

NADIE SABE

LO QUE DICE UN CUERPO

Entrelazo de la piel, la carne y la palabra

DOLOR MOVIMIENTO HEGEMONÍA EROTISMO
S ANGSTIA TRISTEZA
ONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
TEZA ALIMENTO

MOVIMIENTO HEGEMONÍA
USTIA TRISTEZA
ABLAR CALLAR FRAGILIDAD
ALIMENTO EROTISMO

FRAGILIDAD DOLOR MOVIMIENTO HEGEMONÍA
MO PASIONES ANGSTIA TRISTEZA
O HEGEMONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
TRISTEZA ALIMENTO EROTISMO

FRAGILIDAD DOLOR MOVIMIENTO
EGEMONÍA ANGSTIA TRISTEZA HEGEMONÍA
TEZA ALIMENTO EROTISMO

LUCIANO LUTEREAU

**NADIE SABE
LO QUE DICE UN CUERPO**
Entrelazo de la piel, la carne y la palabra

Con prólogo de
Gabriel Lombardi



Letras del Sur
EDITORA

BUENOS AIRES | ARGENTINA

Letras del Sur | COLECCIÓN Seminarios Lutereau

Lutereau, Luciano

Nadie sabe lo que dice un cuerpo : entrelazo de la carne, la piel y la palabra / Luciano Lutereau ; prólogo de Gabriel Lombardi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Letras del Sur Editora, 2023.

196 p. ; 21 x 14 cm. - (Seminarios Lutereau / Nora Galia ; 3)

ISBN 978-987-4441-35-5

I. Ensayo Psicológico. 2. Cuidado del Cuerpo. 3. Filosofía Contemporánea. I. Lombardi, Gabriel, prolog. II. Título.
CDD 150.1

2023 © Letras del Sur Editora

✉ letrasdelsureditora@gmail.com

🌐 www.letrasdelsur.com

📞 (+54) 9 11 2610 9696



ISBN: 978-987-4441-35-5

Colección: Seminarios Lutereau

Directora: Nora Fabiana Galia

2023 © by Luciano Lutereau

Corrección: María Fernanda Rey

Foto y arte de tapa: Joaquín Barraza

Todos los hechos y personajes mencionados en los ensayos contenidos en este libro son exclusiva responsabilidad de sus autores.

Impreso por Vira | Febrero 2023

Hecho el depósito que marca la ley N° 11723

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibido, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN LA ARGENTINA/PRINTED IN ARGENTINA

LA IMAGEN CORPORAL

DOLOR MOVIMIENTO HEGEMONÍA EROTISMO
NES ANGUSTIA TRISTEZA
MONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
RISTEZA ALIMENTO
MOVIMIENTO HEGEMONÍA
ANGUSTIA TRISTEZA
HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
ALIMENTO EROTISMO

FRAGILIDAD DOLOR MOVIMIENTO HEGEMONÍA
MO PASIONES ANGUSTIA TRISTEZA
HEGEMONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
RISTEZA ALIMENTO EROTISMO

FRAGILIDAD DOLOR MOVIMIENTO
PASIONES ANGUSTIA TRISTEZA HEGEMONÍA
EMONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
EZA ALIMENTO EROTISMO

“Descubrió su imagen en el espejo [...] y luego le hurtó el cuerpo de manera tal que la imagen del espejo “se fue”.”

SIGMUND FREUD

En este capítulo, quisiera jugar con una doble acepción de la relación entre el cuerpo y la imagen. Voy a tratar de hacer un recorrido que vaya de la imagen corporal a la del cuerpo. Pretendo trazar esa distinción. Mi objetivo es desarrollar conceptualmente esas dos expresiones, que en un primer momento pueden parecer sinónimas, para mostrar su diferencia.

Trabajar sobre la imagen

Para empezar, quiero retomar algunas cuestiones que escuché en estos días. Pienso en una conversación que mantuve con un varón, que ronda los sesenta años. Él me contaba de los distintos arreglos que tenía que hacer en su vida cotidiana; es una persona muy elegante que, efectivamente, se cuida, es muy prolija. Y me decía que a él le incomodaba mucho el esfuerzo, el trabajo que implicaba para él presentarse en algún lugar. Me decía en chiste que, sobre la mesada de su baño, donde está el espejo, tenía

gran cantidad de productos, lo que, cuando era joven, le hubiera parecido inimaginable. Y que él no los utilizaba por una cuestión de estética, sino que había algo de una incomodidad. No tenía que ver solamente con una cuestión de belleza, sino de cuidado.

Charlar con él a mí me recordó algo que hace ya un tiempo me dijo creo que una de las personas más grandes que atendí, una mujer de ochenta y cuatro años “declarados” (esos declaraba, no sé si tenía más y no los decía). Ella comentaba algo muy interesante, que me hizo recordar lo que me dijo aquel varón; ella utilizó el término *dignidad*. O sea, el reverso de esa incomodidad era conservar cierta dignidad. Me tomó tiempo entender lo que ella decía, pero, después, lo pude escuchar un poco mejor. Esta mujer era muy amable conversando conmigo, tenía una forma muy sutil de interpelarme; y un poco se metía con mi aspecto, me decía: “Bueno, vos podés tener el pelo así, medio desprolijo, no pasa nada; vos podés tener la barba mal recortada; podés estar con una remera así nomás... Eso es porque vos sos joven”. Y quizás las desprolijidades, en la juventud, pueden quedar bien. Pero ella afirmaba que, en un viejo, la desprolijidad es fea. Y agregaba: “Cuando sos vieja, por más que uno trate de rectificar todo el tiempo su aspecto, hay algo que es propio de la vejez”. Y me contaba un recuerdo de su infancia a propósito de esto y, ahora que ya era una mujer mayor, lo decía a propósito de sí misma: “Además, hay algo que los viejos no podemos ocultar, y es que tenemos olor”. Una palabra rara. Ella lo decía con una total seguridad: “Los niños no quieren abrazar a los viejos porque el olor de la piel de un viejo es feo. Es un olor acre.

Por eso usamos perfume, por eso tenemos que ponernos distintas cremas”.

Ella hablaba de ese efecto del proceso de envejecimiento y a mí me hizo pensar mucho respecto de cómo la imagen, por un lado, es todo un trabajo y, por otro, al mismo tiempo, hay un trabajo sobre la imagen. Hay algo que resiste. Hay algo que la imagen no puede terminar de incorporar, y en la palabra de esta mujer se nombraba como olor. Y a esto se refería este hombre cuando hablaba de la dejadez. No utilizaba el término *olor*, pero sí decía algo en relación con eso: la *indignidad*, que había algo de una pérdida de dignidad. Me hizo recordar el libro de Simone de Beauvoir¹⁰ (el cual recomiendo leer, es un libro bellísimo) que se llama *La vejez*. Otro libro muy lindo de Simone de Beauvoir es *Una muerte muy dulce*. En él, la autora recuerda la muerte de su madre. Es muy dulce, porque hay algo ahí de la coquetería, de una mujer mayor que todavía se arregla, se prepara.

De hecho, creo que es sumamente significativo lo que ocurrió en esta pandemia, nosotros venimos de un período de alrededor de un año de estar prácticamente dentro de nuestras casas, y una cuestión sumamente importante en este tiempo fue cómo se modificaba nuestra relación con el propio cuerpo: personas que no se sacaban el pijama, que

10 SIMONE DE BEAUVOIR (1908-1986): filósofa, profesora, escritora y activista feminista francesa. Representó el movimiento existencialista ateo y fue una figura importante en la reivindicación de los derechos de la mujer. Fue pareja del filósofo Jean-Paul Sartre. Su obra *El segundo sexo* (1949) se considera fundamental en la historia del feminismo. En 1964 publicó *Una muerte muy dulce*, libro en el que narra la agonía y muerte de su madre y, en 1970, el ensayo *La vejez*, en el que reflexiona sobre la marginación, la soledad y la miseria de las que suelen ser víctimas los ancianos.

habían dejado de bañarse, que estaban con la misma ropa varios días. Hay algo de la relación con el propio cuerpo que necesita un trabajo, el de la imagen corporal.

La imagen en el espejo

En un primer nivel, podríamos decir que la imagen corporal es la que vemos en el espejo. Pero, si pensamos así, nos olvidamos de que hay todo un trabajo por producir esa imagen, y que, al mismo tiempo, esa imagen en el espejo es bastante frágil, a veces, incluso puede llegar a no resistir ciertos efectos de lo real, como podría ser la vejez. Digamos, el envejecimiento puede hacer que alguien efectivamente padezca una especie de diplopía, o sea, un ver doble, en el sentido de ver, por un lado, una juventud (o el anhelo de una juventud) que el resto del cuerpo no acompaña. Pensemos en lo que ocurre principalmente en algunas mujeres. En muchos casos, en mujeres de alta alcurnia, que casi se han creado un rostro nuevo. Uno podría mencionar el trabajo en torno a la imagen corporal, cuando la vejez real empieza a incidir en el cuerpo. Creo que el ejemplo más conocido es el de una duquesa española, una mujer que era muy hermosa de joven y a la que el paso del tiempo la llevó a pasar una y otra vez por quirófanos, al punto que uno podría preguntarse qué veía esta mujer cuando se miraba en el espejo. Porque, evidentemente, no veía lo que los demás. O no veía el permanente. Creo que esa es la pregunta más inquietante. Por eso, muchas veces, esas operaciones se producen una detrás de otra, porque no se

ve lo que vemos todos, lo que se ve es la diferencia entre lo que era y la próxima operación.

