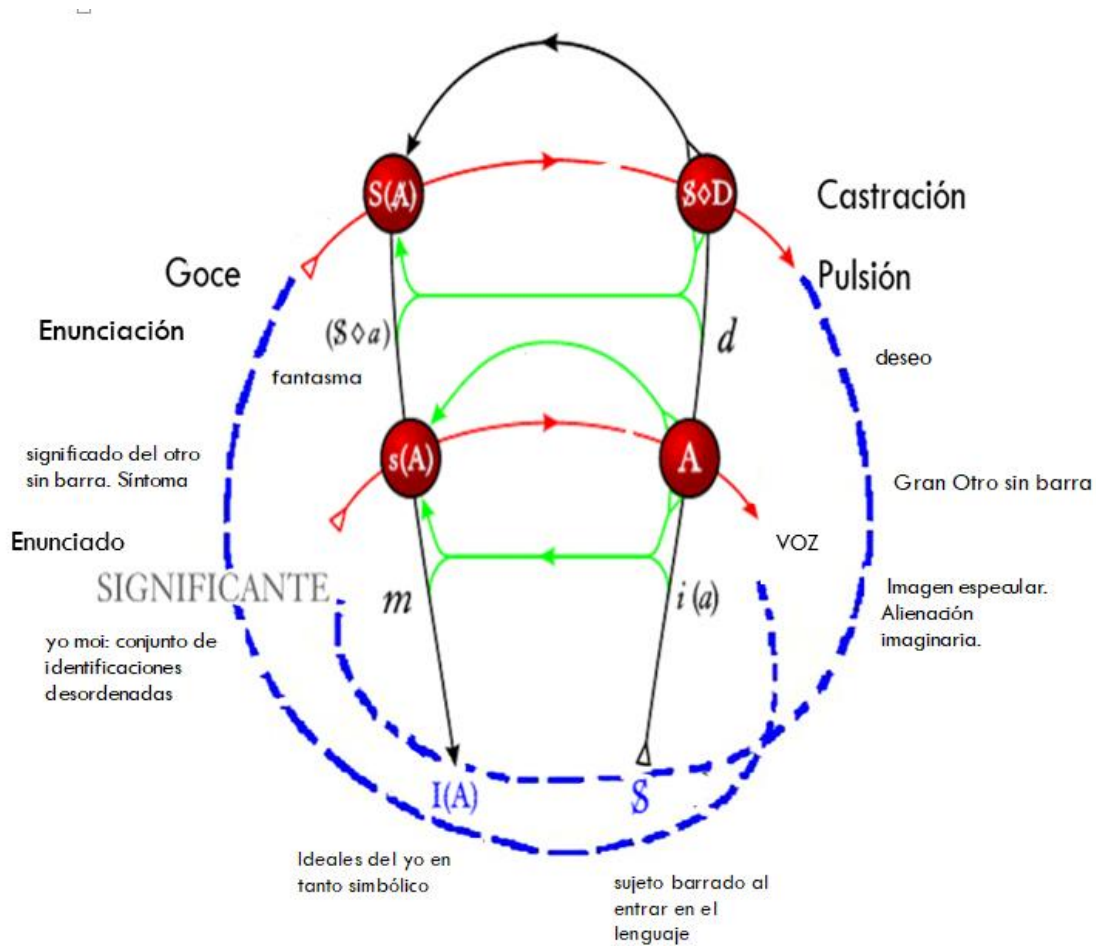
Mencionado esto, me centro en el piso superior porque aquí se encuentra el goce, y recordando que planteo que en un abrazo hay algo de goce, ahora lo ubico en el grafo del deseo de Lacan:

El vector superior escribe de manera patente una elaboración: el goce se transfiere, queda transformado en castración. Y puede decirse que la transformación de ese goce anterior se produce cuando la pulsión se articula con la castración...Llamamos estructura del goce a lo que va de la pulsión a la castración (Miller, 1999: 358).

Entonces, el goce es frenado con el lenguaje; el goce se transforma con la castración, y la pulsión en el recorrido va relacionándose con el fijamiento en el fantasma, la vuelta a la pulsión engendra una repetición, la pulsión da un significado del otro faltante y crea un circuito de repetición.

La condición de la enunciación es que el complejo de Edipo se haya cumplido. Recordemos entonces que la ley impide, como hemos visto, que el goce sin medida se experimente en el cuerpo.

En el siguiente grafo se plantea la hipótesis de cómo se realiza una vuelta completa que atraviesa el goce, lo real por el ser hablante, y es qué mi inquietud es plantear que en un abrazo hay goce.



AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que en su soporte científico y humano han colaborado en la realización de este trabajo de investigación.

Al Doctor en Urb. Aranda Sanchez por la paciencia y la dedicación al trabajo.

Al Dr. en A. Edgar Miranda por la prestancia y asesoría.

A cada uno de los revisores:

Dra. en A. Marengla León por las aportaciones en cada uno de los coloquios.

Dr. en A Janitzio Alatraste por la asesoría .

Dr. en A. José Luis Vera en la revisión y realización de la producción de la obra.

Mtra. Betzabe Tirado por su asesoría y crítica.

A mi madre Mónica Patiño Hernández en su acompañamiento diario y apoyo.

A mi padre Roque Suárez, por el acompañamiento.

A mis Hermanos Josúe y Maximiliano S. y amigos

A Jorge Aguilar en su acompañamiento para iniciar la investigación, así como a la Dra. Indra S.

Al Mtro. en E.V. Manuel Encastin por el apoyo en la edición y corrección.

Al Lic. en L. Jesús Eduardo Gómez en su apoyo en el trabajo.

Este proyecto fue posible gracias al apoyo brindado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Agosto 2018.

Edición y corrección de estilo Mtro. Manuel Encastin.

Agradecimiento especial a la Mtra. Edith Albarrán en diseño de portada.