

Arte y Política

Incidencias de Lo Real lacaniano en las obras
de Martín Barrios y Julio Ricciardi

Carlos Coppa

Hacia 1950 Lacan había elaborado un modelo de la constitución de la realidad en el campo del psicoanálisis que constaba de tres órdenes o registros. Este esquema, que sostuvo durante toda su enseñanza, fue cambiando el acento de los elementos en la estructura triádica conformada.¹ Lo Real,² que junto con lo Imaginario y lo Simbólico constituye esta tríada (RSI), es el aspecto que más dificultades representa para su definición. Su presencia solo se concreta a través de los efectos que produce en los restantes registros y su principal contorno es lo que parece quedar siempre fuera de las operaciones entre lo imaginario y lo simbólico. Las obras de arte visual pueden ser el objeto privilegiado para observar la manera en que estos registros se anudan en el discurso del artista, pero a su vez presentan otros interrogantes: ¿cuál es la dinámica de Lo Real en la imagen de aquellas obras «realistas»? ¿Cómo se articula, con la noción de Lo Real, el «realismo» convencional de la ficción en la imagen? ¿Es posible distinguir estrategias de tratamiento de lo Real en sus modos de sutura? A la luz de estos interrogantes, y dada la contribución de lo visual a la conformación de un régimen de visualidad que asegura el vínculo de los datos sensibles y la verdad, es decir, su intervención como soporte de una ideología,

1 Manuel Murillo (2017) denomina a esta tríada la *hipótesis de los tres registros*, y destaca el carácter exploratorio que estos ocuparon en la enseñanza de Lacan: siempre estructurante, nunca accidental, de formulación constante y básica en todas sus propuestas interpretativas, más allá de las diferentes articulaciones entre las dimensiones constituyentes

2 En adelante voy a usar la expresión *Lo Real* con mayúscula inicial cuando me refiera al registro de la tríada lacaniana, para distinguirlo de *lo real* con minúscula cuando se trate de la *realidad material o convencional*.

intentaré interpretar la relación entre lo político y las propuestas estéticas de los artistas en las obras analizadas aquí.

Imagen: la realidad y la sutura

Con la palabra *sutura* se define comúnmente la unión de los bordes de una herida por costura, operación tanto más efectiva en tanto se hace invisible. La misma fue utilizada por Jacques-Alain Miller (1994) en su intervención en el contexto del Seminario XI (1964) de Jacques Lacan y luego publicada como artículo recogido en una compilación. Con ella pretende hacer referencia a un elemento en la lógica del significante:

La sutura nombra la relación del sujeto con la cadena de su discurso; veremos que allí figura como elemento que falta, bajo la modalidad de un sustituto. Sutura, por extensión, la relación general de la falta con la estructura de la cual es elemento, en tanto implica posición de un sustituto (Miller, 1994, p. 55).

Hacia fines de los sesenta el término fue propuesto en el marco de los estudios críticos cinematográficos³ para designar la operación de ocultamiento de un *cuarto plano*, situado detrás del espectador en la perspectiva cónica:

Se trata, entonces, para nosotros, del sujeto en tanto espectador: y que se cree ausente del acontecimiento significativo del cual es, por el contrario el actor. [...] esta cosa mental que es efecto mismo de la presencia del sujeto en la operación, es «olvidada» precisamente para que la operación pueda realizarse (Comolli & Sorrel, 2016, p. 318).

La entrada en esa *forma simbólica* que representa la perspectiva implica un recorte, una operación que deja un resto, disimulado por la operación de sutura. Si el encuadre es el corte material, la sutura es la operación que lo oculta para hacer posible la diégesis ficcional, a la cual suscribimos con la lectura. Toda imagen-artefacto (*picture*: cuadro) manipula una realidad propuesta que se articula con la realidad convencional como construcción más o menos consensuada de escritura de Lo Real.

3 Fue adoptado por Jean-Pierre Oudart [1969] (1997).

Modelos de ruptura

El modelo interpretativo de *comunicación artística* que propone la semióloga belga Nicole Everaert-Desmedt (2001), como respuesta a la pregunta *¿qué hace una obra?*, nos invita a considerar la relación del arte con la realidad. Everaert-Desmedt se apoya en una tríada conceptual compuesta por lo simbólico, lo imaginario y lo real, que deriva de aquella peirciana compuesta por las *categorías cenopitagóricas*: primeridad, segundidad y terceridad. Además, resulta homónima de los tres registros lacanianos, aunque reformulados.⁴

Según Everaert-Desmedt, Charles Sanders Peirce pensó sus categorías como un perfeccionamiento de las categorías kantianas. El semiólogo estadounidense parte de la distinción entre *lo real* y *lo posible*, y relaciona, por un lado, *lo real* —donde se distinguen los objetos mediante la intuición simple— con *la segundidad* —del orden de los hechos, de algo con relación a otra cosa—; y, por otro, *lo posible* —la mera posibilidad de los objetos— con *la primeridad* —que es el modo de ser de algo como mera posibilidad, sin referencia a ninguna otra cosa, sin antecedentes ni consecuencias—. Sin embargo, Immanuel Kant no explica de dónde surge el entendimiento que permite diferenciar ambas categorías. Para explicar este proceso Peirce introduce *la representación*, lo que da lugar a un tercer registro donde se producen los conceptos que simbolizan la relación entre *lo primero* y *lo segundo*: se trata de la *terceridad*.

