



Velásquez y el Cuerpo del Analista

Leibson, Leonardo.¹

¹ Universidad de Buenos Aires, Argentina

Palabras claves

CUERPO
ANALISTA
IMAGEN
SEMBLANTE

Resumen

En el marco de la investigación UBACyT que dirijo, la presente ponencia tiene como objetivo desarrollar algunas cuestiones concernientes a la presencia del cuerpo del analista en el dispositivo analítico y las consecuencias sobre la dirección de la cura. La hipótesis general es que el cuerpo del analista opera en ciertas ocasiones como lo que permite hacer pregunta a partir de un malestar, enmarcando en el dispositivo analítico lo que de otro modo quedaría sólo como un diagnóstico médico o una descripción casi literaria. Trabajaremos, en esta ocasión, a partir de algunas indicaciones de Lacan con respecto a la presencia del pintor en el cuadro “Las Meninas”, articulando esto con situaciones clínicas. Incluimos en nuestro desarrollo la pregunta acerca de qué dimensión del cuerpo es aquel del analista y cómo se articula con la noción de “semblante de objeto”.

Información de contacto

leonardoleibson@gmail.com



1. Introducción: La discontinuidad de los detalles

La vida está en los detalles. ¿Qué consecuencias tiene cuando no hay tiempo ni espacio para que los detalles se revelen, se escondan, se descubran, se entrevean? Lo actual es la imposición de fragmentos en rápida sucesión, sin intervalo ni aire entre ellos. El problema no es lo fragmentario (por ej., las “viñetas”, los flashes, etc., en las redes sociales y aledaños) sino lo continuo, lo incesante. Porque ahí no tiene lugar lo inesperado, no puede haber sorpresa en ese bombardeo constante. Y el detalle es íntimo con lo fragmentario inesperado. Porque ya se sabe que enseguida (todo junto) viene otra cosa, y otra y otra al infinito. O a la ilusión del infinito (virtual). Sin importar el por qué se esa sucesión, sin que se requiera una razón de esa serie. ¿Será este un signo de los tiempos? ¿De qué manera eso se entromete en la vida cotidiana y nos influye, nos altera, nos trastorna?

Al perderse el vacío entre los fragmentos, obviamente lo esencialmente fragmentario queda abolido. No sólo encubierto sino completamente imposibilitado. Puede haber aire a nuestro alrededor, pero si algo nos comprime el tórax e impide moverlo, ese aire no entra en los pulmones. De eso se trata.

La velocidad de la vida “moderna” que atenta cada vez más contra esa posibilidad de los huecos en el espacio y en el tiempo, resulta alterante para el cuerpo, porque lo afecta directamente. Aunque se trate de un efecto de discurso, de las formas del decir.

Si no queda posibilidad de reparar en los detalles, de revisar lo visto para que de allí broten o caigan los detalles, no puede haber recuperación ni producción de la experiencia. En este sentido, el espanto que provoca pensar en la muerte tiene que ver con la certeza de que ya no habrá manera de contar eso que ocurre. Ni a quien.

La escucha analítica serpentea por esos derroteros. Y el cuerpo del analista, armándose y desarmándose en función de las vicisitudes de cada análisis, sigue ese movimiento. Apareciendo y desapareciendo, con su presencia o su ausencia. Nos interrogamos acerca de este modo discontinuo y fragmentario de la efectuación del cuerpo del analista y tomaremos un cuadro como pre-texto para desplegar algunas de las derivas de esa pregunta.

2. Materiales y métodos: ¿Qué cuadro es este?

Nos proponemos en lo que sigue apreciar algunos detalles de un cuadro, “Las Meninas” de Diego de Velázquez así como articularlo con algo de lo que Lacan ha dicho de él, en tanto nos lleva a considerar el lugar que le otorga. Luego, a partir de esto, desplegar nuestras hipótesis acerca del

vínculo entre estos desarrollos y la problemática que plantea la pregunta por el cuerpo del analista y su función en la cura.

