



Revista Affectio Societatis

Departamento de Psicoanálisis

Universidad de Antioquia

affectio@antares.udea.edu.co

ISSN (versión electrónica): 0123-8884

ISSN (versión impresa): 2215-8774

Colombia

2012

Daniel Zimmerman

EL GESTO Y LA MIRADA

Revista Affectio Societatis, Vol. 9, N° 16, junio de 2012

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

EL GESTO Y LA MIRADA

*Daniel Zimmerman*¹

Resumen

A partir de diversas referencias extraídas de la literatura, el cine y la creación pictórica, nos proponemos interrogar la dimensión del gesto. Su condición de movimiento que se ofrece a la mirada nos permitirá precisar el lugar que corresponde al objeto en la estructura subjetiva.

Palabras clave: gesto, mirada, objeto, goce.

THE GESTURE AND THE LOOK

Summary

Based on different references taken from literature, films, and pictorial creation, we intend to interrogate the dimension of the gesture. As conditions as movement offered to the look will allow us to point out the corresponding place for the object in the subjective structure.

Keywords: gesture, look, object, enjoyment.

LE GESTE ET LE REGARD

Resumé

À partir des références prises de la littérature, le cinéma et la création picturale, nous nous proposons ici d'interroger la dimension du geste. Sa condition de mouvement qui s'offre au regard

¹ Psiquiatra y Psicoanalista. A.M.E. de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Profesor titular de "Psicoanálisis II" en la Facultad de Psicología de la Universidad del Museo Social Argentino. Integrante del comité editorial de la revista de psicoanálisis "Lapsus calami". Autor de los libros *La mirada, paradigma del objeto en psicoanálisis* y *Contornos de lo real*; co- autor de *La angustia en la dirección de la cura y Desbordes del goce*. danzimm@hotmail.com

nous permettra de préciser le lieu qui correspond à l'objet dans la structure subjective.

Mots clés: geste, regard, objet, jouissance

Recibido: 29/01/12 Evaluado: 12/02/12 Aprobado: 03/03/12

En su seminario sobre “El objeto del psicoanálisis”, Lacan establece precisiones acerca del lugar que corresponde al objeto en la estructura. El objeto, sostiene, pone en juego lo que funda al sujeto en su relación con el Otro (Lacan, 1965-66). Y, a modo de paradigma, despliega la función de la mirada en dicha relación.

En la clase del 1 de junio de 1966, Lacan comenta:

A la par que promovimos la función de la comunicación en el lenguaje como aquello que debe centrar lo que concierne al inconsciente, escuchamos la reiterada objeción de que está lo preverbal, lo extraverbal, lo anteverbal, sosteniendo que a través del gesto, la mímica, la palidez, todas las formas vasomotoras, cenestésicas, podría ejercerse no sé qué comunicación inefable. Sin embargo, nadie destacó el único punto sobre el que verdaderamente había algo que decir; a saber: el orden de comunicación que pasa por la mirada.²

El comentario evoca los comienzos mismos de su enseñanza; el tiempo en que, en tren de despejar la función de la palabra en el campo del lenguaje, debía redoblar su insistencia en diferenciar el lenguaje de toda pretendida “expresión natural” y subrayar la primacía del significante en la determinación del sujeto del inconsciente.

Ahora, se trata de despejar la función propia del objeto; si el sujeto se sostiene en tanto dividido, ello resulta justamente de la incidencia del objeto. El gesto introduce en la “comunicación” un orden diferente al “signo natural”: instauro la dimensión de la falta. Y la mirada, en su función de corte en el campo visual, constituye una vía privilegiada para ponerlo a prueba.

¿Qué distingue al gesto en tanto movimiento? No es una acción que se interrumpe, nos advierte Lacan: está hecho para detenerse y quedar en suspenso. Ese tiempo de detención es precisamente lo que lo caracteriza y permite definirlo como un “movimiento que se da a ver” (Lacan, 1991: 124).

