

La mirada.

Acto perverso - acto creador

HÉCTOR ALFREDO DEPINO*

Letra - Institución Psicoanalítica, Buenos Aires, Argentina

La mirada. Acto perverso - acto creador

The gaze, perverse act - creative act

Le regard. Acte pervers - acte de création

Resumen

El espacio visual, tan propenso a los fenómenos imaginarios, obliga a la teoría psicoanalítica a conceptualizar la acción del deseo y el goce en relación con la emergencia del sujeto. La mirada es así un lugar privilegiado. Jacques Lacan, en el curso de su seminario de 1968-1969, *De un Otro al otro*, hace jugar un papel preponderante a la perversión en relación con el acto creativo. Puntos de contacto que seducen, pero que no alcanzan para asimilar ambos procedimientos, ya que en la noción misma de acto está su diferencia.

Palabras clave: mirada, perversión, creación, acto, sublimación.

Abstract

The visual space, so prone to imaginary phenomena, forces the psychoanalytic theory to conceptualize the action of desire and *jouissance* in regard to the emergence of the subject. Thus, gaze is a privileged place. In the 1968-1969 seminar, *From one Other to the other*, Jacques Lacan gave special importance to perversion in relation to the creative act. These are seductive points of contact, but they are insufficient to assimilate both courses of action, as the very notion of act contains its difference.

Keywords: glance, perversion, creation, act, sublimation.

Résumé

L'espace visuel, propre aux phénomènes imaginaires, contraint la théorie psychanalytique à la conceptualisation de l'action du désir et de la jouissance par rapport à l'émergence du sujet. Le regard est donc un lieu privilégié. Lors de son séminaire *D'un Autre à l'autre*, Lacan fait jouer un rôle principal à la perversion par rapport à l'acte de création. Points de coïncidence séduisants mais qui ne suffisent pas à absorber les deux factures, parce c'est dans la notion même d'acte que gît sa différence.

Mots-clés: regard, perversion, création, acte, sublimation.



* e-mail: hdepino@yahoo.com.ar



“Y tú, gran alma, ¿un sueño acaso esperas
libre ya de colores del engaño
que al ojo carnal fingien onda y oro?”

PAUL VALÉRY, *EL CEMENTERIO MARINO*

INSTANTE DE VER

El interés suscitado por el tema surge de una nueva mirada, en el sentido de punto de vista, sobre algunas formulaciones de Jacques Lacan, en su seminario *xvi*, *De un Otro al otro*. Llevado por un intento de esclarecer las relaciones del sujeto con el goce y en torno al tema del objeto pulsional, va a decir que es la operación perversa la que hace aparecer al objeto. Refiriéndose al acto exhibicionista, sostiene que este no solo va dirigido a otro, en tanto *partenaire*, sino que también debe involucrar al Otro, ejemplificándolo con un acto exhibicionista ante el Tabernáculo. Afirma entonces que es un procedimiento “inaugural” de la manera en que el sujeto se constituye en relación con el objeto. Entiendo esto como mito de origen, un hombre primitivo, prehomínido, en el sentido de anterior al lenguaje, podríamos decir, que “ve” que sus pasos en la arena dejan marcas. En el momento en que esto acontece, “inventa” una “mirada” proveniente de un Otro, la mirada como objeto da existencia al Otro, y es en relación con esta presencia que el hombre se constituye como aquel que “borra sus huellas”, las que ya ahora representan a un sujeto para otras huellas, es decir, para otro significativo. Lacan agrega que estas huellas borradas, reemplazadas por rasgos con dimensión significativa, son las letras que van a sostener al sujeto en su firma¹.

Más que en la firma, que podría ser plagiada, reconocemos a un pintor en los rasgos, las huellas que su singularidad deja sobre la tela, singularidad que está en poner en juego un “dar a ver” para que algo de ese objeto mirada se articule con la obra.

Pero, ¿podemos equiparar la producción artística con esta manera de crear desde la nada al objeto en función “mirada”? ¿la afirmación de que el neurótico es incapaz de sublimar² implica que el reverso topológico tiene esta capacidad? y, ¿por

1. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De un Otro al otro* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 285-286.