Dado que se trata de un tema extenso y con múltiples ramificaciones, nos limitaremos aquí a plantearlo en este marco.

3. Desarrollo: El objeto, presente en su invisibilidad

Partimos de “Las Meninas”. No se trata sólo de un cuadro. Es una pieza textual, es una experiencia. Dice algo al ser leído. Porque incluye un enigma y un misterio (o varios). Además de brindarse a nuestra admiración y prestarse al deleite estético, puede ser leído.

Porque en su composición hay algo más. En lo que se ve está lo que no se ve que se revela en el acto. Lo que está allí, (ex)puesto y visible, apunta, señala, lo que no se ve ni podría verse. Lo enmarca aunque no lo muestra. Porque, por más enseñado que esté, sigue sin poder verse.

Velásquez pone toda la carne al asador, diríamos en el Río de la Plata. Pero, al ponerlo todo, deja algo por fuera. Se reserva algo. Eso hace que la falta aparezca, si sabemos verla, si nos damos el tiempo para ello, si encontramos el resquicio en el texto por donde se escapa otra cosa. Se produce una aparición en hueco, de lo que no puede verse ni mostrarse y sin embargo puede (requiere) ser indicado. El índice se yergue espontáneamente para señalar que allí, justo allí, o no, un poco más allá... ¿pero dónde? Ahora ya no lo veo, pero lo percibí con toda claridad, eso, ahí está, ah no..., era un poco más atrás, ¿o más adelante...? Pero, si no hay atrás o adelante en el cuadro...Un cuadro es, por definición, plano, en sólo dos dimensiones que excluyen la profundidad. Aunque... ¿o sí?

Sí, vemos un atrás y un adelante en el cuadro y eso es gracias al uso de la perspectiva. ¿Es algo meramente ilusorio? Tanto la sensación de profundidad, como también la impresión de que hay capas de espacio dentro del cuadro mismo. Tan es así que eso nos atrapa, arrastra, nos mete adentro de la escena o nos expulsa, quedando excluido de allí. Cuando estoy a punto de rozar la mano extendida de la Menina que se dirige a la infanta, cuando estoy por tocar la punta del pincel de Velásquez, cuando estoy casi sintiendo el aliento que se escapa del diálogo entre los oscuros personajes del segundo plano, cuando creo que podría entrar dentro de los ojos, de la mirada firme de María, cuando todo eso parece que está por ocurrir resulta que estoy en la sala del Prado con mis ojos abiertos o entrecerrados pero irremediabilmente afuera. Sin embargo, vuelvo a dejarme llevar por las líneas, los reflejos, las sombras y vuelvo a estar allí, junto a ese conjunto de personajes, tratando de acercarme lo más posible, casi queriendo meterme en la piel de algunos de ellos, en sus ojos. Ver lo que ellos ven, lo que cada uno de ellos está viendo.



Si en ese cuadro quitamos la figura del pintor y su tela dada vuelta, ese enorme fragmente de cuadro visto desde su envés, si no estuvieran esas dos piezas, sería un cuadro más. Muy bello, admirable, imponente, sí. Pero uno más en esa sala tapizada de cuadros del maestro. Lo que lo hace fuera de serie -o, como proponen algunos, punto de partida de una serie-, es esa imagen, esa presencia de Velázquez, él mismo (¿o su doble, su sosías?) pintado y de su cuadro (¿su?), de esa tela. Esa presencia (que en varios sentidos se despega del mero aplanamiento de la imagen), sumada a la figura borrosa de Nieto parado y con una mano extendida que se recorta sobre el brillo al fondo del cuadro (¿una ventana, una puerta, un espejo?) así como el brillo que procede de ese hueco (casi un orificio en la superficie del cuadro), ese brillo que también proviene, luz tamizada, de los costados donde suponemos ventanales inmensos. Esa luz que baña a la Infanta Margarita, a sus Meninas, a la enana María y al paje Nicolasito, al perro echado orondamente, a los objetos que ocupan lo que queda de espacio. Así como la oscuridad circundante que realza (da marco) a esos trayectos de luces, brillos y sombras. Y las miradas: la del perro somnolienta y en primerísimo plano, la del pequeño paje ocupado en molestarlo, la de la enana, de una dignidad conmovedora. Toda esa combinatoria de elementos que se engarzan alrededor de la infanta, pero también, más lateralmente, a la presencia de Velázquez y su tela, y su pincel.