Lo que trato de situar con esto es que la imagen corporal siempre es dinámica. Siempre se basa en una diferencia. Siempre lo que vemos no es lo que está en el espejo: la imagen del espejo es móvil respecto de algo que vimos y un deseo proyectado. En buena medida, la imagen del espejo está nutrida de cómo queremos vernos. También podríamos pensar en un típico ejemplo masculino, me refiero a los varones que empiezan a perder el pelo en la coronilla y, lo que les queda, lo dejan largo, y siguen atándose. Uno podría decir que, en cierta dimensión, ellos se ven todavía desde el pelo largo que tenían y, en función de eso, conservan un pelo psíquico, una cabellera que es más bien la diferencia entre el pelo que tuvieron y el deseo de verse con pelo.

No son cualidades menores. La imagen en el espejo tiene rasgos muy específicos. O, al menos, compartidos. Uno podría ubicar dos niveles distintos: la imagen del cuerpo y la imagen corporal, la del espejo. Con respecto a esta última, me refiero a una dimensión; todavía no estoy hablando de la imagen del cuerpo, porque, en principio, estoy definiendo la imagen corporal como un factor diferencial entre algo que alguna vez vimos y un deseo. Lo curioso es que esa imagen, la corporal, nunca es total. Es fragmentaria.

Mencioné que puede haber rasgos propios de esa fragmentación que sean, en principio, conocidos colectivamente. El pelo es un elemento. Si se trata de una imagen completa, también incluye los abdominales, si uno está gordo o flaco, tal vez cierto rasgo específico de la boca. Pero nunca es el conjunto de la imagen. Podemos pensar en ese famoso

retrato en blanco y negro del Che Guevara, que es simplemente un contorno, o la caricatura tan conocida de John Lennon, en la que solo aparecen el pelo y los anteojos. Hasta ese punto es pregnante la cabellera en nuestro modo de reconocimiento. El pelo no es un elemento menor, ya sea que sí lo tenga o que no. De hecho, por eso, no es tan raro que, cuando alguien va a la peluquería y se corta el pelo, el primer impacto que tiene es que le cortaron de más. O cuando alguien tiene el pelo largo y, por primera vez en su vida, se corta el flequillo. Lo más probable es que estén mucho tiempo yendo al espejo a mirarse. El efecto, en ambos casos, es como de hasta cierta despersonalización, alguien que no se reconoce. Porque es necesario todo un ejercicio de reacomodamiento para aprender a verse con ese nuevo rostro. Incluso, algo que quizás es más común en los varones que tienen la costumbre de usar el pelo largo y, de repente, un día se lo cortan muy corto. Los primeros días después de cortarse el pelo es posible que sigan haciendo los mismos gestos que cuando lo tenían largo. Y lo mismo pasa con la barba. Porque la imagen corporal está constituida por una conjunción, acumulación o aditamento de rasgos puntuales.

Anteriormente afirmaba que la imagen corporal se basa en un factor diferencial, entre algo que vimos una vez y la proyección de un deseo. Esto permite hacer una diferencia importante, porque hay una experiencia, sin duda, propia de los animales. Estos pueden eventualmente llegar a reconocer su reflejo. Esto no es algo extraño. De hecho, Lacan, en su experiencia etológica,¹¹ habló del estadio del espejo:

11 Etología: parte de la biología que estudia el comportamiento de los animales.

esa situación experimental en la cual un animal frente a un espejo, en un primer momento, puede ser que se sorprenda porque en el reflejo ve a otro animal, pero, en un segundo momento, esto no pasa, el animal sabe que no está en peligro. Un gato entra al baño y camina por encima del lavabo y, la primera vez que lo hace, puede ser que tenga cierto recelo respecto de esa imagen; más adelante va a estar jugando con la canilla y va a ser indiferente a esta. El animal sabe que esa es su imagen, pero no cree que esta sea más que lo que ve. O sea, reconoce su imagen como propia.

Los seres humanos, sin dudas, también reconocemos nuestra imagen como propia, sin embargo, la diferencia con los animales está en que lo que vemos en nuestra imagen nunca es lo que vemos. Por eso decía que se trata de un factor diferencial. Buscamos en nuestra imagen algo que no vemos. Entonces, siempre estamos corrigiéndola. Me paro frente al espejo, me miro, algo no me gusta, me acomodo un poco más el pelo, pienso: “Tendría que...”. Nunca vamos a ver a un animal, por ejemplo, detenido frente a alguna verruga, frente a algún grano. Quiero decir, lo inédito, lo novedoso de la relación del ser humano con su imagen es que esta es siempre rectificable.

La mirada de los otros

Como dijimos, lo que vemos en la imagen no es lo que vemos, sino un factor diferencial entre algo que vimos una vez y la proyección de un deseo. Y aquello que vimos alguna

vez, sin dudas, remite, apunta, a un instante mítico (no es que un día vimos algo), a una experiencia originaria, que no es fechable (poco se relaciona con algo que pasó un día) y que tiene que ver más bien con cómo fuimos mirados, con la incorporación progresiva de un modo de mirarnos a partir de las relaciones de amor tempranas.

En nuestra crianza, todos nosotros incorporamos un modo de mirarnos. Recordemos el capítulo anterior, cuando hablamos de la diferencia entre la mirada y la voz. Ahora agregaría que ese modo de mirarnos está muchas veces en las palabras. Por ejemplo, una persona muy delgada que se crio con padres que le dijeron “gordito” desde chico, o alguien, con el apodo infantil completamente asimilado, a quien le dicen “negrito”, aunque es de tez blanca. Ellos fueron nombrados, y ese nombre se hizo carne en su modo de mirarse. Entonces, ese factor diferencial entre lo que una vez vimos y la proyección de un deseo es un discurso, un conjunto de palabras. Es una primera incorporación de una mirada hecha de palabras que proviene de los demás.

Todos tenemos algún problema con la mirada de los demás. Nadie puede ser indiferente a la mirada del otro. El tema es creer que la mirada de los otros es objetiva, real. La mirada no hace alusión a alguien que nos está mirando en el sentido real de la frase. Cuando nos sentimos incómodos con la mirada de alguien, es porque esa mirada activa, pone de manifiesto, resuena alguna de esas palabras fundamentales que se implican o se relacionan con mi modo de mirar. Si no, yo sería completamente indiferente. De hecho, ocurre muchas veces que no nos damos cuenta de que alguien nos está mirando. ¿Por qué a veces somos sensibles al modo en

que nos miran y por qué otras veces no? Eso tiene que ver específicamente con que hay miradas que impactan, que resuenan, sobre esas palabras elementales que constituyen nuestro modo de mirarnos, y hay otras que no.

A modo de repaso, nuestra imagen corporal nace de un factor diferencial, cuyo primer elemento tiene que ver específicamente con esa mirada incorporada que está hecha de palabras. Agregaría aquí que, por lo general, también de ese modo de mirarnos depende una primera diferenciación sexual. Con esto me refiero a alguna indicación, en esas palabras primordiales, respecto de nuestro cuerpo como de hombre o de mujer. Pongo un ejemplo trivial para esto. Antes de que mi hijo mayor naciera, distintas personas me preguntaban: “Y vos ¿qué querés que sea, varón o mujer?”. Yo solía decir: “Bueno, me da lo mismo”. Hasta que, sin darme cuenta, en un determinado momento respondí: “Que sea lo que él quiera”. O sea, en mi respuesta, estaba incluido que yo esperaba un varón. En ese discurso, en la palabra desde la cual yo iba a mirar a ese hijo por nacer, estaba incluida la indicación. El inconsciente lo muestra a la perfección; esa especie de fallido o de iluminación inconsciente muestra que yo le estaba hablando ya a un hijo varón, independientemente de su sexo anatómico. Es especialmente controvertido este tema, sobre todo por la cuestión de lo binario, lo no binario, etc. Se trata de buscar la forma de que los padres incidan lo menos posible en la determinación sexual de los hijos. Y la pregunta, acaso, es si eso es evitable, si eso podría llegar a ser controlado.

Pongo otro ejemplo, uno más propio de la práctica del psicoanálisis: una mujer no se siente lo suficientemente

femenina, por más que, efectivamente, puede tener todo el aspecto de una mujer, puede estar incluso muy arreglada. Sin embargo, hay algo del sentirse del todo una mujer que no la convence y, tal vez, a través del análisis, en determinadas asociaciones o en un recuerdo, surge que su padre esperaba un varón. Se entera de su decepción cuando él compró la pelota, la remera de fútbol.