A esta última categoría Everaert-Desmedt, por ser del dominio de los símbolos y el lenguaje, la va a llamar *lo simbólico*. Mientras tanto, *la segundidad* —relativa a los hechos— va a identificarse con *lo real*, y *la primeridad* —por ser una distinción reflexiva, del ser para sí—, con *lo imaginario*. La autora belga, de acuerdo con Ernst Cassirer, sostiene que el pensamiento humano es simbólico; esto le permite distinguir entre lo real —los hechos— y lo posible —lo imaginario—. Cuando la conciencia falla en distinguir estos ámbitos pierde la capacidad de situarse en la realidad. «El hombre vive en la terceridad [...], los signos estructuran su manera de pensar, de actuar y ser» (Everaert-Desmedt, 2001, p. 31).

4 Nicole Everaert-Desmedt (2001) no menciona en ningún pasaje de su texto a Jacques Lacan, pero la cercanía de las definiciones hace difícil no considerar el vínculo.

Captar la diferencia entre Imaginario y Real exige el distanciamiento de una *interpretación* que descansa en «códigos culturales compartidos, que han sido formados y que evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos» (Everaert-Desmedt, 2001, p. 32). Toda tentativa de concebir Lo Real implica la presencia de un orden Simbólico, que nos proporciona los códigos necesarios para captarlo. Por lo tanto, los códigos funcionan a la vez como filtros interpretativos que nos permiten acceder a Lo Real solo de manera filtrada, preinterpretada.

Según Everaert-Desmedt, el trabajo del arte es captar intensidades en la primeridad —lo imaginario—, que se van a infiltrar en los códigos —lo simbólico—, los que a su vez, bajo el impulso del arte, se deconstruirán y construirán para provocar nuevas lecturas de lo real. Allí la intensidad recuperada se cristaliza y debe ser vuelta a transgredir a partir de una nueva intervención de lo imaginario. «La comunicación artística es un suceso (del orden de la Segundidad) por el cual la Primeridad se infiltra en la Terceridad» (Everaert-Desmedt, 2001, p. 36).

Así, el arte materializa intensidades provenientes de la primeridad y el artista contacta con estas para generar una propuesta simbólica que cuestiona la trama existente: desde transgresiones sutiles, hasta propuestas de órdenes totalmente nuevos. Al espectador le cabe decodificar y asimilar esa nueva interpretación que modificará su visión de lo Real conocido.

La analogía del modelo interpretativo de Everaert-Desmedt con la propuesta lacaniana de RSI no tiene mucho más alcance que compartir las palabras asignadas a cada registro, ya que la autora desconoce cualquier distinción entre Lo Real y la realidad, que sí puntúa Lacan. Diferencia que señala una frontera, ya que muestra el límite entre dos campos disciplinares: el de la semiótica y el del psicoanálisis, en tanto indagan distintas realidades.

Al analizar las similitudes entre la propuesta de Peirce y la de Lacan, María Lucía Santaella Braga (1999) destaca que las categorías peircianas se plantean como universales y solo sugieren un modo de pensar, no son *conceptos*. Solo indican un perfil lógico que no excluye otras categorías más específicas, por lo que, según Braga, subyacen en la tríada lacaniana en forma de esquema lógico.

Pero las categorías peircianas, que organizan lo que Peirce denominó la *faneroscopia*, constituyen conceptos semióticos, es decir, enfocados a

estudiar el funcionamiento de cualquier fenómeno *en tanto signo*. En el caso de los fenómenos psíquicos, estos son observados por el psicoanálisis como parte de *otra realidad*, la psíquica, y el dispositivo que se ha privilegiado fundadamente para su observación y tratamiento es el análisis. Cuando intentamos comparar las dos tríadas, la mayor divergencia surge, justamente, en la distinción entre la realidad y Lo Real, puesto que este último ámbito —cuya existencia se deduce en el dispositivo analítico— no puede ser, por definición, abordado más que por sus efectos en otro registro. Empero, la consideración de esta diferencia es central para nosotros, pues nuestra hipótesis del vínculo de la obra de arte con lo político es solidaria con la distinción lacaniana, que nos permite situar el análisis fuera del campo de la comunicación.

Entre tríadas: la realidad y Lo Real

Tal como lo define Braga, lo Imaginario lacaniano es el registro del Yo y, por lo tanto, de la identificación en la imagen, aquello que Lacan describió en la formulación del *estadio del espejo* (Lacan, 2005). «El ego», escribe Braga, «cree encontrarse en el espejo de las criaturas para perderse en aquello que no es él» (1999, p. 86). Alude, de ese modo, a la presencia del otro/prójimo en la constitución vía reflejo del Yo. El proceso de identificación es una disolución imaginaria de la diferencia y, como tal, un estado «monádico de totalidad, completud y autosuficiencia» (Braga, 1999, p. 86). Aquí reside la raíz dual, al mismo tiempo apaciguante y amenazante, de toda imagen. No es difícil percibir la correspondencia de lo *Imaginario* con el registro de la *primeridad* peirciana. «Lo imaginario es una mónada que se alimenta de la mirada del otro, una mirada en la inminencia de la desaparición y la pérdida. Inminencia de desaparición que es una de las principales características de la primeridad» (Braga, 1999, p. 3).