2. *Ibíd.*, 320.

qué Lacan deplora, en la última fase de su obra, que el psicoanálisis no haya sido capaz de inventar una nueva perversión?

Lacan acompaña las consideraciones anteriormente citadas con una reflexión en torno a la sublimación en “las dos direcciones bajo las cuales puede estudiarse”³: a) la operación del “amor cortés”, que permite acceder a la mujer, conservándola en la relación del amor, al precio de constituir la al nivel de *das Ding*, ‘La Cosa’, a-sexuada (posteriormente va a decir que el genio del amor cortés consistía en fingir prohibirse lo que es imposible), y b) lo que se llama la “obra de arte”, cuyo mérito esencial está en que el objeto burbujea en el interior de *das Ding*, cuestión que explicaría la relación que la sublimación tiene con el goce, como vicisitud pulsional, tal como lo ubicara Freud.

TIEMPO DE COMPRENDER

Variadas consideraciones se ponen en marcha en torno a la complejidad de los temas presentes en esta posible relación entre perversión y arte. En principio, el hecho de que lo perverso, como significante, tiene un valor cultural y social que excede su significación psicopatológica. Es así que podemos referirnos a un comportamiento perverso, equiparándolo con una acción canallasca, de dominio y maltrato del semejante. Desde este deslizamiento se puede generalizar diciendo que ciertas prácticas propagandísticas, publicitarias o de información de los “medios masivos de comunicación”, tienen objetivos “perversos”. Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo*, dice:

[...] el espectáculo, como tendencia a *hacer ver*, a través de diferentes mediaciones especializadas, el mundo que ya no es directamente comprensible, suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado [...] Sin embargo, el espectáculo no es identificable a simple vista [...] Es lo que escapa a la actividad de los hombres [...] es lo opuesto al diálogo [...] El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa.⁴

J. Lacan avanza a partir del planteo freudiano de asociar la religión a la neurosis obsesiva, diciendo que el perverso es aquel que “se consagra a obturar ese agujero en el Otro, que está del lado de que el Otro existe y que es un defensor de la fe, un singular auxiliar de Dios”⁵. Se presenta acá otra dificultad, ¿esta referencia es al sujeto perverso o a una operación que, independientemente de quien la sostenga, inventa una existencia donde no la hay, haciendo de aquello sin imagen, el objeto a, una presencia objetivable?



3. *Ibíd.*, 212.

4. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Buenos Aires: la marca, 1995), 44.

5. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De un Otro al otro*, óp. cit., 231.



Porque Catherine Millot, en su libro *Gide-Genet-Mishima* cuyo subtítulo es *La inteligencia de la perversión*, dice de ellos: “Son perversos, y no en un mal sentido de la palabra; designamos con ella una habilidad particular para hacer uso de un poder que no es menos fundamentalmente humano: el realizar el único milagro que vale la pena, transformar el sufrimiento en goce y la falta en plenitud”⁶.

La interrogación insiste, ¿por qué utilizar este significante que refiere ineludiblemente a la homosexualidad de los tres escritores, para hablar de “una habilidad particular”, un saber hacer allí con eso?

Para nosotros, la perversión ejemplar, en lo que a “invención” se refiere, es el fetichismo. En una nota del año 1915, a los *Tres ensayos para una teoría sexual*, Freud dice: “En numerosos casos de fetichismo del pie parece que la pulsión de ver (*Schautrieb*) que quería llegar a su objeto partiendo de abajo fue detenida en su camino mediante prohibición (*Verbot*) y represión, y por eso se instauraron como fetiches el pie o el zapato”. Lo primero es entonces la fuerza de la pulsión escotofílica, ese ver detenido por una prohibición, que hace aparecer el fetiche en la última imagen captada antes del tope puesto por la falta. “En este caso, los genitales femeninos fueron representados, conforme a la hipótesis infantil, como masculinos”⁷.