Nos proponemos abordar esta cuestión por caminos diversos. Como punto de partida, tomaremos como referencia un breve fragmento de la novela *Brooklyn Follies* del escritor estadounidense Paul Auster. En cierto momento, el protagonista refiere: “Honey se despidió y nos dio un beso. Primero a su padre, luego a mí —un leve roce con los labios en la mejilla— y por último Tom. El muchacho no sólo recibió un beso en los labios, sino también un abrazo: un cálido abrazo que duró varios segundos más de lo que la situación parecía requerir.” (Auster, 2006: 197)

² Las citas en el presente texto del inédito *Seminario 13, El objeto del psicoanálisis*, han sido tomadas de la Ficha para circulación interna de Escuela Freudiana de Buenos Aires (E.F.B.A).

En la magnífica descripción del escritor, verificamos cómo el tiempo puede llegar a hacerse visible. El abrazo permanece suspendido convirtiéndose en un verdadero gesto; su singular temporalidad, y no otra cosa, es lo que engendra su significación. Más que portador de un mensaje a ser codificado, ese abrazo se demora ofreciéndose a la mirada.

Despejar el lugar de la mirada como médium entre el sujeto y el Otro nos lleva a extender nuestro recorrido al campo de la creación pictórica. Hay una definición de Lacan muy precisa al respecto: “Mirada es algo que se despliega a pinceladas sobre el lienzo, para hacerlos deponer la vuestra ante la obra del pintor” (Lacan, 1998: 68).

En efecto, la pincelada del pintor (o, más precisamente, la “lluvia” del pincel) instala la materia sobre el lienzo concluyendo un movimiento más allá de toda posible elección. A diferencia de la dialéctica identificatoria del significante, en la que el instante de ver está al inicio del movimiento, en la dimensión escópica el tiempo de la mirada es terminal. La mirada no sólo concluye el movimiento, funciona además como una sutura que lo fija.

Se trata, entonces, de investigar qué determina que el pincel se detenga allí, para reconocer en su “toque” el depósito de la mirada. De esta afinidad entre el gesto y el cuadro encontramos un elocuente testimonio en una entrevista que el pintor inglés Francis Bacon, concedió a la escritora Marguerite Duras. Explica Bacon: “Yo no dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo “el accidente”: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Yo siempre espero que llegue una mancha sobre la cual construiré la apariencia. [...] El accidente no se puede comprender. Si se pudiera comprender, también se comprendería el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar es lo imprevisto.” (Duras, 1993: 261)

A esta forma imprevisible de actuar, el propio Bacon la ha denominado “imaginación técnica”:

La verdadera imaginación está construida por la imaginación técnica. El resto es la imaginación imaginaria, y esto no lleva a ninguna parte. [...] Es el instinto que trabaja fuera de las leyes.

Si tomáramos materia y la lanzáramos contra un muro o sobre una tela, se hallarían enseguida rasgos del personaje que quisiéramos retener. Esto se habría hecho sin voluntad. [...] La materia lanzada sobre el muro sería quizás el accidente. Lo que sucede después es la imaginación técnica. (Duras, 1993: 265)

Cuando Bacon consigue trabajar ajeno a toda premeditación, surge la mancha desde la que saldrá el cuadro. Accidente, azar; “punto tíquico” diremos nosotros, que vela y a la vez devela el encuentro con lo real.

El instante de ver interviene como sutura, como empalme de lo imaginario y lo simbólico (Lacan, 1991: 124); resulta, así, el punto terminal de la “imaginación técnica” del artista; en otras palabras, de su prisa por concluir.

En su seminario sobre “La identificación” (1961-1962), Lacan ya había revisado la relación del objeto con el significante. A partir de las consideraciones de Freud sobre el acceso histérico, Lacan resalta el modo en que las formas convencionales de la emoción en la histeria muestran su relación con el significante a la vez que la distancia entre éste y el objeto.