O puede ser que eso no sea explícito, como en el caso de una mujer que llega a esa conclusión porque es la menor de cinco hermanas. El padre “toleró” tener hijas mujeres y siguió buscando, hasta que, finalmente, cuando ya nació una quinta hija mujer, dijeron “basta”. Pero hubo una autorización de cuatro hijas mujeres y ella quedó ubicada en el lugar del hijo varón que no fue.

En ese sentido, el origen de esa mirada previa, de ese factor diferencial que parte de algo que nos remite a la mirada del otro, a la incorporación de una mirada hecha de palabras que provienen de esos otros primordiales, puede ser que no tenga que ver con lo que los padres han dicho efectivamente. Puede provenir de algo nunca manifestado, algo que a veces se construye.

Otro ejemplo, el caso de un varón muy preocupado por demostrar su virilidad, por ser un hombre potente, de esos que se reconocen como machos. Durante el análisis, él comenzó a hablar de su padre. Volcó muchos reproches hacia este; lo resumiría de esta forma: el padre no fue como él esperaba que fuese. Él todo el tiempo lo cuestionaba respecto de un ideal de paternidad. Entonces, lo que surgió en el tratamiento, en un determinado punto, fue por qué él medía todo el tiempo a ese padre real respecto de uno

ideal. O sea, cuál era el origen de ese ideal a partir del cual reprochaba al padre. Y él, mientras hablaba de los reproches al padre y de esto que mencionaba respecto de lo ideal (y lo cuento de esta forma para poder ubicar cómo funciona el inconsciente), dijo: “Él es un tipo que no tiene nada que a mí me atraiga”. Una expresión particular. Yo le subrayé la ambigüedad de la frase, le pregunté qué sería algo que le atrajera. Le marqué el carácter erótico que podía tener esa frase, que podría escucharse en términos de lo que puede atraerlo de un hombre. En chiste, le dije: “Como si tu padre no fuera un hombre de tu tipo”. Él se rio, tomó esto como algo gracioso, y deslizó ciertos recuerdos, situaciones... En un momento, afirmó algo sumamente potente; recordó que, de chico, él era muy apegado al padre y ese apego se interrumpió cuando él tenía alrededor de siete años, más o menos al comienzo de la escolaridad. Sin darse cuenta, recordó: “A partir de esa edad, él no me sedujo más”. No se dio cuenta de lo que dijo, y yo le subrayé la afirmación. Él hablaba de una seducción, y yo le marqué, entonces, que los reproches compensaban una intención erótica de su parte hacia el padre, que él la había transformado en un reproche por el ideal que el padre no fue. Lo que volcó, lo que tradujo, fue el modo en que él se quedó con las ganas respecto del encuentro con ese hombre, que hubo una decepción en ese punto y que su deseo quedó decepcionado. Como dije al principio, su imagen corporal era fuertemente viril, parecía que buscaba hacerse el macho, sobre todo, con el fin de impresionar a las mujeres. En el análisis, esto se tradujo como que gustarles a todas las mujeres era una forma de demostrar que él pudo haberle gustado a un hombre. De que él podría ser, digamos, seducido por un hombre.

Como vimos, la relación con nuestra imagen corporal lleva huellas que escapan a una cuestión meramente estética. Muchas veces, cuando pensamos la imagen corporal, la del espejo, la pensamos desde una cuestión esteticista y, en realidad, la imagen corporal tiene más fuentes eróticas que estéticas. O, mejor dicho, la estética de la imagen depende de un erotismo de la imagen, y este tiene que ver con ese fundamento primario, con esas palabras iniciáticas que, al mismo tiempo (tomando el segundo ejemplo que mencioné), muestran una relación directa con la sexualidad.

Los rasgos defectuosos

Agrego algo más respecto de esto. Curiosamente, la forma en que se constituye nuestra imagen corporal siempre deja alguna parte del cuerpo como defectuosa. En ese trayecto que mencionaba respecto del punto en el que incorporamos la mirada hecha de palabras y de sexualidad que proviene de otros, siempre hay alguna parte del cuerpo que queda dividida, corrida, no tomada. Por lo general, todos tenemos alguna parte de nuestro cuerpo que no podemos ver. Como Julio Iglesias, que siempre quiere verse de un solo perfil, que prohíbe que le saquen fotos del otro; a todos nos pasa algo semejante. Cuando nos sacan una foto, uno busca ver la imagen para ver si es uno o no. Porque puede ser que alguien me saque una foto de determinado perfil y yo vea eso no incorporado a mi imagen corporal y, en función de ello, decida eliminar la foto. No soy yo. No me puedo ver.

Si es que ese perfil no se cristaliza en algún rasgo específico, porque también la imagen corporal incorpora, supone rasgos negativos. Por ejemplo, hay personas que dicen que no pueden ver su nariz, sus cejas, sus ojos, sus ojeras, sus dientes... Todos tenemos algún rasgo privilegiado, y así como está el rasgo respecto del cual se organizó nuestra imagen corporal, también hay uno que se vuelve el contrapunto, el rasgo negativo, ese imposible de mirar. Y puede ser un rasgo que quizás a otro le encante. Existe eso de enamorarse de los defectos, y puede ser que el rasgo que más excite a otro de uno mismo sea ese que para nosotros es completamente insoportable.

En el corazón de la imagen corporal hay algo insoportable. Creo que justamente nuestra época es especialmente proclive a esto porque la posibilidad de vernos se amplió muchísimo. Pensemos que, en otro momento histórico, vernos dependía principalmente de los espejos, aún no se veía en la mirada de otros. Esto es algo totalmente diferente a lo que ocurre hoy en día: existen las fotos, y también los vidrios y la posibilidad de verse en el reflejo, de verse en pasillos... Permanentemente tenemos la posibilidad de vernos. Y, sin dudas, esta posibilidad produce cierto contraste permanente. Existen personas que se han hecho operaciones estéticas para rectificar rasgos que son casi imperceptibles. No me refiero a quien se hace una rinoplastia porque de verdad tiene una nariz desproporcionada, sino a aquel que la hace porque no tolera su nariz y, a primera vista, para la mayoría del mundo, es inexplicable. Recuerdo a un conocido que se había operado las orejas, había achicado la distancia entre el cartílago y la cara. Y yo jamás me había

dado cuenta de eso que era tan insoportable como para que tuviera que recurrir a una intervención.

Esos ejemplos muestran claramente cómo esa mirada viene de otra parte. ¿Por qué eso es insoportable? ¿Por qué no se puede soportar ese rasgo o por qué hay un exceso de algo? Me hago la misma pregunta, ¿es insoportable con los estándares sociales de belleza, de cuerpos deseados, cuerpos que importan y cuerpos que no? Aquí tenemos dos preguntas distintas. Vamos a retomarlo desde ese punto de vista.

El cuerpo hegemónico

Parto de la segunda pregunta; hay una orientación contemporánea de centrarse mucho en lo que se llama el cuerpo hegemónico. Como si la mirada fuera social. Y, efectivamente, existen cánones de belleza, parámetros. Por supuesto que no creo que haya que dejar de lado el relevamiento de las formas sociales o socioculturales, los parámetros de belleza en una sociedad en un determinado momento histórico, pero sí creo que eso cultural no se instala, sino que pasa por discursos mucho más singulares y particulares. Si nos quedamos en un nivel más reivindicativo, tan general, no sé si realmente produce algún tipo de efecto. Puede producir algún tipo de complacencia, pero no sé si modifica realmente. No sé si eso produce un trabajo sobre la propia imagen. En todo caso, puede ser un discurso social que permita volcar algún sufrimiento, puede ser la traducción consciente de un malestar. Pero ¿de qué manera fue que se

incorporó para alguien ese discurso hegemónico? Esa es la pregunta para mí. Y la respuesta va a ser siempre singular.

Pienso en esa canción de Palo Pandolfo,¹² que dice en chiste en el estribillo: “Esta sociedad que te obliga a enamorarte”.¹³ Se puede quedar en ese nivel, sí, el amor es tremendo, es una construcción social y vivimos en una sociedad que nos obliga a enamorarnos. Pero saber eso no cambia la relación de nadie con el amor. A lo sumo, permite que cada uno tenga un discurso para convencerse a sí mismo respecto de un malestar o de una queja, pero no sé si explica cuáles son las determinaciones singulares de ese malestar general.

En ese sentido, sí, hay parámetros culturales generales, hegemónicos, cuerpos que efectivamente tienen alguna significatividad cultural, pero puede haber alguien que tenga un “cuerpo hegemónico” y que, sin embargo, tenga una percepción desvalorizada de su cuerpo. Y esto es más común de lo que pensamos. Lo que quiero decir es que las personas que tienen cuerpos hegemónicos no necesariamente la pasan bien.