Ahora bien, Freud rechaza asimilar la “renegación” (*Verleugnung*) a un modelo óptico, en el sentido de “escotomas” o “puntos ciegos” para el ojo, pues en realidad el sujeto no ve lo que lo mira, y horroriza y fabrica en su lugar ese sustituto que es el fetiche, donde pareciera poder señalarse lo no localizado.

Varios años después, en 1927, y coincidiendo con su escrito sobre *El porvenir de una ilusión*, Freud retoma el tema para ejemplificarlo. Refiere así una cierta mirada, más bien un cierto “brillo” (*Glanz*) sobre la nariz, que es “elevado” y “promovido” a la “condición fetichística” por un extraño joven. El fetiche, derivado de su más temprana infancia, debía descifrarse en inglés (idioma de crianza) y no en alemán (su lengua adulta). No se trataba de un brillo sino de una *mirada*. El fetiche era la nariz, objeto de la *mirada*, “al cual atribuyó, a su capricho, por otra parte, esa luminosidad (*Glanzlicht*) particular que los otros no podían percibir”⁸. En contraste con los fetiches complejos que saturan la psicopatología, acá Freud designa como tal esa casi nada, eso apenas visto, lo que prueba que el fetiche, en su imposición imaginaria de “objeto”, obedece íntegramente a la *mirada* del fetichista y a la *creencia* que esta organiza. El fetichista es alguien que “en efecto cree lo que ve y hace de su visión la organizadora de su creencia”⁹. Destaquemos, sin embargo, que esta *mirada* que organiza el campo de las significaciones es lo que verdaderamente constituye al objeto causa del deseo, que queda taponado por el fetiche. En ese sentido, el acto exhibicionista es más “despojado” que el fetichista.

6. Catherine Millot, *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 9.

7. Sigmund Freud, “Tres ensayos sobre teoría sexual” (1905), en *Obras completas*, t. I (Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1981), 1184.

8. Sigmund Freud, “Fetichismo” (1927), en *Obras completas*, t. III (Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1981), 2993.

9. Paul-Laurent Assoun, “La perversión o la mirada clivada”, en *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2004), 147.

El campo de la visión tiene una enorme complejidad que abarca el ámbito de lo visible y lo invisible, agregando a esta dupla muy trabajada la dimensión de lo no visible, categoría que remite a aquello imposible de ser visto, vinculado a lo no representado, aquello que agujerea la representación.

El concepto de “mirada” viene a ubicarse en el espacio de la subjetividad, especialmente en los desarrollos del siglo xx, de filósofos como Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y Michel Foucault.

Fredric Jameson, en su trabajo “El postmodernismo y lo visual”, refiere que dentro de la teoría de la visión, como experiencia social y cultural, pueden distinguirse tres etapas en el siglo xx: un momento colonial (o sartreano), un momento burocrático (o foucaultiano), y, finalmente, un momento posmoderno¹⁰.

En la obra de Jean-Paul Sartre, la “mirada” irrumpe dramáticamente como un tema filosófico con validez propia, aunque deudor de la lucha hegeliana por el reconocimiento. El tema de la “mirada” está ligado a la problemática de la cosificación, del convertir lo visible, incluso al sujeto, en un objeto.

Dice Jameson, “convertir a otra gente en cosas mediante la mirada, pasa a ser la fuente prototípica de la dominación”¹¹, por eso devolverles la mirada es liberador. Surgen así nuevas políticas de la descolonización, como lo formula Frantz Fanon, o un nuevo feminismo, en Simone de Beauvoir, y un nuevo tipo de estética del cuerpo y de lo visible, que luego desarrollaremos, en Merleau-Ponty.