En tanto, lo Simbólico es el orden regulado por la ley, sin la cual no habría Cultura. Para Braga la correspondencia con la *terceridad* peirciana es evidente: «El Otro en todos sus sentidos es siempre terceridad. Es ley, mediación, estructura regulada que pre-escribe al sujeto» (1999, p. 4). Por último, al abordar el tercer registro, el de Lo Real, la autora advierte que no es posible asimilarlo a la Realidad. «Delante de lo Real», comenta

la autora, «lo Imaginario tergiversa y lo Simbólico tropieza» (Braga, 1999, p. 86). Definido Lo Real por esta polaridad, en la diferencia irrerepresentable entre el cuerpo vivido y la imagen que de él se tiene, Braga sitúa aquí la *secundidad* peirciana. Se trata de aquello que es siempre abrupto, emergente, una causación no gobernada por ninguna ley ni concepto, y lo define como «lo imposible» (1999, p. 86).

Lo Real

Fue Sigmund Freud quién postuló la existencia de una realidad psíquica⁵ propia del ser hablante, distinta de la realidad material. Esta idea cambió para siempre nuestra forma de pensar la relación con *el mundo*: este último ya no es «un mero reflejo» al interior de un «sujeto sensible, sino una refracción trabajada por ese inconsciente y disimulada por medio del fantasma» (Peskin, 2015, 13). Freud, según Peskin (2015), no solo distingue la realidad psíquica de la material, sino que utiliza dos términos distintos para referirse a ella. Con la palabra *Wirklichkeit* se refiere sobre todo a la efectividad en tanto operación simbólico-imaginaria, y con el término *Realität* señala un concepto más amplio que abarca toda la realidad psíquica, incluso aquello que Lacan designará luego como Lo Real.

Comencemos por señalar, en palabras de Leonardo Peskin (2015), que Lo Real lacaniano y la realidad convencional son, si usamos una expresión familiar para los traductores, dos *falsos amigos*: palabras idénticas o que tienen similitud, pero con significados distintos.

La realidad está en la conjunción de lo Simbólico con lo Imaginario, es lo que tiene o que está a punto de cargarse de sentido, mientras que Lo Real excluye a lo Simbólico y lo Imaginario, es irrerepresentable e innombrable. [...] Si quisiéramos extremar la simplicidad de la oposición [...] diríamos que la realidad se presenta en la percepción, mientras que lo real aparece en la alucinación y exhibe [...] lo que ha escapado a la simbolización (Peskin, 2015, p. 17).

5 La postulación de la hipótesis del inconsciente aparece por primera vez en *La interpretación de los sueños*. Una defensa argumentada podemos leer en Freud [1915] (1996a).

Lo Real es un concepto que evolucionó acorde a la importancia otorgada a los demás registros, cuestión por la cual resulta definido de manera diferente en las distintas etapas de la obra lacaniana. Al intentar una mirada comprensiva de su recorrido, Peskin (2015) observa que el interés de Lacan por Lo Real y la realidad es constante desde su entrada en la historia del psicoanálisis, en los años cincuenta, hasta sus últimos trabajos, en los ochenta. Durante este trayecto, Lo Real pasa de ser un mero resto a constituir una pieza fundamental en su teorización del *nudo borromeo*.

Un paso fundamental en ese derrotero es la caída de la distinción freudiana entre una realidad psíquica interior y otra material exterior, caída que el propio Freud había anticipado. La divisoria de aguas se dirige ahora más bien a una distinción entre las manifestaciones de Lo Real y la realidad que intenta captarla en un velo. Donde antes, en la teoría freudiana, se caracterizaba una realidad interna en oposición a una externa y material, Lacan introduce la topología para concebirlas por proximidad, como un continuo. Dentro del mismo, Peskin (2015) identifica, de modo muy esquemático, Lo Real como *aspecto óptico* y sus rasgos simbólicos e imaginarios como *aspecto ontológico*. Asimismo, afirma que aquello que llamamos *la realidad*, para Lacan, es lo que vela Lo Real a través de un *fantasma*, aquello que hace posible constituir los símbolos que alejan lo Imaginario de Lo Real. Por esta razón, concebida como un continuo heterogéneo de realidades, aquello que llamamos realidad es producto de una permanente resignificación que busca dar cuenta de Lo Real: de ahí su carácter siempre fantasmático. Es a través del fantasma que reaparecen elementos suficientes para reconocernos en referencias pasadas. Peskin (2015) menciona los relatos mitológicos de Edipo y Narciso, como ejemplos trágicos que nos permiten entender cómo se relaciona la realidad con Lo Real de nuestros cuerpos biológicos bajo condiciones de negación, desconocimiento, represión, desmentida y sublimación.

Con la escritura «S» tachado (s tachada = sujeto barrado) Lacan ha querido significar al sujeto como separado del objeto pulsional y sujeto al lenguaje. Se cede a la satisfacción pulsional para entrar en el orden de lo Simbólico, que funciona así como barrera al goce.⁶

⁶ La definición del *goce* en la teoría de Lacan se aparta de la acepción común de la palabra. Remito a Benjamin Domb (2013).

Transliterar

La introducción de Lo Real en nuestra consideración nos permite sospechar que aquella operación de inscripción dista de la inmediatez que nos sugiere el enfoque comunicacional. Tener una imagen no es meramente *traducir* datos percibidos a través de un código más o menos ampliamente compartido. A su aparición le precede una inscripción de lo imaginario en el orden simbólico, mucho más compleja que la simple analogía. La imagen es testimonio también de nuestro deseo, en tanto en ella actuamos Lo Real.

El psicoanálisis llama *transliteración*⁷ a una de las tres operaciones regulatorias de lo escrito, junto a la *traducción* y a la *transcripción*. Mientras la traducción supone un sentido único y se basa en la posibilidad de trasladarlo a otras palabras o lenguas, una transcripción se apoya en el sonido y supone una escritura con capacidad de representar lo fonético. La transliteración, operación de hacer letra de una lectura, es una operación de sutura, de anudamiento de registros. Transliterar es la operación de inscripción de un sujeto en la comunidad del lenguaje y, por lo tanto, sostiene una dirección subjetiva.