En la clase del 27 de junio de 1962, Lacan subraya: “Las emociones son de alguna manera caducados del comportamiento; sus partes caídas, retomadas como significantes”. Y, como cabal ilustración del asunto, hace referencia a las formas antiguas de la lucha, a partir de la película japonesa *Rashomon*³: “Los que hayan visto *Rashomon* recuerdan esos extraños intermedios que repentinamente suspenden los combatientes, que separadamente hacen cada uno tres vueltitas, para hacer en no sé qué punto desconocido del espacio, una paradójica reverencia. Eso forma parte de la lucha, del mismo modo que en la parada sexual, Freud nos enseña a reconocer esa especie de paradoja interruptiva de incomprensible escansión.” (Lacan, 1961-62)

En el filme, el samurai y el bandido se deslizan en medio del bosque hacia espacios diferentes donde cada uno despliega una secuencia de gestos que funcionan como instrumentos de intimidación. En ese tiempo en que interrumpen sus movimientos, Lacan reconoce la dimensión de algo caído del movimiento, a ser retomado como significante.

Rashomon no capturó solamente el interés de Lacan. En su texto “Diálogo sobre el lenguaje entre un japonés y un entrevistador”, Heidegger la toma también como referencia. En el transcurso del diálogo, el japonés se pregunta, justamente, si algún occidental podría tener cabal idea de lo que esos gestos significan; gestos que Heidegger describe como: “[...] gestos apagados, tenues que, junto a una suerte de encantamiento, ponen en acto lo misterioso. [...] impregnados y sostenidos por un llamado que, desde la distancia, llama hacia lo distante porque la quietud los ha portado.” (Heidegger, 1982: 16).

³ *Rashomon* fue dirigida por Akira Kurosawa en 1950, a partir de un cuento original de Ryunosuke Atutagawa. Protagonizada por Toshiro Mifune, obtuvo el premio a la mejor película en el Festival de Venecia de ese año y fue galardonada con el Oscar a la mejor película extranjera en 1951.

Lacan retoma su interrogación en el *Seminario 11*, en tren de precisar las dimensiones en que se manifiesta el poder de la mirada. ¿Qué es, entonces, esa “suerte de encantamiento”, ese tiempo de detención? “[...] se trata de despojar al mal de ojo de la mirada, para conjurarlo. El mal de ojo es el *fascinum*, es aquello cuyo efecto es detener el movimiento y, literalmente, matar a la vida. En el momento en que el sujeto suspende su gesto, está mortificado.” (Lacan, 1991: 124)

Como tramo final de nuestro recorrido, buscaremos a continuación ceñir las coordenadas de ese *fascinum* en su carácter de “función antivida, antimovimiento” (Lacan, ídem). Para ello, nos serviremos de otra ficción literaria: la novela *El último encuentro* del escritor húngaro Sándor Márai.

Se trata del encuentro entre dos hombres, amigos inseparables en la juventud, luego de cuarenta años sin verse. Entre ellos se interpone un secreto, que involucra el recuerdo imborrable de una mujer, Krisztina. El anfitrión pasó su luna de miel con Krisztina en Oriente; y de ese viaje evoca, ante su amigo, el siguiente episodio:

Vivíamos en una casa árabe, en una casa que parecía un palacio: éramos los invitados de una familia árabe por recomendación de nuestro embajador. Aquellas casas tan frescas, tan blancas...
[...] Una noche, recibieron invitados en nuestro honor, invitados árabes. Hasta aquella noche se habían comportado con nosotros más bien a la europea, pues nuestro anfitrión era juez y contrabandista, uno de los hombres más ricos de Bagdad. Sin embargo, aquella noche vimos algo diferente. (Márai, 2008: 110)

El relato señala el umbral donde aquel paisaje exótico da lugar a algo diferente. Algo que se manifiesta como un agujero, una falla en el campo visual:

Los huéspedes llegaron después del atardecer: eran todos hombres, señores con sus criados. El fuego ya ardía en medio del patio y se elevaba un humo maloliente, el humo penetrante de la hoguera alimentada con excrementos de camello. Todos nos sentamos alrededor del fuego, sin decir palabra. Krisztina era la única mujer entre nosotros. A continuación, trajeron un cordero, un cordero blanco; el anfitrión sacó su cuchillo y lo mató con un movimiento imposible de olvidar. (Márai, 2008: 111)

Ese movimiento “que no se puede aprender, que todos los hombres de Oriente llevan en la mano” adquiere la dimensión propia del gesto: concluye en un instante de ver que funciona como pantalla frente a la voracidad del ojo. Verdadera mancha que salpica la belleza de aquel escenario, señala la irrupción del objeto mirada.