«El intento de Foucault de transformar una política de la dominación en epistemología, y de ligar el saber con el poder tan íntimamente como para hacerlos desde entonces inseparables, transforma así la “mirada” en un instrumento de medición»¹². El mirar burocrático busca la “mensurabilidad” del otro, con lo cual el hecho de ser mirado es generalizado y separado del acto mismo de mirar. Es el hecho de siempre ser visto, o susceptible de ello, el que mantiene al individuo sujetado, como lo plantea en *Vigilar y castigar*¹³. La posición de Foucault, que sería mejor plantear como posiciones diversas, es menos política y más burocrática de lo que fue en el momento sartreano, ya que la asociación entre poder y saber, haciendo de todas las formas de conocimiento y medición formas de disciplina, disuelve lo político como forma de praxis. «Esta asociación extrae la “agencia” (el carácter activo en la voluntad de poder), de la dominación y de la visibilidad como tales»¹⁴, “cuando las estructuras modernas del poder-saber emergen y se propagan a través del mundo por medio de formas de visibilidad y visualidad, es inútil postular la creación de cualquier enclave de no-dominación o no-visibilidad como meta política”¹⁵. Tal vez podríamos plantear la potencialidad política en los márgenes, áreas “atrasadas” donde la racionalización y la eficiencia no han penetrado completamente, ya que el “ojo burocrático” termina



10. Fredric Jameson, “El postmodernismo y lo visual”, en *Colección Eutopías*, vol. 153 (Valencia: España, 1997), 1.

11. *Ibíd.*

12. *Ibíd.*, 2.

13. Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1977), 189.

14. Fredric Jameson, “El postmodernismo y lo visual”, en *Colección Eutopías*, vol. 153, óp. cit., 3.

15. *Ibíd.*, 4.

por involucrar a los medios de comunicación y a la tecnología, quienes pasan a ser actualmente los verdaderos portadores de la función epistemológica y por lo tanto del poder.

El último periodo planteado, el de lo “posmoderno”, es el verdadero momento de la sociedad de la imagen, en la cual, según Paul Willis, “los sujetos humanos desde ahora expuestos al bombardeo de hasta mil imágenes al día, viven y consumen cultura en nuevas y diferentes maneras”¹⁶. Si las obras de alta tecnología ofrecían estructuras de un tipo de reflexividad o conciencia de nuestra situación, en el momento posmoderno la reflexividad se sumerge en la pura superabundancia de imágenes que crea la ilusión de naturalidad, y donde la singularidad histórica o cultural se pierden.

Es así como el sujeto pasa a rebelarse, ya no en el sentido de las llamadas “vanguardias” como el dadaísmo o el surrealismo, que querían romper con el poder represor de lo establecido como norma, sino volviendo a formas tradicionales de representación, en donde puedan experimentarse nuevamente especificidades estéticas y distintividades culturales, experiencias con los sentidos puros, sea el lenguaje, sea la visión o el color.

“Solo el pintor tiene derecho de mirar todas las cosas sin algún deber de apreciación”, afirma Maurice Merleau-Ponty en su ensayo *El ojo y el espíritu*, para agregar que él está en la vida, sin otra técnica que la de sus ojos y sus manos para sacar del mundo, telas que “no agregarán nada a las cóleras o esperanzas de los hombres”¹⁷. Es esta una definición de la obra de arte y del artista que fundamentalmente busca desprender la mirada de la intencionalidad de una conciencia pensada como interior. La percepción es una modalidad de la conciencia, y la mirada es la apertura al mundo de lo visible. “Sumergido en lo visible por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve, solo se acerca por la mirada, se abre al mundo”¹⁸.

Agrega: «El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el “otro lado” de su potencia vidente»¹⁹.

Este extraño sistema de intercambios, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, en la medida en que el cuerpo está hecho de la misma tela que las cosas, es un desafío para la pintura que debe lograr que la visión se haga en ellos, que su visibilidad manifiesta se duplique con una visibilidad secreta. La cualidad, la luz, el color, la profundidad que están ante nosotros, “están ahí porque despiertan un eco en el cuerpo que los recibe”. “La pintura [...] da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible [...]”²⁰. Tal vez sea esto lo que haga que tantos pintores digan que las cosas los miran.

16. *Ibíd.*, 6.