Las máquinas pueden simular este proceso a través de la programación. La *letra digital* que los algoritmos producen permite *simular* rasgos subjetivos para facilitar la interacción humana, pero su comunicación está diseñada primeramente para permitir el intercambio entre máquinas. Las reglas de la producción escritural cuya legalidad le garantizaba al sujeto participación en el ritual de la representación, hoy descansan en el lenguaje de la programación que media entre nosotros y la realidad virtual.

La posibilidad de la transliteración para el sujeto se abre en un tiempo que posibilita el encuentro con el *sin sentido*. Las máquinas no tienen que transitar el sin sentido, se dirigen hacia su objetivo en una línea tan recta como la que permite el diseño del algoritmo guía. No existe otra operación de sutura (real/imaginario) mas que la implícita en el programa.

Si lo ideológico es aquello que da consistencia a toda interpretación, ciertas imágenes mediales ocultan el algoritmo que las produce, aparentando neutralidad, para ocupar su lugar en el constructo ideológico. Lo que verdaderamente se vela hoy es la lectura previa a la escritura de la realidad

7 Las ideas desarrolladas en los párrafos siguientes son elaboraciones a partir de Michel Sauval (2005).

para simular una total transparencia. Lo amenazante detrás de la realidad, aparece forcluido en el discurso mediático y retorna con violencia. El arte nos permite jugar con la realidad en imágenes, provocar o apaciguar a través de convocar lo real.

Las obras de Martin Patricio Barrios y Julio Ricciardi son ambas, con los matices de su singularidad, pequeñas máquinas que detienen esta máquina de traducir. Muestran lo que hay en la lectura de *hacer letra*. Trabajan con la sutura, es decir, interrogando la costura entre Imaginario y Simbólico.

Lo que sutura la imagen real

Introduzco una herramienta que propone Rosalind Krauss [1993] (2013)⁸ en su análisis del modernismo. La investigadora construye un cuadrado semiótico —se trata del *cuadrado semiótico* de Algirdas Julius Greimás— de manera que, partiendo del eje de oposición figura/fondo, identifica en el eje de la oposición no-figura/no-fondo la descripción de una posición subjetiva.

En efecto, en este eje inferior definido como «eje neutral» o eje de la sublación, sostiene que el fondo en *lo informal* no es la anulación de la figura, sino que estas categorías tropiezan aquí con una *topología diferente* para afirmar un sujeto en la proximidad con la forma. Este espacio consta de forma y de fondo, que, en su desvanecimiento, presentifican al sujeto, por lo que solo puede ser captado por la lógica del significante. El otro aparece así en una posición en la que, contradiciendo la experiencia, no podemos constituirlo como objeto, y esto no sucede sin consecuencias: no en vano *lo unheimlich* —lo siniestro freudiano— se ubica en esa posición sin reflejo.

En la serie *Reflexiones* (2012), de Julio Ricciardi, Lo Real nos roza a través de esa mecánica: allí donde debería haber una imagen real, un reflejo, hay un sujeto, pero en posición de un objeto que, a su vez que redime de objetualidad al otro objeto, lo inviste de subjetividad. Estas posiciones se manifiestan por un instante, porque el circuito se desata y no se detiene,

8 Remito al lector al cuadro desarrollado en Krauss [1993] (2013).



Figura 1. De la serie *Reflexiones* (2012), de Julio Ricciardi

en ningún objeto, en ningún sujeto. Allí donde cabría encontrarse con una distinción entre exterior e interior, objeto y sujeto, la realidad da lugar a un continuo donde un término se transpone al otro en un circuito que se abre al vértigo repentino de una proliferación impensada de signos de figuración, que se pliegan y se repliegan sobre sí mismos. Las propiedades que mejor definen esto son las del espacio topológico, propio de una realidad definida por la continuidad, dónde no existe separación entre interior y exterior. Un espacio primario, superado en el desarrollo de la persona adulta, pero no *suprimido* [Figura 1].

De esta condición se desprenden varias consecuencias. No es el ojo el que sanciona el objeto a partir de su posición en el orden simbólico —esquema óptico de Lacan—. Por el contrario, la imagen real ahora está colmada por un objeto real, es una imagen saturada de presencia. Esta maniobra es exitosa al desnaturalizar la ilusión de la imagen en tanto aparece y pone en evidencia la capacidad elusiva de una *sutura*, un encuentro singular con el orden de lo simbólico que debe quedar disimulado en la obra para satisfacer la exigencia del pasaje. De este modo, nos fuerza a un trabajo de transliteración que se pone en marcha frente al encuentro con este desplazamiento. Bajo el señuelo *efectista* —el preciosismo, la buena factura, la sorpresa, el *witz*— hay una compresión sutil de la condición subjetiva en lo rotundo de su inestabilidad.

Sin embargo, la representación de esta inconsistencia estructural se juega en el teatro del cuerpo. Porque lo primero perdido en esta obra no

es el correlato con la realidad, sino la propia entidad de representación de lo representado, y en este plano juega su propia inscripción en Lo Real. De modo que Lo Real de la imagen en tanto objeto debe perderse para que se le pueda predicar una realidad convencional. Lo que Lacan (2013) comentó al pasar sobre la fotografía, respecto a que esta no sería sino una distribución en las coordenadas que relacionan simbólico e imaginario en el estatuto de la imagen, es aquello que la obra de Julián Ricciardi lleva inscripto en las imágenes que provee.