La insoportable fragmentación

Al reflexionar sobre la imagen corporal, hay un punto en el que la pregunta central es desde dónde se mira algo, no qué

12 Roberto Andrés “Palo” Pandolfo (1964-2021): cantante, compositor, poeta y guitarrista de rock argentino.

13 “Morel”, del álbum *Palo Pandolfo y la hermandad* (2016).

es lo que se está viendo. Porque, como señalé al principio, lo que se ve cuando hablamos de la imagen corporal no es lo que vemos. Y existe eso insoportable que no termina de incorporarse a la imagen corporal porque, como indiqué anteriormente, esta es fragmentaria. Se incorporan partes. Hay partes del cuerpo que son incorporadas y otras no. Alguien puede ser muy atractivo de rostro, puede ser que se sienta muy seguro respecto de cómo impresiona en el encuentro uno a uno, pero quizás le da vergüenza ser chueco.

Curiosamente, eso insoportable muchas veces habla también de una identificación con algo del cuerpo del otro. Aquel del último ejemplo dice: “Soy chueco como mi papá”. Cuando alguien tiene que nombrar esas partes del cuerpo no asimiladas, lo que nombra, por lo general, es una parte del cuerpo de otro. Quien tiene nariz grande dice: “Yo saqué la nariz de la familia de mi mamá”. A veces es gracioso hasta cómo se nombra de esa forma, “saqué la nariz de”, o sea, como si hubiera ido y agarrado una nariz. Muchas veces, cuando se habla de eso insoportable, de eso no significado, de eso no incorporado en la imagen corporal, por lo general, aparece un discurso filiatorio.

Esa forma de dar cuenta de la relación con lo no incorporado en la imagen corporal suele tener un registro que es de identificación. Digo esto para subrayar o para hacer una relectura de lo que muchas veces se piensa cuando se habla de la imagen corporal. Se piensa que es la identificación con la imagen del espejo, y no, no es tan lineal.

En principio, tenemos, en la imagen corporal, una fragmentación específica, la incorporación de un punto de vista, y la identificación nombra el resto del proceso. Todo eso que

no puedo asimilar o todo eso que no puedo significar desde una mirada, lo nombro identificatoriamente.

Es curioso que, para hablar de las partes del cuerpo que menos le gustan a alguien tenga que decir que eso es de otro. “Tengo pie plano como toda mi familia materna, piernas cortas y anchas como todas las mujeres de mi familia...”. En la imagen corporal, la forma de hablar de eso que nombré como insoportable es situarlo como algo que es de otro. No por nada nuestra cultura produjo un mito, una narración, como la de Frankenstein. ¿Por qué? Porque todos somos un poco Frankenstein. Todos estamos hechos, en nuestra imagen corporal, de una fragmentación. Y esta supone, por un lado, la incorporación de una mirada. Pero la incorporación de esa mirada construye una imagen parcial, que está llena (o supone) de distintos puntos y miradas. También puede darse con una diferencia en una característica familiar corporal, por ejemplo, “soy el único en la familia que no tiene los ojos claros”, también aparece la vía de la referencia a la familia, con la que se marca la diferencia. O sea, es una excepción a la familia y lo decepciona la familia, por lo tanto, no deja de ser una referencia a ellos. Es una identificación negativa.

La semántica sexual del cuerpo

Hasta aquí, analizamos esa cara desde la cual nos vemos, expliqué que la imagen corporal es el factor diferencial entre algo que alguna vez vimos y la proyección de un

deseo. También indagamos el costado relacionado con ese algo que alguna vez vimos en función de un momento mítico, originario: la incorporación de una mirada, y cómo esta también supone “puntos ciegos”.¹⁴ Es interesante esta imagen, y es muy común que algunas personas con ciertos trastornos de la imagen corporal todo el tiempo vayan hacia el punto ciego y traten de corregirlo. No estoy diciendo que esto sea estrictamente patológico.

Doy el ejemplo de alguien que tiene una obsesión tan grande con su piel que está todo el tiempo limpiándola, haciendo un ejercicio de sacar puntitos negros, aunque la piel esté limpia. Y es interesante cómo toda su energía está puesta en ese trabajo de limpieza de lo ciego, de lo negro, de lo oscuro. Y llevo este ejemplo a otro nivel, para mostrar cómo esto está relacionado con la sexualidad. ¿La ropa interior se inventó por una cuestión de comodidad o de higiene? ¿O es por una cuestión simplemente estética? Diría que es una cuestión que responde al canon social. Que se llame *ropa interior* es paradójico, ¿cómo *ropa interior*? Una remera abajo de un pulóver es ropa interior también, porque es ropa que está dentro de la ropa. Es porque en el cuerpo, en la sexualidad, hay algo que tiene que ser tapado.

Cuando mencionamos esa mirada que incorporamos, vemos que una segunda manera de entender la relación con esta era desde el punto de vista de la incorporación de una indicación sexual. Todos llevamos una parte de nuestro cuerpo nombrada también desde el punto de vista sexual

14 Los puntos ciegos se refieren a los puntos no atravesados por el analista, los que imponen limitaciones al trabajo de este.

que tapamos. No porque hable solamente de los genitales, los genitales son la expresión más burda de esto. Podemos mencionar a quien se ríe forzosamente, sin abrir mucho la boca, porque le dan vergüenza sus dientes. Esto ya no tiene que ver solamente con eso no incorporado, sino con la semántica sexual del cuerpo, por ejemplo, en una mujer que no tiene el hábito de usar musculosa por no mostrar los hombros. No es que no le gustan, sino que se siente incómoda mostrando los hombros en la vía pública.

Todos tenemos una parte del cuerpo que, por lo general, tiene una función de seducción, pueden ser los ojos, puede ser una mirada, o pueden ser varias partes del cuerpo. Por ejemplo, la llegada del barbijo vino a poner de manifiesto todo un erotismo de la mirada. De hecho, esto a mí me sorprende, porque es posible reírse con los ojos. Quizás en algún negocio estás charlando con alguien, con el empleado o empleada, y circulan risas sin que se vean. Se ven en los ojos. Yo me di cuenta de que una chica de un negocio al que fui hoy al mediodía me estaba sonriendo, aunque tuviera un barbijo puesto. ¿Por qué? Porque veo algo de la gestualidad de sus ojos, algo en lo que jamás me hubiera fijado en otro momento.

Pensemos en la circunstancia de que las mujeres tienen que cubrirse los senos y los hombres pueden andar descamisados y nadie se espanta. Uno podría decir que, para el desnudo, hay mayor libertad en los varones que en las mujeres, y yo no estoy tan seguro de que eso sea así. Porque, por ejemplo, hasta hace un tiempo los varones no podían mostrar las piernas. Hay un doble movimiento en este asunto: el torso desnudo de las mujeres es el paralelo

de la liberación de mostrar las piernas para el hombre adulto, que tenía que usar siempre pantalón largo. Yo recuerdo cuando, en la década del 90 (no fue hace tanto tiempo), fui a visitar a alguien a Nueva York. Y algo que me sorprendió es que veía varones yendo a trabajar en bermudas. Y eso acá casi que no existe aún hoy. Quiero decir, si hace calor, una mujer puede usar pollera y sandalias; un varón usa pantalón largo, medias y zapatos o zapatillas. Recién ahora empieza a haber cambios. Yo creo que el gran cambio lo hizo la aparición de las Crocs, que son unisex. De todas maneras, pienso que los hombres todavía no se adaptan tanto, hace treinta grados y, para ir a trabajar, todavía se ponen un pantalón largo, y zapatos o zapatillas.

La fragilidad de la imagen corporal

Volviendo a lo anterior, existe un aspecto de nuestra imagen corporal que tiene un condicionamiento social, pero si uno lo ve solamente desde el punto de vista de la imagen social del cuerpo, pierde de vista la constitución de esa imagen corporal, que implica un proceso que es más psíquico. En todo caso, el discurso social nos permite ubicar qué cambia de un momento a otro, qué se privilegia, pero no cómo se instancia eso para personas concretas en situaciones o en vidas concretas... En los consultorios esto lo vemos muy claro. Supongamos que una persona viene y nos dice que tiene problemas para encontrar pareja o para estar con alguien. Un terapeuta no le podría decir nunca:

“Y, bueno, pasa que el amor es una construcción social”. Más en un capitalismo avanzado como este, el amor es una especie de herramienta para tapar otro tipo de problemas. Pero esa persona no va a dejar de sufrir por amor porque sea consciente de esta afirmación. El trabajo sobre lo psíquico es siempre sobre las vías de la internalización, o sea, quedarnos en el nivel de la crítica a lo hegemónico no permite mostrar los verdaderos problemas que hay en torno. Porque, además, hay ahí hegemonías que no son tan explícitas o, como afirmaba hace un momento, puede haber personas con cuerpos hegemónicos que tengan problemas en relación con su imagen corporal. Lo que busco mostrar con esto, en última instancia, es que siempre la imagen corporal supone algún tipo de tropiezo. Todos tenemos algún problema de la imagen corporal o, para reformularlo, la imagen corporal es bastante endeble, frágil. Desde el punto de vista de la imagen, nadie tiene el cuerpo muy asegurado, porque siempre puede ocurrir algún tipo de episodio, alguna situación que desacomode esa imagen. Podría ser un ejemplo tan banal como aquel de ir a la peluquería, pero podría ser una enfermedad, algún proceso psíquico, un duelo, el embarazo. O sea, el carácter inestable de esa imagen corporal radica en el impacto de lo real (qué más real que un embarazo, que es un cuerpo que se transforma por efecto). Podríamos mencionar distintos procesos no patológicos, yo mencioné una enfermedad porque se trata de un caso patológico, pero podrían ser procesos propios de la vida misma, como la adolescencia o el desarrollo puberal. De hecho, algo propio de la adolescencia es la resignificación de la imagen corporal. Muchísimos autores

del psicoanálisis hablan de la necesidad de un duelo como trabajo psíquico en la adolescencia para poder, justamente, modificar la imagen corporal. De hecho, muchas veces, lo que se llama las crisis de las décadas (la crisis de los cuarenta, por ejemplo) también toca aspectos del cuerpo porque, en ese tipo de situaciones, por lo general, algo del cuerpo se modificó, ya sea que hablemos de aparición de canas, la pérdida del cabello, la modificación de la contextura o la pérdida de los dientes. De hecho, los dientes o las manos ocupan un papel importantísimo dentro de la imagen corporal. Algunas personas detestan sus manos, las esconden, porque piensan que tienen dedos ya sea muy gordos, muy cortos o torcidos. Lo mismo sucede con los pies.

Creo que no es casual que, en el caso de las manos y los pies, incluso las orejas, lo propio es que se trate de extremidades. ¿Por qué? Porque tienen que ver efectivamente con excrecencias, o sea, cosas que crecen hacia afuera; eso es una excrecencia, *exfuera*. O sea, las manos, los pies, las orejas, la nariz, todas crecen hacia afuera, y por eso rompen cualquier pretensión de unidad de la imagen corporal. Así como, de aquello no asimilado en el cuerpo o en la imagen corporal, decimos “lo saqué de...”, muchas veces, para hablar en el nivel de la imagen corporal decimos “me salió”: “me salió un grano”, “se me salió un diente”. Hay una unidad a la que le sale algo que la descompleta. Precisamente, la imagen corporal tiene que ver con la imagen en el nivel fragmentario, que supone que aquello que vivimos es algo que nunca vimos, es un factor diferencial entre algo que alguna vez vimos y la proyección de un deseo.

Los orificios del cuerpo

También son relevantes los orificios. Ya voy a hablar de estos cuando veamos más propiamente la erogeneidad del cuerpo. Pero ahora podemos decir que nuestra imagen corporal reconoce poco lugar para los orificios. ¿Por qué? Porque estos cumplen funciones sexuales. Los orificios erotizan. Es una pregunta muy buena que uno debería hacerse, ¿por qué son, por lo general, zonas pasibles de excitarse? No digo solamente los órganos genitales, de hecho, conocemos el uso sexual de la boca, pero ¿qué pasa con la nariz?, alguien puede estar un rato largo hurgando la nariz. Seguramente, no llamaríamos a eso, desde un punto de vista vulgar, una cuestión sexual, pero sin dudas lo es. Los agujeros del cuerpo, los orificios, por lo general, implican membranas, y por eso son tan pasibles de ser excitados. En la nariz eso es muy claro. Hay personas que se meten el dedo en la nariz, y no necesariamente para limpiarla, sino por el placer de meter el dedo en este orificio. Hay un video muy malo que me pasaron el otro día, de un programa español, de estos que copian los programas norteamericanos de conductores de medianoche. Unas personas conversan, y un hombre le pregunta a otro cuál es el motivo de que la nariz tenga dos agujeros, por qué la nariz no es un solo agujero grande. Y entonces el otro responde: “No tengo idea”. Y el primero le dice: “Porque la naturaleza es sabia y, si no estuviera este freno acá, estarían las guardias llenas de personas con hematomas en el cerebro por penetraciones por la nariz”. Afirmaba este señor que el ser humano es tan básico que buscaría tener relaciones sexuales por cualquier agujero lo

suficientemente grande. De hecho, hay una expresión en Argentina muy ordinaria que dice “se la pongo por la oreja”. Es una forma metafórica de hablar de que los orificios se prestan siempre a funciones sexuales. Todos los orificios del cuerpo. Voy a dejar esto abierto acá porque analizaremos el tema de los orificios en otro capítulo.

Cuando hago referencia a la imagen corporal, apunto a las superficies. Digamos, el cuerpo de la imagen es un cuerpo superficial, de superficie. No por nada hablaba de la piel. Mencioné ahora lo de los orificios, y a mí me parece importante pensar este tema porque la pregunta que armo y dejo para cuando analicemos lo psicossomático, es ¿qué pasa cuando un cuerpo no encuentra el erotismo en sus orificios? Muchas veces los inventa. Pensemos en las úlceras, en las heridas que no cicatrizan. Un cuerpo necesita sus agujeros. Y, cuando un cuerpo no tiene a disposición sus agujeros (aunque los tenga a nivel real, pero cuando no los tiene de manera erótica simbolizada), los produce de otra forma. Muchas de estas llamadas enfermedades psicossomáticas son perforaciones del cuerpo. Pero dejo esto para cuando consideremos lo psicossomático, aquí me estoy refiriendo a la imagen corporal. Partí básicamente de la superficie del cuerpo y trabajé el *desde donde*, la mirada incorporada.

La proyección del deseo

Con respecto a lo que llamé la proyección de un deseo, esta existe en toda relación con la imagen corporal. Cuando afir-

mo que hay un deseo que se proyecta, por un lado, quiero darle el sentido más literal posible a la palabra *proyección*. Un proyector es un deseo proyectado. Si tengo que traducir esto en una metáfora, digo que me referí a una imagen, una superficie construida con esa mirada incorporada, superficie sobre la cual transita o se vuelca un deseo. ¿Qué quiere decir? Que esa imagen es sede, es apoyo, hay un deseo, como si el deseo fuera la película que se cuenta sobre esa imagen. Vuelvo a lo que mencioné antes, a la imagen de la proyección; para proyectar una película necesitamos una pared, una superficie o una pantalla y, al mismo tiempo, necesitamos la luz proyectada. O sea, la luz que sale de un reflector. Tenemos, entonces, esos dos elementos en la imagen corporal. Por un lado, la tela, la superficie, que se constituye a partir de esa mirada incorporada. Se deslinda, se distingue de esta forma una parte que se va a ver y otra parte insoportable de ver. Y, por el otro lado, hay un deseo, que se proyecta sobre esa imagen o pantalla. La imagen es el resultado de la conjunción de los dos elementos. El deseo proyectado... ¿el deseo de quién? Yo creo que tenemos que acostumbrarnos a pensar que el deseo no tiene quién; el deseo produce efectos personales, pero el deseo no es de alguien. Por eso los psicoanalistas tenemos la costumbre de repetir esa frase de que el deseo es el deseo del otro. No porque el deseo sea el de otra persona, sino para decir que, en el deseo, no hay alguien que diga “yo soy el que desea”. Porque, si afirmamos que el deseo es el deseo del otro, a su vez, ese otro tiene un otro respecto del cual es deseante. O sea, el deseo es algo que pasa, que se transmite. Es como una proyección de proyecciones.

Entonces, nuestra imagen corporal remite a esa dimensión vincular, o sea, a ese modo de poder situarnos en el mundo no solo desde el punto de vista del reconocimiento de una identidad. Y esto no solo se relaciona con sentir que somos quienes somos, sino que también tiene que ver con la manera en que eso atrae o aleja a otras personas. Porque ese deseo que circula, en definitiva, es lo que hace que, en el encuentro de dos personas que van caminando por la calle, se produzca una atracción. Voy a poner un ejemplo. Supongamos que un varón está subiendo una escalera empinada. Más arriba, va una chica con pollera. Ella, al ver que hay alguien detrás, se la acomoda, desliza la mano para acercar el ruedo a las piernas, para que quien está subiendo no pueda ver debajo. ¿De qué mirada se está defendiendo? ¿Quién cree que puede mirarla? Quizás, el varón que va detrás está distraído, y no hace nada que indique eso. Es más, podría mirarla porque nota que ella intenta evitar su mirada. En un punto, ahí hay un deseo que se desplaza por sobre su imagen corporal, independientemente de que hay una persona ahí encarnando ese deseo.