17. Maurice Merleau-Ponty, “Capítulo I”, en *El ojo y el espíritu* (Buenos Aires: Paidós Studio, 1986), 13.

18. Maurice Merleau-Ponty, “Capítulo II”, en *El ojo y el espíritu*, óp. cit., 16.

19. *Ibíd.*

20. *Ibíd.*, 22.

Más profundamente, en su trabajo póstumo sobre lo visible y lo invisible, Merleau-Ponty planteará este cruce (*"l'entrelacs"*²¹) como quiasma, manera que Lacan tomará para establecer que en el campo de lo visible puedan diferenciarse la visión, como acción, en tanto sostiene el hecho perceptivo, de la mirada, como punto.

La mirada en cuanto punto organiza el "cuadro" en el que el sujeto pasa a estar incluido. Organiza entonces el sistema del deseo desde la falta en ser, falta que nos constituye. El objeto *a*, siendo sin sustancia, no tiene imagen especular, por lo que agujerea el narcisismo de la visión, que es el que sostiene el "no ver nada".

Más adelante, en el seminario sobre el objeto del psicoanálisis, Lacan va a encontrar una frase que, gramaticalmente, exprese magníficamente esta discordia. Dirá entonces: "Tú no me ves desde donde te miro"²².

En la obra de Lacan, esta función de causa del objeto *a* es retomada en su dimensión pulsional, a partir de las características que Freud atribuye a este objeto, en los pares exhibicionismo-voyeurismo y sadismo-masoquismo, como posibles destinos. La dinámica gramatical en el primer caso se traduce en términos de ver, ser visto y darse a ver.

Es así como el objeto "mirada" no solo organiza el campo perceptivo, sino la distribución del goce en el cuerpo, el "montaje" de la deriva pulsional. Mirada y voz pasan a formar parte de la serie constituida por el pecho y las heces, y ejemplificadas en los pares antitéticos, que Freud ubica en uno de los destinos, y que nombra como "orientación hacia la propia persona", diferenciándolo de "la represión" y "la sublimación".

Volviendo al seminario xvi, Lacan retoma estos temas en torno al acto en relación con el objeto *a*, y, no solo como acontecimiento, en el sentido en que lo trabajó en su seminario sobre el acto psicoanalítico. En aquel, diferencia el "acto ritual" como el que se produce por la necesidad de un comienzo, por ejemplo, el nuevo año, del "acto creador", que en todas sus dimensiones —significante, de franqueamiento y de comienzo— dice encontrar en un poema de Rimbaud que cita y transcribo en su traducción:

Un golpe de tu dedo sobre el tambor da vida a todos los
sonidos y comienza la nueva armonía.
Un paso tuyo es el alzamiento de los nuevos hombres y el principio
de su caminar.
Tu cabeza gira: ¡el nuevo amor! Tu cabeza se vuelve:
¡el nuevo amor!²³



21. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Éditions Gallimard, 1964), 172-204.
22. Jacques Lacan, "Clase del 25 de mayo de 1966", en *El objeto del psicoanálisis* (Escuela Freudiana de Buenos Aires, inédito), 5.
23. Arthur Rimbaud, "À une raison", *Illuminations*, citado en Jacques Lacan, "Clase del 10 de enero de 1968", en *L'acte psychanalytique* (1967-1968, inédito), 2.

En la clase del 4 de junio de 1969 retoma sus reflexiones sobre la creación del arte. Confronta la posición del neurótico para quien “el saber es el goce del Sujeto-supuesto-Saber”, y agrega que “es precisamente en lo cual [...] es incapaz de sublimación”. Es decir que plantea que el síntoma neurótico sostiene la consistencia del Otro en el supuesto saber-gozar, a diferencia de la posición perversa en donde el saber está en el sujeto, que se ofrece a sostener el goce del Otro, hay entonces “conjunción del sujeto perverso con el objeto a”. La diferencia entre ambas posiciones es con relación a la castración. Podríamos decir que si la represión reconoce la relación sexual que no hay, aunque pueda recubrirla fantasmáticamente, en la renegación, hay un sostén de la relación sexual como posible, lo que nos plantea otra dificultad, pues, si no hay saber sobre el acto, porque este es efecto de la no relación sexual, el “hacer” perverso escapa a la dimensión misma del acto. Porque Lacan define el fin de análisis como el reconocimiento de la “incurable verdad”, que ejemplifica diciendo que es el término al que llega aquel que “sabe que si hay acto, no hay relación sexual”²⁴.