En realidad, la serie *Reflexiones* está atravesada por la búsqueda de representar la materia a través de su comportamiento, captada en forma ilusoria, a través de una recreación de los fenómenos ópticos que la emplazan como dato. Se trata de una propuesta que reconoce elementos manifiestamente clásicos, matizados por otros identificados como barrocos o que rencontramos como antecedentes barrocos en artistas como Miguel Ángel. Un punto de referencia importante es la propuesta del impresionismo escultórico, especialmente con Auguste Rodin. Como en aquel programa, la representación en la serie de Ricciardi se estructura a partir de las perturbaciones atmosféricas, luminosas y plásticas de las superficies, pero con una búsqueda de regularidad de cuño clásico, del que rescata la geometría oculta y fractal que produce la intensidad de la presencia.

Por un lado, el ingrediente clásico de sus obras sirve para contrapesar lo evanescente de las formas precarias impresionistas con un llamado al orden y a la estabilidad de lo clásico y su geometría. Por otro lado, se trata de una necesidad de buscar lo eterno en lo mundano, de no abandonar la carne del mundo a la abstracción, y de producir —a partir de una representación estable— un extrañamiento allí donde la imagen y los códigos debieran ser inmutables. Si es cierto que ya no vemos si no es a través de una lente y el imaginario ha asumido todos sus giros y limitaciones, la evocación de un orden clásico no puede ser realizada sin desacomodar, funcionando como código cerrado, como cita, como invitada a la representación de su propia tragedia. Entonces, lo representado no exhibe una totalidad uniforme, sino que proporciona el punto de apoyo para sugerir un orden inestable. Un orden perdido, pero recordado y reconstruido por el espectador. La figura humana que entrevemos puede llegar a crecer con verosimilitud fotográfica, aunque en el transcurso devela su dependencia de los caprichos de una luz que construye y destruye las formas;

que funciona como un signo en la trama donde detiene el movimiento de las formas hacia la disolución, mostrando solo notas esenciales.

No obstante, hasta aquí nos hemos referido a los recursos formales que las obras ponen en juego, a las posibles articulaciones reconstruidas a través de las intenciones autorales. Del núcleo más intenso parten los intentos de representar la sucesión y el movimiento a través de la materia extática, considerando que autor y espectador están sujetos a continuos cambios. El análisis debe tratar, entonces, aquellas estrategias que intentan situar al sujeto o, al menos, marcar las dificultades de esta tarea.

El movimiento representado busca fijar el sujeto, empresa imposible, en su deslizamiento metonímico, en su abatimiento en eclipses. El resultado son las huellas de esa lucha, un rastro. La paradoja es que consigue representar la imposibilidad de una representación estable, aquella que no logra indicar una única dirección del sujeto como posibilidad de desarrollo en el tiempo. No se trata de la representación del sujeto a través de la figura humana, sino de aquello que convoca en el espectador a partir de plantear un objeto imposible a través de un corrimiento permanente. *Reflexiones* se instala en un campo que juega en la distancia entre las imágenes virtuales y las reales, donde las suturas que cercan la realidad que llamamos *positiva* queda al descubierto.

La ventana y el espejo. La lógica del velo y del reflejo

El modelo albertiano del cuadro clásico como ventana asegura la capacidad de proyectar de la mirada, es decir, la prospección —el ver más allá— del espacio a través de la referencia de un marco que sitúa la escala en relación con lo observado. Tal mecanismo es asimilado e invisibilizado en la fotografía y en el cine, y, más allá del cuadro, con el desarrollo de la capacidad de inmersividad de las imágenes virtuales. Se ha hablado mucho de este *ver a través* del cuadro, de este percibir un espacio representado más allá del hueco que enmarca una ventana, pero permanece en las sombras la lógica del plano, del vacío como espejo, un ver que tiene su origen en una reversión del espacio y afecta su constitución en tanto estamos inmersos en él. El modelo de ventana permite aislar un modo de ver que no sería proyección ni reflejo, un *ver a través*. ¿La realidad, el otro

en estado de *naturaleza naturada*? Lo contrario, la ilusión, es el espejo, que sitúa ese más allá de la visión en un más acá, convierte un agujero en superficie reflectante. Este es el nivel de un narcisismo, el que remite a lo primario en la propia imagen reflejada.

Pero hay otro narcisismo. El del cuadro se trata de un espejo que no refleja, donde se hace evidente que esa imagen juega en el campo del Otro, donde alguna vez ese otro nos constituyó como otro de sí mismo. La puntuación que la palabra puso allí, la mirada de los padres, salvó del aniquilamiento a la especie humana, dándonos la posibilidad de mentir. La novedad de la imagen en esta civilización de imágenes no radica en la imagen —sus medios, su materialidad— y su aparente proliferación, sino en los deslizamientos de la palabra, la imagen en su inscripción. Creo que tanto *Reflexiones* como *Yamal*, las obras que seleccioné a modo de ejemplo, suspenden e ironizan este vínculo con lo escrito en la imagen.

Fototexto, fototextura

Blanco. Yamal, el fin del mundo (2016), de Martín Patricio Barrios, ¿es un ensayo fotográfico? ¿Los textos acompañan las fotos o es al revés? La hipótesis es que hay una imagen intermedia a partir del cruce de la fotografía y del texto, una nueva imagen en el cruce de los dos medios. Una imagen narcótica. Una imagen donde el cuerpo se pierde, deja de sentirse como si nos alcanzara el frío de la nieve.