Otra forma de decir esto es que la imagen corporal es una superficie sobre la que se deslizan deseos; lo muestra, por ejemplo, la aparición de efectos como el pudor, la vergüenza. La vergüenza es un claro ejemplo de un deseo que recorre la imagen corporal. Y me refiero más bien a la vergüenza cuando, además, tiene un componente fuertemente erótico. Esto es algo muy interesante para pensar, de hecho, los animales no se avergüenzan de su excitación. Y podríamos preguntarnos ¿nosotros nos avergonzamos de nuestra excitación o nos excitamos porque nos avergonza-

mos? ¿Somos pudorosos con respecto a nuestros deseos o, más bien, es el pudor la proyección de un deseo, que es lo que nos permite excitarnos? Por eso, cuando me refiero a un deseo proyectado, justamente, lo que trato de ubicar es que, respecto de la imagen, el deseo viene de afuera. El deseo circula, se desliza. Yo prefiero usar la imagen del deslizamiento: los deseos se deslizan sobre la imagen corporal. Y, en ese deslizamiento, producen distintos efectos: pasiones, inhibiciones, conflictos, incomodidades. Por ejemplo, puede haber una persona que esté lo más dispuesta en una determinada posición, y alcanza que aparezca otra persona para que la primera cambie completamente su disposición corporal. La comodidad no depende solamente de una cuestión de ubicación de nuestro propio cuerpo, sino que tiene que ver, a veces, con el cuerpo que tenemos en frente.

La imagen del cuerpo

Lo que hice en esta primera parte fue una relectura de lo que Lacan llama el estadio del espejo.¹⁵ Ahora me voy a referir a un desarrollo que plantea la psicoanalista Françoise-

15 “Según J. Lacan, fase de la constitución del ser humano, situada entre los 6 y 18 primeros meses; el niño, todavía en un estado de impotencia e incoordinación motriz, anticipa imaginariamente la aprehensión y dominio de su unidad corporal. Esta unificación imaginaria se efectúa por identificación con la imagen del semejante como forma total; se ilustra y se actualiza por la experiencia concreta en que el niño percibe su propia imagen en un espejo. La fase del espejo constituiría la matriz y el esbozo de lo que será el yo” (Laplanche, Pontalis. 2004, pp. 146-7).

se Dolto,¹⁶ que tiene un libro muy bueno que se llama *La imagen inconsciente del cuerpo*. Es un libro bellísimo, muy recomendable. Resumo brevemente el planteo de Dolto. Ella distingue la imagen del cuerpo de la imagen corporal en la medida en que la primera no es imaginaria. Evolutivamente, existe un tipo de relación con la corporalidad que depende de algún tipo de estadio pulsional. Esto sí se conecta con los orificios del cuerpo, porque ella lo relaciona, sobre todo, con lo oral, lo anal, o sea, con el cuerpo entendido en términos de su pulsión. La imagen inconsciente del cuerpo tiene que ver, entonces, con el modo en que cada cuerpo habla un idioma relacionado con la satisfacción en ese cuerpo. Para poner un ejemplo típico de Dolto bastante claro: ¿cuál es la imagen inconsciente del cuerpo de un bebé pequeño? El cuerpo es, en última instancia, una boca. Todo es una boca. Las manos que cargan objetos son una boca. Independientemente de que ese niño agarra objetos para llevárselos a la boca. Dolto juega en ese punto con la idea de que todo en el cuerpo de ese niño tiene la forma de una boca. De la misma manera en que, en otro registro, puede ser que la imagen inconsciente del cuerpo de alguien esté tomada por un juego anal expulsivo y solamente pueda reproducir eso, acciones de arrojar. Podemos trasladarlo a aquellas personas que solo pueden irse de lugares rompiendo todo, o a aquellas que no pueden salir de un sitio más que cuando están llegando tarde a otro, o a aquellas que, en última instancia, necesitan enojarse para poder hacer

16 Françoise Dolto (1908-1988): pediatra y psicoanalista francesa. Creó, junto con Jacques Lacan, la Escuela Freudiana de París. El libro *La imagen inconsciente del cuerpo* se publicó en 1986.

algo. Estoy nombrando conductas muy distintas, pero, sin embargo, responden al mismo patrón anal expulsivo. Lo estoy diciendo de una forma muy resumida, pero, en ese punto, lo que me interesa dejar planteado es que lo que Dolto entiende como esa imagen inconsciente del cuerpo es como una gramática íntima del cuerpo. Como si el cuerpo, más allá de ser un situado en la imagen, tuviera también una especie de código íntimo que privilegia una zona y la amplifica al punto de que todo el cuerpo se vuelve equivalente a esa zona.

Esto que estoy diciendo sirve para empezar a pensar lo que voy a desarrollar mejor en el capítulo siguiente sobre los orificios del cuerpo, en el que especial atención va a tener uno muy importante en nuestra cultura: la boca. Porque la nuestra no deja de ser una sociedad en la cual, de un tiempo a esta parte, los trastornos de la alimentación se volvieron sumamente significativos. Podría decir, como Dolto, que hoy en día nuestra sociedad está detenida en una enorme, fuerte fijación oral, que la matriz inconsciente, la imagen inconsciente del cuerpo de nuestra cultura es oral. Esto lo puede mostrar la creencia básica de cualquiera de nosotros que, por ejemplo, compra un yogurt porque se afirma que tiene el 40 % de lácteos que tengo que comer. Creemos que porque comemos un yogurt incorporamos lácteos, calcio... Es una fantasía oral creer que uno incorpora algo que tiene un objeto. Podríamos aseverar, en chiste, que no hay diferencia entre una persona en Nueva York que compra un yogurt o come un pedazo de queso y cree que incorpora calcio y un indígena que cree que, si se come un águila, incorpora el alma del águila, la valentía del animal. Tiene

la misma matriz de pensamiento mágico. Ahora, ¿por qué en nuestra cultura se instaló tan fuertemente ese modelo de “somos lo que comemos”? La contracara de este eslogan, ¿es que comemos para ser? ¿Y qué quiere decir comer para ser? ¿Por qué hacemos depender el ser de lo que comemos?

que fueron importantes, le dije: “Te voy a decir algo más; esto no lo vas a entender ahora, no te va a servir, te lo digo para que lo sepas solamente. Después, en algún momento, lo vas a poder entender, hoy no”. Luego de decírselo, él me contestó: “Sí, entiendo lo que me decís, pero es verdad que todavía no lo puedo ver, todavía estoy muy agarrado por lo que me está pasando”. Esto fue muy importante porque, efectivamente, él sabe que en algún momento se va a tener que encontrar con esto que le dije, que lo va a poder pensar, que necesita un trabajo mental para poder entenderlo o para apropiárselo. Si él lo pensara respecto a otros, podría verlo ahora, pero como lo está viviendo de adentro, no tiene margen todavía.

La angustia y la tristeza

Vimos que la angustia es lo que sentimos cuando no podemos sentir otra cosa. Y, en la medida en que podemos adquirir la capacidad de estar tristes, dejamos de estar angustiados. La capacidad de la tristeza es un gran logro psíquico, hay que tener una complejidad sensible muy grande para poder estar tristes.

En relación con la ansiedad, es la defensa más grande con respecto a la angustia, uno se defiende de estar angustiado poniéndose ansioso. ¿Y qué es la ansiedad? Es la necesidad permanente de producir un efecto. Al producir efectos, yo genero una ilusión de control, estoy chequeando todo el tiempo algo y, en esta situación, en mi estado ansioso, lo

que hago es no conectar conmigo mismo para no angustiarme. En la ansiedad siempre estoy haciendo, en cambio, en la angustia, soy. Para no tener conexión con lo que soy, hago. Ese es el pase de la angustia a la ansiedad: la evasión, la defensa ansiosa de la angustia.

Si agrego la tristeza diría que, si estoy ansioso, hago; si estoy angustiado, soy; si estoy triste, estoy. La tristeza es un efecto del estar, desarrolla la capacidad de estar. A veces, cuando preguntamos: “Che, ¿cómo andás?”, nos responden: “Y... acá estoy”. Es todo un trabajo psíquico haber podido desarrollar, respecto de la vida afectiva, de la vida sensible, la capacidad de estar. No es lo mismo decir “acá estoy” que decir “acá, trabajando; acá, haciendo esto”.

Aquí tenemos la angustia en el medio y, de esta, podemos hacer un camino que lleva a la ansiedad o uno que lleva a la tristeza. El que lleva de la angustia a la tristeza es constructivo, de elaboración, mientras que el que lleva de la angustia a la ansiedad es de evasión. Las personas ansiosas no están en sus cuerpos. Se mueven todo el tiempo, no se pueden sentar, el cuerpo está en excitación permanente. Y el *estar* del pasaje a la tristeza implica un trabajo psíquico, de elaboración, es incluso la posibilidad de un duelo.

Por eso el duelo no es una cuestión menor en psicoanálisis, yo diría que el psicoanálisis es fundante de la capacidad de duelar. Y es que el duelo es la única manera de elaborar algo, nos permite pensar. Freud afirmaba que, cuando dos piensan lo mismo, hay uno que no piensa. Para pensar, tengo que pensar algo distinto respecto del otro, pero, para esto, tengo que perder al otro, perderlo como una proyección narcisista mía, y ver que el otro es otro. ¿Por qué a tan-

tas personas les cuesta desarrollar ideas propias o incluso les da miedo exponerse a situaciones en las que tienen que desarrollar ideas personales? Porque ahí se juegan duelos, las pérdidas; digo esto para diferenciarlo del duelo por la muerte de otro. Al contrario, gracias a un duelo es que yo puedo relacionarme con el otro como otro. Ese es uno de los aspectos más propios del psicoanálisis, los analistas apostamos por la pérdida, porque es con ella que se gana algo. Sin pérdida no ganamos, ese es el descubrimiento psicoanalítico.