Pero da un paso más en relación a la sublimación, que “es lo propio de quien sabe hacer (*savoir-faire*) el giro”, el rodeo, “de eso a lo cual se reduce el Sujeto-supuesto-Saber”, es decir, el saber hacer con el objeto a²⁵.

Agrega: “toda creación del arte se sitúa en ese discernimiento de lo que resta irreductible en ese saber, en tanto que distinto del goce”, y refuerza la diferencia con la posición perversa, según una posible lectura, diciendo: “algo sin embargo viene a marcar su empresa”, en tanto que para el sujeto, quedará marcada para siempre “su ineptitud en la plena realización”²⁶. El sujeto siempre va a ser efecto de su acto, y es lo que tan frecuentemente encontramos en los decires espontáneos de los artistas.

MOMENTO DE CONCLUIR

Llegado a este punto, la prisa llama a precipitar alguna conclusión. El complejo desarrollo de los temas deja abiertas muchas preguntas y, en tal sentido, diferentes enfoques son posibles. Podemos no obstante afirmar que, si la perversión seduce por su “saber del goce”, el hacer creativo, que no necesariamente es el de los artistas, pero que ellos lo ejemplifican, es un más allá, donde el poder soportar la ausencia del Otro genera un juego con el fin, el límite, lo extraño, de manera que el fin, el límite y lo extraño puedan jugar su juego.

El artista, más que hacedor de la obra, es quien soporta las condiciones para que ella se realice, como lo planteaba Max Ernst, es el que presta su cuerpo y su accionar para que el acto creativo se produzca, y el producto vea la luz, en esta metáfora de alumbramiento tan cara a su técnica. Pero aclaremos que esa luz no tiene nada que

24. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De un Otro al otro*, óp. cit., 320.

25. *Ibíd.*

26. *Ibíd.*

ver con una suerte de inspiración, que horroriza a muchos pintores y escritores. Como dijo alguna vez Francis Bacon, el pintor inglés: “En mi caso, considero que todo lo que me ha gustado de verdad ha sido el resultado de un accidente sobre el que he sido capaz de trabajar”²⁷.

Un hermoso texto de Franz Kafka, que incluye en el penúltimo capítulo de *El proceso*, es una escritura muy interesante sobre el qué hacer con la inquietud de lo visible en su desdoblamiento en mirada. La puerta abierta, que organiza la relación de ambos personajes en la escena, tiene tal potencia alegórica, que devela lo trascendental del arte, develando el misterio que es toda obra. Abramos, por lo tanto, los ojos para experimentar lo que no vemos:

Ante la ley se yergue el guardián de la puerta. Se presenta un aldeano que pide entrar en la ley. Pero el guardián dice que por el momento no puede franquearle la entrada. El hombre reflexiona y luego pregunta si más tarde se le permitirá hacerlo. “Es posible —contesta el guardián— pero ahora no”. El guardián se hace a un lado de la puerta, siempre abierta, y el hombre se agacha para mirar hacia adentro. Al notarlo, el guardián se ríe: “Si eso te atrae tanto —dice— trata entonces de entrar pese a mi prohibición. Pero ten presente esto: yo soy poderoso. Y no soy más que el último de los guardianes. Frente a cada sala hay guardianes cada vez más poderosos, y ni siquiera yo puedo soportar el aspecto del tercero después de mí”. El aldeano no esperaba tamañas dificultades: ¿acaso la ley no debe ser accesible para todos, y siempre? Pero, al mirar ahora con más detalle al guardián con su abrigo de pieles, su nariz puntiaguda, su barba de tártaro, larga, rala y negra, decide que es preferible esperar que le otorguen el permiso de entrar. El guardián le da un taburete y lo hace sentar junto a la puerta, un poco apartado. Permanece sentado allí durante días, años. Hace numerosos intentos por ser admitido al interior, y cansa al guardián con sus súplicas. A veces este lo somete a pequeños interrogatorios, le pregunta sobre su patria y sobre muchas otras cosas, pero se trata de preguntas hechas con indiferencia, a la manera de los grandes señores. Y termina por repetirle que aún no puede hacerlo entrar. El hombre, que se había equipado bien para el viaje, emplea todos los medios, no importa cuán costosos sean, a fin de corromper al guardián. Este acepta todo, es cierto, pero agrega: “Acepto únicamente para que tengas la seguridad de no haber omitido nada”. Durante años y años, el hombre observa al guardián casi sin interrupción. Olvida a los otros guardianes. El primero le parece el único obstáculo. Los primeros años, maldice en voz alta su mala suerte sin ningún miramiento. Más adelante, al envejecer, se limita a refunfuñar entre dientes. Vuelve a la infancia, y como a fuerza de examinar al guardián durante años ha terminado por conocer hasta las pulgas de sus pieles, les ruega que



27. Michel Archimbaud, *Francis Bacon. Entrevistas* (Buenos Aires: Grupo Editorial Temas, 1999), 52.



28. Franz Kafka, *El proceso* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978).

vayan en su ayuda y cambien el humor de aquel; por fin su vista se debilita y ya no sabe verdaderamente si hay más sombras a su alrededor o si sus ojos lo engañan. Pero ahora reconoce claramente en la oscuridad un glorioso fulgor que brota eternamente de la puerta de la ley. En este momento, ya no le queda mucho tiempo de vida. Antes de su muerte, todas las experiencias de tantos años, acumuladas en su cabeza, van a desembocar en una pregunta hasta ahora nunca formulada al guardián. Le hace una seña, porque ya no puede enderezar su cuerpo tieso. El guardián de la puerta debe inclinarse mucho, dado que la diferencia de alturas se modificó en completo desmedro del aldeano. “¿Qué más quieres saber? —le pregunta el guardián—. Eres insaciable”. “Si todos aspiran a la ley —dice el hombre—, ¿cómo es que durante todos estos años yo fui el único que pidió entrar?”. El guardián de la puerta, que siente que el fin del hombre se acerca, le ruge en el oído para llegar mejor a su tímpano casi inerte: “Aquí no puede penetrar nadie más que tú, pues esta entrada está hecha solo para ti. Ahora me voy y cierro la puerta”.²⁸

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHIMBAUD, MICHEL. *Francis Bacon. Entrevistas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Temas, 1999.
- ASSOUN, PAUL-LAURENT. *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- BALMÉS, FRANÇOIS. *Dios, el sexo y la verdad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- BONNEFOY, YVES. *Lugares y destinos de la imagen: Un curso de poética en el Collège de France*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2007.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Marnant, 1997.
- FREUD, SIGMUND. “Tres ensayos sobre teoría sexual” (1905). En *Obras completas*, t. I. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, SIGMUND. “Los instintos y sus destinos” (1915). En *Obras completas*, t. II. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, SIGMUND. “Fetichismo” (1927). En *Obras completas*, t. III. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1981.
- JAMESON, FREDRIC. “El postmodernismo y lo visual”. En *Colección Eutopías*, vol. 153. Valencia, España, 1997.
- KAFKA, FRANZ. *El proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978.
- LACAN, JACQUES. *El objeto del psicoanálisis* (1966-1967). Escuela Freudiana de Buenos Aires. Inédito.
- LACAN, JACQUES. *L'acte psychanalytique* (1967-1968). Inédito.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *El ojo y el espíritu*. Barcelona - Buenos Aires: Paidós Studio, 1986.
- MILLOT, CATHERINE. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- VALÉRY, PAUL. *El cementerio marino*. Poesía Mayor. Buenos Aires: Leviatán, 1997.