¿Qué mira cada uno de ellos? Casi todos miran hacia el frente. En algún momento se puede sentir que nos miran, a nosotros, los que estamos contemplando el cuadro. Salvo una de las Meninas, la que está a la diestra de la Infanta, arrodillada, que claramente está absorbida en la imagen de Margarita a la vez que le ofrece algo en una bandejita de plata, casi con aire de súplica, o de preocupación, o de reclamo. Salvo ella, y las dos figuras en segundo plano (la cuidadora/monja y el guardadamas que conversan entre ellos, abstraídos del resto), los demás mira al frente. ¿Al mismo punto? Daría la impresión de que no es así.

Si suponemos, como se suele decir, que los Reyes están al frente (reflejándose en el espejo del fondo), la Infanta es la única que parece mirarlos fijamente, dirigiéndoles su sonrisa entre pícara y tierna. En segundo lugar, la otra Menina, tomada en plena genuflexión, parece dirigir su pleitesía bajando un poco los ojos, matizando la fuerza de su mirada. El paje claramente está ocupado en su juego de molestar al perro. Éste, a su vez, mira al vacío, al fondo. La enana, con sereno y dignísimo gesto, no parece apuntar al mismo lugar sino a algo desplazado ligeramente. Nieto, al fondo, da la impresión de estar más atento al pintor que a cualquier otra cosa.

Y Velázquez, ¿a quién o a qué mira? En algún momento podría suponerse que frente a ellos lo que hay es un espejo, justo donde estaríamos nosotros, supuestos espectadores, y que lo que vemos no es otra cosa que la representación de un reflejo, el que el pintor estaría estudiando y escudriñando en ese momento.

Hay estudios que, sin embargo, descartan esta presunción¹. Que es tal vez la menos interesante, porque, si así fuera, sería un autorretrato más, de grandes dimensiones y con la complejidad del entorno. Pero otro caso del pintor que se mira en su reflejo, rodeado de una naturaleza viva. Pero



la luz del fondo, que algunos suponen que se trata de un espejo, la luz que viene de las ventanas, todo eso introduce una cuestión clave: la auto-referencia que nos mete de lleno en preguntas imposibles: por ejemplo, ¿qué habrá en esa tela, la que aparece por su revés? ¿Qué está pintando Velásquez, que es lo que puede ver y volcar sobre esa tela?

La pregunta, que es la que Lacan se plantea cuando aborda el misterio de este cuadro en varias sesiones del Seminario 13, (Lacan 1965-66) es por la mirada del pintor y su objeto. O, más precisamente, por la calidad de objeto que detenta esa mirada. Por las trazas que ese objeto imposible deja, en este caso, en lo que el cuadro muestra en lo que no se ve.

¿Qué está pintando Velásquez en su tela dada vuelta? ¿Acaso a los Reyes, y es ese cuadro en el cuadro el que se refleja en el espejo del fondo? ¿O está pintando esa escena, la que aparece en el cuadro? ¿Velásquez en “Las Meninas” está pintando a las Meninas o aparece pintando otro cuadro?