El amor

Pensemos en una situación típica. Yo renuncio a una reunión familiar para poder acompañar a mi pareja a un lugar al que ella quiere ir. Luego ocurre una situación similar, yo quiero que vayamos juntos a un evento, pero ella me dice: “No, porque quedé en ver a mis viejos”. Yo podría declararme traicionado, porque no se cumple el criterio de reciprocidad. Ahora, mi expectativa de reciprocidad, ¿cuál es? Es que haya una renuncia común, que lo que funde nuestro lazo sea la renuncia. Yo podría pensar que tal vez para ella es otra, tal vez la relación con sus padres es distinta a la que yo tengo con los míos, tal vez para mí no era importante estar en el cumpleaños de mi padre, y para ella sí. Cuando uno empieza a trascender, a prescindir de la reciprocidad, también puede descubrir algo del otro, y no por eso amarlo menos, al contrario. Cuando

APÉNDICE

CUERPO Y PERVERSIÓN
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

DOLOR MOVIMIENTO HEGEMONÍA EROTISMO
NES ANGUSTIA TRISTEZA
MONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
RISTEZA ALIMENTO
MOVIMIENTO HEGEMONÍA
ANGUSTIA TRISTEZA
HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
ALIMENTO EROTISMO
FRAGILIDAD DOLOR MOVIMIENTO HEGEMONÍA
MO PASIONES ANGUSTIA TRISTEZA
HEGEMONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
RISTEZA ALIMENTO EROTISMO
AGILIDAD DOLOR MOVIMIENTO
PASIONES ANGUSTIA TRISTEZA HEGEMONÍA
EMONÍA HABLAR CALLAR FRAGILIDAD
EZA ALIMENTO EROTISMO

CUERPO Y PERVERSIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En 1923, en un artículo titulado “La divertida estética de Freud”, Aníbal Ponce comparaba la difusión del psicoanálisis en Argentina con la expansión creciente, y acomodaticia, del tango y el postrecito Shimmy. De un tiempo a esta parte, el Shimmy desarrolló un club de admiradores en Facebook, el tango ha sido divinizado como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO y, como no podía ser de otro modo en el país con más psicoanalistas del planeta, en el mundo del arte, muchos se han vuelto lacanianos.

En el *artworld* internacional, Lacan y su terminología son una referencia legitimada: un lugar común en las reseñas de inauguraciones, en las revistas académicas y en los artículos de crítica; evocado en los nombres de dos galerías, se menciona su inspiración en el premio de una fundación, y una obra de Alfredo Portillos ha llegado a constituirse en

un homenaje al objeto *a* lacaniano. Sin embargo, allende al eficaz encanto con que la jerga lacaniana —que algunos llaman “lacanés”— se expande imperialmente, ¿hay una teoría estética reconocible en la obra de Lacan? O, más sencillamente, ¿puede recobrase algo de lo dicho por Lacan con el propósito de esclarecer alguna aproximación sistemática al mundo del arte? Por último, ¿qué lugar ocupa el cuerpo en esta aproximación?

Diferentes autores recientes han tomado el psicoanálisis como método para interrogar aspectos del arte contemporáneo (Didi-Huberman, Rancière, entre otros). La psicoanalista Julia Kristeva ha utilizado en particular la noción de perversión para delimitar aspectos de la presentación estética y, en nuestro medio, Eduardo Grüner ha propuesto —de acuerdo con el psicoanálisis de Lacan— una “estética del objeto *a*”. Aquí, me he propuesto retomar la categoría lacaniana de objeto, para articularla a la perversión exhibicionista, vía para elucidar ciertos aspectos del arte visual contemporáneo a partir de la presentación estética del cuerpo.

El arte con fines de presentación del objeto *a* es lo que podría llamarse la perversión en el arte. El campo artístico se arroga un lugar privilegiado para la perversión, al menos por dos motivos: por la aptitud hacia la sublimación que demuestra esta posición subjetiva, tantas veces subrayada por Lacan a lo largo de su obra, pero además porque en ninguna otra posición subjetiva se está más interesado en ese objeto que en la perversión y donde el arte se pone al servicio de su manipulación. Cuando las artes visuales

presentan al espectador la mirada como objeto, confinan en el acto exhibicionista.

Lacan y los lacanianos del arte

Lo primero que podría destacar es que a Lacan no le interesaban las artes visuales como fenómeno estético. Más allá de la proximidad al movimiento surrealista, en el que contaba con varios amigos, Lacan no frecuentaba museos ni galerías de arte contemporáneo. A diferencia de Freud, Lacan tampoco tuvo el interés del coleccionista de piezas de arte de civilizaciones llamadas “primitivas”. Y, si en el *Seminario* encontramos cierto conjunto de obras de arte mencionadas, especialmente entre los años 1958 y 1966, en dichos casos no se trata nunca de obras recientes, sino más bien de referencias al manierismo (en la sesión del 12 de abril de 1961, Lacan se detiene en un análisis de *Amor y Pique* de Zucchi; en la sesión del 19 de abril del mismo año, realiza un análisis de la técnica de Arcimboldo a partir de *El bibliotecario*) y el Barroco (en las indicaciones de *Santa Águeda* y de *Santa Lucía*, de Zurbarán, el 6 de marzo de 1963, y en la reseña de *El sacrificio de Isaac*, de Caravaggio, el 20 de noviembre de 1963). A lo sumo, en algunos de estos casos, Lacan vincula las obras mencionadas con las de Salvador Dalí, Edvard Munch y el “expresionismo tardío”. Pero no parecen ser más que consideraciones laterales. De este modo, podría convenirse en que a Lacan nunca le interesó de modo especial el arte de su tiempo, y en este

punto coincidiría con Freud. Por lo tanto, si hubiera una estética lacaniana, esta no se desprendería de un interés directo o personal de Lacan por el arte.

Pero ¿quiénes son, entonces, los lacanianos del arte? Podría intentarse una serie exhaustiva de nombres. Sin embargo, me detendré en tres casos paradigmáticos, que tienen en común el rasgo particular de ser reconocidos como intelectuales, críticos o teóricos del arte que no participan de la práctica analítica. Dos son estadounidenses y uno es local.

a) Publicados antes de su benjaminiano libro *El inconsciente óptico* (1993), los ensayos aparecidos en la revista *October* que Rosalind Krauss recogió en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985) tienen su punto de apoyo capital en el postestructuralismo y la concepción lacaniana de lo simbólico y el significante. Pero si hay un libro que marcó definitivamente el ingreso de la jerga lacaniana al vocabulario de la crítica y la teoría del arte es *El retorno de lo real* (1996), de Hal Foster, quien no solo cita al Lacan de los *Escritos* —con lo cual demuestra una peculiar erudición si se tiene presente que el recurso habitual en la bibliografía se limita, por lo general, a la cita de unos pocos lugares comunes—, sino que también critica la traducción al inglés, realizada por Alan Sheridan, de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. No obstante, es preciso advertir que —ya desde el título— el libro contiene una confusión conceptual (que después Foster evidencia en su análisis de lo traumático), dado que, para Lacan, la modalidad del retorno (de lo reprimido) es una característica del inconsciente, y no de lo real. Este

comentario es algo más que una ostentación pedante. En su libro de 1993 sobre la belleza en el surrealismo, Foster, a pesar de la multiplicación redundante de citas, incurría también en un torpe ejercicio del psicoanálisis aplicado, enredando la compulsión de repetición freudiana con la insistencia de la cadena significante. Estas puntualizaciones se proponen, en realidad, explicitar el modo de recepción del psicoanálisis en la crítica de las figuras de *October* como Foster: el psicoanálisis lacaniano se propondría en ellas como una retórica *prêt-à-porter* con la que interpretar manifestaciones artísticas contemporáneas, del estilo a la que Georges Didi-Huberman recurrió cuando apeló a una suerte de pastiche lacano-benjaminiano en su aproximación al minimalismo de los años 60 en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992).

b) En nuestro medio, las apuestas han sido mucho menos ampulosas, y quizá por eso mucho más acertadas. En la estela de Oscar Masotta, uno de los trabajos más lúcidos es el ensayo “El grito/el silencio: La mirada/el murmullo. Apuntes para una estética del objeto a”, de Eduardo Grüner, incluido en su libro *El sitio de la mirada* (2001). Grüner parece haber sido el primero en advertir que, antes que precipitarse en una aplicación infatuada del psicoanálisis al arte (psicoanálisis del arte), es preciso, al modo de una condición, situar las coordenadas en que la teoría lacaniana podría formular una estética. De cualquier modo, como las fechas de los libros reseñados lo indican, considero que podríamos acordar, en este punto, en que el expediente de una estética lacaniana es un proyecto reciente e inconcluso.