Voy a referirme a esa unidad como *libro*, más cerca del libro-objeto o del libro artista que de la obra literaria tradicional. El relato está pensado desde el medio, concebido en una lógica multimedial, de mutua contaminación —oposición y relación, contraste y pasaje— entre imagen y texto. El formato libro es el soporte, con su tiempo de lectura y con su capacidad de *zapping* y *flashback*. Podría ser una especie de falso film documental.

El tono escapa tanto a la ficción como al documento. En el juego opaco que permite su laberinto, el libro tiene el espesor de un tratado que atraviesa lo intrascendente cotidiano para encontrar su razón de ser en sus pliegues barrocos, en su materia que se derrama y extiende desde y hacia el contexto, perforada por citas y alusiones, por claves y enigmas sin cifrar: mensajes sin intención de herir ni construir, sin lógica aparente.

Imagen-laberinto que desata la traducción del lector, que sin el amparo de una dirección precisa, de todas formas se ve empujado a hacer. Solo ruinas, casi (solo casi) cenizas.

El libro se estructura en seis capítulos y, aunque voy a tomar unas pocas líneas del primer capítulo, titulado «La Tundra», resulta indispensable delinear la estructura de la que forma parte.

Máquina de afuera, por dentro

Cierta relación en espejo, de texto e imagen frente a frente [Figura 2], se rompe en el capítulo seis, el último de la serie, a partir de un quiebre, de la renuncia a la posibilidad de cualquier relato o descripción: «En realidad no tengo nada que decir» (Barrios, 2016, p. 144). Desde ese punto, el autor opta por mostrar solo imágenes visuales —desde la página 145 hasta el final del libro—. Esta ruptura es suspensión indefinida, como un abrupto corte de la banda sonora en un film, pero no una verdadera interrupción, porque está anunciada y porque el texto anterior sigue funcionando en el lector, gravitando en el silencio de las imágenes mudas.

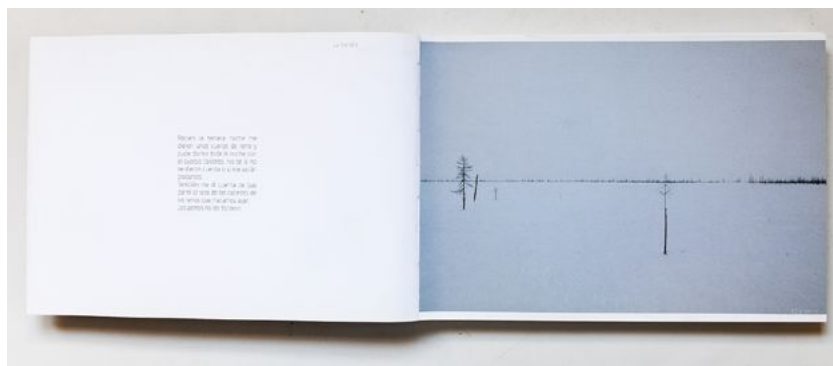


Figura 2. *Blanco. Yamal, el fin del mundo* (2016), de Martín Patricio Barrios

En simetría con este cierre, el libro había comenzado con un breve texto sin imágenes, que sitúa todo el relato que sigue en una distancia

geográfica real y en un tiempo cronológico, con una indicación precisa desde el título: «500 kilómetros al norte de Yar-Sale, península de Yamal, Territorio Autónomo de Yamalia-Nenestia, Federación Rusa. Febrero 2015» (Barrios, 2016, p. 9).

En el párrafo siguiente se introduce subrepticamente en un ambiente que apenas parece puede percibirse detrás de los efectos del alcohol que lo vela, que aporta una distancia, pero de la lógica, de la conciencia. Una pregunta queda suspendida, formulada desde la lejanía del idioma extranjero, por el olor del propio cuerpo. Salto entre la necesidad y el capital, entre la apropiación individual de los objetos y la norma social que les impone cierta forma, el cuerpo en escala geopolítica. «[...] ¿Qué significan estas personitas simpáticas [...] frente a los billones de euros de los negocios de gas? [...] “Nada”, me dije [...]» (Barrios, 2016, p. 9).

Entonces, vuelve el relato al marco lógico para captar, para poder leer el trazo de la experiencia. Un encuadre que no empieza en los ojos. «Me tiré sobre los cueros [...] a 16.642 km en línea recta de donde vos estarías contando los días» (Barrios, 2016, p. 9). En este vos resuena la distancia otra vez y sucede que, leído retrospectivamente, remontándose a la dedicatoria, ese vos está lejos y evoca a los ausentes porque se sitúa en el mismo lugar geográfico, distante, donde anida esa ausencia o donde esa ausencia tiene algún sentido. Se trata de una ausencia inseparable, pesada, renegada. Ausencia que sugiere un vínculo con la dedicatoria previa, con la mención de los compañeros muertos, detenidos-desaparecidos, que perdieron la razón. Se trata de un gesto antes de emprender un camino largo, donde la posibilidad de no retorno existe y es necesario actualizar (re-ligar; religare; religión) el contrato con esa memoria.

Inmediatamente después, como epígrafe, la frase de José Martí: «Éramos una visión [...]» (Barrios, 2016, p. 7). La precariedad que siempre nos precede, la imagen de una América a constituirse frente a la fragmentación inicial, hallada en la antesala de la identidad frente a las tensiones de disolución. Si la precariedad nos precede quiere decir que no nos precedió, sino que nos sigue precediendo, que la intemperie no deja de ocurrir. Un curador cubano opina, cerca del lago Ypacaraí que bien podríamos reconocernos en esos deslizamientos, grietas y fisuras donde la identidad no sigue ningún modelo previo, sino que es un resto, una excrecencia.