Imposible saberlo. Pero no es imposible que nos preguntemos al respecto. Más aún, casi no podemos evitar hacerlo. Pero no podremos saberlo nunca. No sólo porque no podemos (impotencia) introducirnos en el cuadro para ir a descubrirlo, con nuestros propios ojos, qué es lo que hay allí sobre el envés de esa tela. Porque aun cuando pudiéramos -al modo

⁴Existen innumerables estudios dedicados a este punto. Citemos uno que es de la pluma de un analista, Erik Porge, (Porge 1989 y 1991), quien expone varias de esas teorías acerca de la composición del cuadro y el armado de la escena. Remitimos a su lectura dada la amplitud y complejidad del tema.

de “La Rosa Púrpura del Cairo”- introducirnos en la pantalla del cuadro, saltar a ese espacio, e ir a plantarnos frente a esa tela. Aún así, ¿qué veríamos? ¿Podríamos verlo? Seguramente no. O, probablemente, lo que veríamos sería una pura oquedad, un blanco o un negro, un brillo o una opacidad de la que no podríamos recortar perfil ni figura alguno. Sería un vacío peor que el de la tela (o la página) en blanco. ¿Una especie de “portal” hacia lo real?

No sólo es la impotencia de no poder ingresar al espacio bidimensional del cuadro, es la imposibilidad de dar vuelta esa carta. Porque lo único que podríamos ver, es la mirada de Velásquez como tal, y eso no sólo es no visible sino imposible de ver (Cf. Le Gaufey 1998).

El arte de Velásquez reside en el hecho de haber hecho algo distinto con eso, con “su” mirada. Al componer el cuadro como lo hizo la mirada organiza la tela. Esto, como lo propone Lacan, sucede en todo cuadro. Cuando apreciamos un cuadro y lo contemplamos, seguimos ciertos recorridos, lo que implica que nos dejamos tomar por esa mirada, la del pintor, y al hacerlo entregamos la nuestra a su devenir.

Pero en “Las Meninas” hay algo más, algo redoblado, replicado. O sea, doblemente escondido, doblemente cegado. Ese doblez extra arma un espacio diferente a partir de los puntos en los que la mirada (la nuestra) se detiene. Recorridos que no sólo se desplazan por una superficie, sino que



se pierden en las líneas de fuerza de un espacio (virtual, pero también real en el sentido lacaniano). Las preguntas que nos hacemos implican al observador, nos implican. Es un cuadro que nos mete adentro del cuadro en calidad de observadores y de cautivos cautivados, pero también nos mete en esos dobles en los que la realidad, la ilusión y lo real se entrecruzan. Estando allí sin poder estar allí.

El arte de Velázquez consiste en ser capaz de ponerlo todo allí (incluido ese “sí mismo”, o “él mismo”) y de ese modo desacomodar la captación de la imagen que abre una fisura por la cual el que mira queda envuelto en un espacio que no es el del cuadro pero tampoco es el espacio cotidiano de nuestras dos dimensiones imaginarias que suponemos tres. Se genera, a partir del cuadro, un espacio diferente. Moebiano al menos (aunque podrían ponerse a prueba otras superficies de la topología lacaniana), de ida y vuelta, que nos excluye y nos incorpora, que nos deja en un afuera que no es del todo externo.

Quedan en suspenso así, aunque sea por fugaces instantes, la dualidad imagen-realidad. Queda denunciada y expuesta de alguna manera su parcial falsedad. Porque la imagen, aunque no lo veamos, forma parte de eso que llamamos realidad y porque lo que llamamos realidad no deja de ser la consecuencia de disponer de imágenes constituidas, empezando por la de nuestro cuerpo. Donde lo que queda escamoteado es el agujero por donde la imagen y la realidad se unen umbilicadamente, se auto atraviesan, se perforan. La auto-referencia como apoyo de la producción del sujeto. Sobre todo, algo que deslocaliza al observador como “sujeto objetivo”, como sujeto provisto de la capacidad de ser objetivo y desprenderse de los efectos de la percepción. Ese pretendido sujeto se torna objeto, queda reducido y se muestra en una dimensión de deyecto, de efecto, de sucedáneo de un movimiento pulsional, acéfalo, lógico sin embargo.