El objeto mirada

En el *Seminario 11*, Lacan tematiza el objeto *a* como mirada en un conjunto de cuatro clases. El desarrollo de estas clases se encuentra subtendido por la interlocución con la, entonces reciente, publicación del libro póstumo de Merleau-Ponty *Lo visible y lo invisible*. En la clase del 19 de febrero de 1964, Lacan presenta el campo escópico a partir de la esquizia del ojo y la mirada: “La mirada solo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia simbólica de aquello que nos encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración”.

El signo de la castración se manifiesta en el campo escópico mediante una operación simbólica particular: la elusión. La esquizia de la mirada, para Lacan, se verifica en la función de lo dado a ver de una “mancha”, cuya operatoria se trasunta en una atracción que preexiste a la visión posible, aunque dicha mancha deba ser entendida como una cicatriz resultante de la elusión de la mirada.

Para Lacan, la estructura del mundo visible se organiza en la composición de un punto ciego y una mancha. R. Barthes describió la función de la mancha en términos de un “aguijón” que captura al vidente. Por su parte, el hueco de la mirada en que se constituye el punto ciego de la vista es explicitado por Lacan como “el efecto pacificante, apolíneo de la pintura. Algo es dado, no tanto a la mirada, sino al ojo, algo que comporta un abandono, un depósito de la mirada”.

En el dar a ver se define lo propio y “lo esencial de la satisfacción escópica”, cuya eficacia se verifica en la reducción del objeto *a* a un punto luminoso evanescente que “deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia”. Piénsese en los retratos de Rembrandt, por ejemplo, el de Johannes Wtenbogaert, y en el punto luminoso de la nariz que cae en una débil sombra sobre el labio.

Lo invisible en Lacan se resuelve por la vía del objeto *a* y lo que llama “escotoma”. En la clase del 26 de febrero de 1964, introduce esta noción para dar cuenta del modo en que “la mirada, en cuanto el sujeto intenta acomodarse a ella, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto de ser evanescente, con que el sujeto confunde su propio desvanecimiento”. Este desvanecimiento es explicitado por Lacan de un modo distinto al que entreviera Sartre en su analítica de *El ser y la nada*. Sartre entiende que, en la relación con el otro, la mirada es anonadada en la donación objetiva de su cuerpo como un en-sí. Escribe Sartre: “En tanto estoy bajo la mirada, y si veo el ojo, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada”. Sin embargo, Lacan critica la descripción sartreana, al buscar un punto de positivización de la mirada en el campo escópico.

“La mirada se ve”, afirma Lacan, a diferencia de Sartre. Y para dar cuenta de esta presencia en el campo escópico, aunque escotomizada, Lacan desarrolla una lectura del fenómeno de la anamorfosis realizando el análisis de *Los embajadores*, de H. Holbein.

La pintura de Holbein es comentada por Lacan como la fuente de la cual extraer un saber aplicable a toda obra de arte: la función cuadro. No expondremos en este contexto los detalles de este análisis, pero sí destacamos que la concepción lacaniana de la función cuadro se emancipa de cualquier sistema clasificatorio de las artes para indicar, por el contrario, un criterio diferencial interno al arte como tal. Donde hay función cuadro hay arte, donde la función está ausente, no hay arte. Sostiene M. Recalcati:

¿Cómo podríamos, en consecuencia, definir la ‘función cuadro’? Ponemos de relieve al menos dos significaciones. La primera está en referencia a la *tyche*, en el sentido en que la obra de arte debe tener, para ser considerada como tal, la capacidad de producir un encuentro con lo real. Pero este encuentro se funda sobre la inversión de la idea de aprehender la obra: no es el sujeto el que contempla la obra, sino que es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto.

La teoría lacaniana de lo visual no se propone distinguir modalidades de la representación artística, sino cernir el estatuto de la apariencia y la condición de posibilidad de lo visible. La función de la mancha, el punto luminoso, todos los componentes de la estructura del dar a ver dan cuenta del arraigo de la obra de arte en la carne del cuerpo. Este es el sentido de la conversación profunda que Lacan establece con Merleau-Ponty en este seminario, en torno a lo visible y lo invisible. Lo importante es que la concepción de la mirada en Lacan se construye a través de una elaboración relacionada con la modificación del estatuto del sujeto, que es correlativa al descentramiento merleau-pontyano del cuerpo en carne. El nombre lacaniano de la noción de

carne es objeto a . Y el objeto a como mirada se revela en particular a partir de las experiencias del exhibicionismo y el voyerismo. Pero antes, concluyamos la exposición sobre la estética de la mirada.

La clase del 11 de marzo de 1964 —titulada “¿Qué es un cuadro?”— es el último eslabón de este recorrido, que propone, a su vez, el punto de capitón de todos los desarrollos anteriores de la introducción de la noción de objeto a . De acuerdo con esta exposición, esta clase demuestra que el desarrollo de la teoría lacaniana culmina en una teoría estética: “Uno de los juegos más fascinantes es encontrar en el cuadro la composición propiamente dicha, las líneas de separación de las superficies creadas por el pintor, las líneas de fuga, las líneas de fuerza [...]. En un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia”.

En este punto, se trata del alojamiento de la mirada reverberante —piénsese, por ejemplo, en la exposición de estampas de Escher—. Lacan recomienda una técnica de análisis visual que atienda al criterio compositivo de la obra, a su forma y a su modo de aparición. Este último aspecto es ilustrado con la mención de un término que luego cobraría una relevancia excepcional en su obra: *semblante*. El ser de la obra de arte es de semblante, y eso quiere decir que la obra se da a ver en un más allá de la apariencia, que, al mismo tiempo, es su aparecer: “El cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia”. La obra de arte no es ni tiene un ser por procuración, de ahí que el problema de la representación sea el último gran problema que deba resolverse luego de la introducción de la noción de objeto a : “El cuadro no actúa en el campo de

la representación”, afirma Lacan. Pero no nos detendremos en esta cuestión. Pasemos al exhibicionismo.

El deseo exhibicionista

En el seminario *El deseo y su interpretación*, Lacan dedica varios pasajes al tema del exhibicionismo. Este fenómeno no se agota en la concepción ingenua de un mero mostrar, sino que supone también un tipo de relación con el otro: es necesario que se establezca una relación de complicidad entre lo que se muestra y quien ve. Así es que puede entenderse que la contraparte del exhibicionismo sea el voyerismo, en el que quien ve no solo busca espiar, sino que apunta a aquello que, del cuerpo del otro, es invisible; es decir, su intimidad. Dicho de otra manera, el voyerista intenta captar en el cuerpo del otro su aspecto carnal (por eso, el ejemplo privilegiado del *voyeur* es el de quien espía en los baños).

Exhibicionismo y voyerismo son estrategias de la mirada, modos de gozar de la mirada, con la acepción que hemos dado a este objeto anteriormente, esto es, como objeto elusivo e invisible que solo puede verse de manera diferida. Por eso, puede entenderse, en el caso del exhibicionista, que su lugar privilegiado de aparición sea la escena pública: ahí donde nadie ordinariamente vería algo, el exhibicionista establece una relación de complicidad con otro al que destina esa nada que muestra. Esta escena, sin duda, daña el pudor, como sostiene Lacan: “Un elemento esencial de

ÍNDICE

Prólogo	11
Somos cuerpos que hablan	15
Recuperar el cuerpo	18
Las preguntas sobre el cuerpo	21
El cuerpo que habla	22
La palabra como afectación	26
Resistencia y cuerpo-palabra	27
La metaforización del cuerpo	33
El cuerpo como movimiento	37
Esto que hay que sentir	40
La imagen corporal	43
Trabajar sobre la imagen	45
La imagen en el espejo	48
La mirada de los otros	51
Los rasgos defectuosos	56
El cuerpo hegemónico	58

La insoportable fragmentación	59
La semántica sexual del cuerpo	61
La fragilidad de la imagen corporal	64
Los orificios del cuerpo	67
La proyección del deseo	68
La imagen del cuerpo	71
El cuerpo y el alimento	75
El erotismo del comer	78
El destete y la castración oral	80
El desarrollo del gusto	82
El placer de comer	84
La compulsión	86
Comemos palabras	88
El valor simbólico de la comida	91
Trastornos de la alimentación	93
Dolor psicossomático	99
El rechazo del cuerpo	101
El inconsciente y el ser	104
La enfermedad	108
El trabajo psíquico	111
El dolor	112
La objetivación del cuerpo	119
¿El psicoanálisis cura?	122
Las pasiones del cuerpo	125
La sensibilidad	132
La angustia y la tristeza	134
El amor	136
La dimensión imaginaria de las pasiones	141
La complejidad del sentir	146

Cuando el cuerpo calla	149
La concepción lacaniana del cuerpo	151
El residuo no elaborado	153
Lo no elaborado	163
El cuerpo consigo mismo	166
Conclusión	171
Apéndice	173
Lacan y los lacanianos del arte	177
El objeto mirada	180
El deseo exhibicionista	184
Acerca de la colección	189
Bibliografía	191

Este libro se terminó de imprimir
en febrero de 2023
en la Ciudad de Buenos Aires,
Argentina