Ese movimiento ancestral mira a Krisztina y al marido sin mirarlos. Los mira, incluso, antes de que ellos puedan verlo. Efectivamente, la mancha opera su captura antes que la vista la descubra (Lacan, 1991: 281). El relato continúa:

El hecho es que aquel árabe mató el cordero y de anciano de capa blanca e inmaculada se convirtió en sacerdote oriental que hace un sacrificio. Sus ojos brillaron, rejuveneció de repente y se hizo un silencio mortal a su alrededor. Estábamos sentados en torno del fuego mirando aquel movimiento de matar, el brillo del cuchillo, el cuerpo agonizante del cordero, la sangre que emanaba a chorros, todos teníamos el mismo resplandor en los ojos. (Márai, 2008, 111)

Aquel “movimiento de matar” fija la escena transformándola en una naturaleza muerta. Los ojos del árabe, el filo de su cuchillo, irradian un resplandor que captura la dimensión del sujeto en el campo visual. Su brillo anuncia la inminencia del goce, apremiando a Krisztina a inscribirse en el cuadro. El narrador concluye:

[...] Aquella noche comprendimos (creo que Krisztina también lo comprendió, porque estaba muy callada en aquellos momentos, se había puesto colorada y luego pálida, respiraba con dificultad y volvió la cabeza hacia un lado como si estuviera contemplando sin querer una escena apasionada y sensual), comprendimos que en Oriente todavía se conoce el sentido sagrado y simbólico de matar, y también su significado oculto y sensual. (Márai, 2008: 111- 112)

Aquella escena “apasionada y sensual” permite, efectivamente, entrever el dominio interdicto del goce. Krisztina la contempla en silencio; pasa del rubor a la palidez, respira con dificultad. Tales alteraciones vasomotoras y neurovegetativas no expresan otra cosa más que su extremo embarazo frente a ese *fascinum* letal⁴.

Krisztina sortea la dificultad girando la cabeza, maniobra que le permite poner a resguardo su propia mirada. Su supervivencia subjetiva depende de hacer efectiva una falla en el goce. El sujeto, efectivamente, encuentra su esencia real como falta-en-gozar (Lacan, 2008: 293). Al sustraerse de aquella contemplación gozosa, Krisztina habilita su mirada como término para sustituir esa falla. Consigue así, en el campo escópico, mantener vigente aquello que la determina como ser sexuado.

Referencias bibliográficas

Auster, P. (2006) *Brooklyn Follies*. Barcelona, España: Anagrama.

Duras, M. (1993) “Entrevista con Francis Bacon”. En *Outside*. Barcelona, España: Plaza & Janes.

Heidegger, M. (1982) “A dialogue on language between a Japanese and an Inquirer”. En *On the way to language*. New York, UEA: Harper & Row.

Lacan, J. (1991) *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós.

⁴ Elegimos el término “embarazo” siguiendo las coordenadas que propone Lacan en el *Seminario 10* para situar la encrucijada de dificultad extrema de un sujeto en su confrontación con el goce.

- _, (2008) *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 16: De un Otro al otro* (1968-1969). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _, (1998). "Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol. V. Stein". En *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires: Manantial.
- _, *Seminario: El objeto del psicoanálisis* (1965-1966). Inédito. Ficha para circulación interna de la E.F.B.A.
- _, *Seminario sobre "La identificación"* (1961-1962). Inédito. Ficha para circulación interna de la E.F.B.A.
- Márai, S. (2008) *El último encuentro*. Barcelona, España: Salamandra.