Por eso Velázquez, como (la función del) el analista, se incluye en el cuadro que construye con su acto, pero no del todo. Y, sobre todo, se incluye a partir de esa carta dada vuelta, de esa tela en su revés que es el envés de lo que podemos ver. Esa tela que, y no es exagerado decirlo así, nos mira insistentemente, arteramente, irónicamente. Como la lata miraba a Lacan y su amigo pescador (Lacan 1964).

Es el cuadro en el cuadro². El cuadro dado vuelta en el que reconocemos el cuadro que nos mira. O, más precisamente, lo que del cuadro se nos hace ver.

El efecto es que, si puede darse (porque hay un factor de contingencia en este devenir, no se puede anticipar ni calcular de antemano, ni mucho menos garantizar que va a ocurrir, es una apuesta) la operación de lectura, la interpretación, el corte, el re-corte. Algo se altera de la superficie no sólo del cuadro sino de quien aparece allí como el “observador”, pasivo, que se vuelve, casi sin quererlo, activamente tomado en el juego, implicado e interpelado, requerido a responder. Porque ese que se ha puesto a mirar el cuadro puede registrar, experimentar, que está incluido de algún modo allí. No tanto en el cuadro como tal (porque el observador no “está



pintado”, para seguir con la jerga rioplatense), sino en lo que le acontece al mirar. Lo que lo (des)localiza cuando lo arranca del lugar fantasmático en el que se supone. Lo que le devuelve una mirada que ya no es del todo suya y le muestra que una subjetividad está sostenida en su ser objeto, o en todo caso en esa combinación (también moebiana) de sujeto-objeto, donde ya no podrá encontrarse ni subjetivo ni objetivo (del todo).

4. Conclusiones: El cuerpo del analista, entre la presencia y el desvanecimiento

El cuerpo del analista juega en el análisis no tanto como la imagen del pintor sino

²¿Sería articulable con lo que Lacan comenta acerca de la escena en la escena, la play scene en “Hamlet” (Lacan 1958-59)?

especialmente en el lugar de esa tela dada vuelta, vista del revés. Que sólo cuenta cuando muestra que podría haber algo allí, del otro lado, lo que nos obliga, o mejor dicho nos incita (para no usar el remanido “nos causa”) a querer poner allí nuestro cuerpo, nuestros ojos y nuestros pies. Para, finalmente (pero esto no es anticipable ni predecible ni garantizable) registrar que lo que hay para ver allí es (lo) imposible.

Para esto se requieren varias cosas:

- a) que el cuadro esté allí, construido y sostenido (por el deseo del analista, a partir del acto analítico),
- b) que hagamos todo lo posible para meternos allí, y lo logremos (o sea, que fracasemos acabadamente en el intento de meternos allí),
- c) que entonces, comprobemos que lo que habría para ver es in-visible; o sea, no algo invisible, o no visible, sino radicalmente imposible de ver.

El cuerpo del analista es señuelo, pero ese señuelo arma el cuadro, dispone las piezas para el juego de la transferencia. No habría cuadro, y esto refiere a la escena transferencial como condición de un análisis, sin ese pedazo ínfimo que el analista pone de sí, algo imaginario pero no sólo, algo simbólico pero no acabadamente, algo real pero no del todo.

Algo que se deriva del hecho de que el analista disponga de un cuerpo.

Referencias

- Lacan, J. (1958-59): El Seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación. Buenos Aires, Paidós, 2014
- Lacan, J. (1964) El Seminario. Libro 11: “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Lacan, J. (1965-66) Seminario 13, “El objeto del psicoanálisis”, inédito.
- Le Gaufey, G., (1998) El lazo especular, Buenos Aires, Edelp, 1998.
- Porge, E. (1989) El analista en la historia y en la estructura del sujeto como Velázquez en “Las Meninas”. Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, Buenos Aires, 1989.
- Porge, E. (1991) Seminario Clínica del Psicoanalista. Ediciones el mono de la tinta, Buenos Aires, 1991.