Estética de la política, política del arte

Peskin (2015), desde el psicoanálisis, señala la interdeterminación entre realidad y sujeto, la permanente reversibilidad en sus posibilidades de constituirse. En párrafos anteriores ya señalamos la compleja dialéctica en el continuo de la realidad del juego de los tres registros, donde «lo Real se impone para ser tenido en cuenta, aunque desde la perspectiva imaginaria se quiera desconocer, o desde la perspectiva simbólica se busque negarlo o desmentirlo» (Peskin, 2015, pp. 66-67). En ese sentido, agrega:

Haciendo una afirmación que implica consecuencias [...] políticas, podemos afirmar que la verdad no es la realidad sino lo real. La realidad en cierta medida siempre encubre a lo real y, por lo tanto, también a la verdad. Esto por supuesto, depende con qué categoría de verdad nos movemos [...] (Peskin, 2015, p. 67).

Luis Tudanca (2006), psicoanalista, sostiene que *la política*, como todo campo, toma forma ideológica a través del discurso y distingue de ella *lo político* como anterior a toda ideología. Entiende que si la ideología viene a *otorgar sentido* a ese significativo vacío, la tarea interpretativa es intentar que su aspecto más real no sea obturado. Es decir, apunta a la inconsistencia del sentido y no a su apuntalamiento. Desde allí se enfoca su lectura de lo social, como síntoma: a su base real, aquella donde Lo Real irrumpe.

Según este autor, la novedad de lo que llama el *síntoma social contemporáneo* se apoya en la tendencia original del capitalismo al desplazamiento del *plus de goce*, desde el trabajo al consumo. El trabajo altamente tecnificado le sustrae al trabajador el goce del saber hacer, que recupera parcialmente en la repetición compulsiva del consumo de objetos cuyo valor de uso se disuelve en el consumo. El trabajador no solo es despojado de los medios de producción, sino que subsiste en un no lugar donde el consumo lo consume, cada vez más individuo y menos sujeto. A través de los objetos de consumo, el que establece el lazo social es el mercado. Allí donde el otro se desdibuja comienza también a verse la globalización y el proceso de destrucción de las comunidades que conlleva; como un aplanamiento del sujeto hacia lo individual, que amenaza el lazo social.

Queda así definida una *economía de goce*, donde gravitan ideologías particulares que expresan posiciones de clase y de goce. Para Tudanca (2006)

no se tiene «[...] una ideología, una ideología lo tiene a uno [...]» (p. 41), estructurando así la realidad. De modo que la ideología se relaciona con el concepto psicoanalítico de *fantasma*, aquella fórmula decantada que el sujeto siempre intentará verificar en la realidad. O dicho de otra manera: aquella instancia donde la realidad deberá ser comprobada para poner un límite al goce. Pero si para Louis Althusser (1967) el encuentro con la ideología es lo que justamente constituye al sujeto, este es, desde el psicoanálisis «[...] a-ideológico en el sentido de anterior a toda ideología» (Tudanca, 2006, p. 45). Si la ideología puede *hacerlo surgir* es porque está *antes de toda subjetivación* y, al tiempo que lo instaura, lo desvanece al significarlo. Frente a la interpelación ideológica, el sujeto desaparece atrapado en un sentido, deja de ser vacío.

Tudanca señala que para que se constituya una ideología tiene que haber un plus de goce que la soporte y este plus se halla en el *objeto a*, en tanto estructura nuestra realidad desde una fantasía inconsciente. El *objeto a* obtiene su lugar en el mercado a través del plus que la función de renuncia al goce proporciona. No se trata de una ilusión o falsa conciencia velando la realidad social, sino que esta es manipulada desde un anclaje con lo real del sujeto a través del goce anidado en el *objeto a*. Esta es la forma que reviste el imposible de la alienación social. Sostiene Tudanca (2006): «Así como podemos afirmar que el fantasma individual es nuestra ideología privada, [...] desde la que construimos nuestra realidad, las ideologías traducen en lo social algo de la viscosidad de la libido singular que sustenta la adhesión a alguna» (p. 47).

Si una ideología nos elige es *desde* una posición de sujeto —detrás de la cual hay un vacío— y *para* un plus de gozar —que acepta discurso a cambio de renuncia—, «produciendo un goce preideológico estructurado en fantasía» (Tudanca, 2006, p. 47). Cada uno recibe así del Otro su propio mensaje ideológico invertido, pero también su propio goce bajo la fantasía ideológicamente estructurada en el objeto, como goce del Otro. Por esta razón, el psicoanalista concluye: «De lo singular a lo social el puente es el goce, un puente a lo Moebius» (Tudanca, 2006, p. 47).

De este modo, la ideología viene a obturar la posibilidad de un goce no singular en la forma de un mito. El mismo se perfila como hegemónico en la medida de su eficacia discursiva frente a la inconsistencia del Otro en un momento social dado, para legitimar lo existente por vía racional,

utilizando unos pocos elementos que permutados dan la apariencia de completud del sistema (Tudanca, 2006).

También es posible considerar la ideología como síntoma de un retorno de la singularidad negada en el fracaso de los imperativos posmodernos. La necesidad de dominar lo inasimilable, de representar lo irrepresentable, empuja a utilizar los fragmentos de los discursos en suspenso para intentar asimilar a cualquier costo el trauma del no sentido. Tudanca cita a Slavoj Žižek: «La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real» (Žižek en Tudanca, 2006, p. 52).

Así, se intenta frenar la angustia que acompaña la emergencia de lo real con un mensaje dirigido al Otro en forma de síntoma, que Tudanca (2006) llama ideológico y define como: «[...] para todos la satisfacción total. Se aspira a eso y eso fracasa» (p. 53). Promesa de goce ilimitado que se articula a través de los objetos de consumo.

Del lado de la ideología como fantasma es común que ante cualquier inconsistencia corramos a taponar el agujero con ideas, nuevas o viejas, aun cuando lo prudente sería mantener el vacío «[...] hasta que algo pueda ser dicho» (Tudanca, 2006, p. 54). En tanto síntoma, la ideología nos engaña con una falsa consistencia de lo social, basada en una saturación de la oferta permanente de objetos técnicos hasta la adicción, en un plus de goce, un gozar más allá del fantasma, sin lazo social. El goce es el territorio común de fantasma y síntoma, fundidos en un *sinthome*, un síntoma asocial que es necesario *desbrozar* (Tudanca, 2006).

Frente a este modo de la ideología, el arte tiene un rol importante en la creación de síntomas de lo traumático, ayudando a estabilizar lo simbólico, rehaciéndolo con retazos de lo imaginario, en un esquema similar al ya comentado de Nicole Everaert-Desmedt en páginas anteriores. Pero también, y al mismo tiempo, puede hacer un aporte de sinsentido ahí donde lo real es tapado apresuradamente por el sentido, por la búsqueda del plus de goce instalado. Su trabajo de desbroce es muchas veces, simplemente, el de quebrar el sentido cristalizado, obtener la verdad en un *medio decir* a partir del colapso de una lógica, por saturación o sustracción.

Desbrozar es quitar la broza: el desecho, los despojos inútiles de las plantas. Quitar la maleza ideológica de un discurso para obtener su núcleo, desde el que se desarrollan los argumentos en todas las direcciones.

Tudanca (2006) sostiene que la figura del individuo en la sociedad actual más que desbrozarse se *abroza* al objeto. Una forma que adquiere esta adhesión es la imposibilidad del escepticismo y su recaída en el cinismo, como ideología privilegiada contemporánea. Este es el pasaje hacia la posición que, partiendo de la negación, halla en ella la justificación para entregarse a los goces que disponen los objetos de consumo, en lugar de hacer productiva la negación del saber hacia la búsqueda activa del conocimiento. En ese sentido, agrega el psicoanalista: «Parece poco probable en la actualidad otra subjetividad que no sea asociada al consumo» (Tudanca, 2006, p. 64).

Política, acto y goce

A partir de una cita de Lacan, Tudanca (2006) nos introduce en la relación entre lo político, el acto y el goce: «[...] solo es factible entrometerse en lo político si se reconoce que no hay discurso, y no solo analítico, que no sea del goce» (p. 67). El acontecimiento se presenta, está desligado de las reglas de una situación dada, es incalculable. No complementa, sino suplementa, en el sentido en que Alain Badiou (en Tudanca, 2006) entiende *suplemento*, como algo absolutamente desprendido, transversal al curso de lo existente. Por esto no se puede deducir de lo previo, ni siquiera se puede decir cuál es su pertenencia a los estados revelados en lo dado, a la situación. La indecibilidad es, entonces, uno de sus atributos.

Es la nominación en que deviene todo acontecimiento lo que lo hace perder algo de su carácter múltiple, lo sutura y, al mismo tiempo, le permite ser ligado a un significante que le asigna una posición frente a una situación de la que no se ha deducido. El acontecimiento como acto se acerca más a la idea de intervalo que de conclusión.

El acontecimiento en lo colectivo que construye comunidad es el acto político, no necesariamente consecuencia de una política pero sí emergente de lo político como tal. En esta distancia entre lo político y la política se define el campo donde puede atribuirse un efecto político a una obra de arte o decirse que un acto artístico también es político o tiene una faceta política. Un acto artístico debería en algún sentido construir comunidad si es un acto dirigido a lo colectivo o que actúa en el campo de lo político.

Así, el dominio de lo político es más el de un *construyendo* que el de la construcción, de ahí que todo poder se ampare en el olvido del acto, ya que este es pasaje indeterminado entre disolución —del precedente— y fundación —de lo que vendrá—. El acto es mucho más importante en su indeterminación que en su respuesta. No se puede prever el modo en que transforma el espacio simbólico existente, camino a una nueva sutura política.

El acto es un momento de sin escena, un instante que sin embargo no es obsceno —no una caída de escena—, y que por ser instante que concluye desaparece como momento, para dar lugar a la ideología con su deslizamiento hacia un nuevo código. Hace compadecer la inconsistencia del Otro pero plantea las coordenadas para reorganizarlo. En esa operación se juega su estatuto de acto, porque solo puede ser juzgado retroactivamente por sus consecuencias, su lugar en la serie de la cadena significante. Arreglárselas con estas consecuencias es lo contrario a la nostalgia o a la esperanza pasiva, permite salir de la trampa del poder.

Tudanca distingue LA política —cómo totalización de las políticas— y las políticas. Mientras aquella es parásita del poder, estas solo pueden plantearse en disyunción con él. Y si la política —como invención coyuntural y evanescente— es un intento de dominar la contingencia, lo político es lo contingente. Lo político es el acto, la política es el discurso que circunscribe lo político en la promesa de más goce. Las políticas contemporáneas se deslizan hacia LA política cuando promueven la creencia de un goce imposible por estructura, con un plus que fatalmente decepciona e insatisface (y vuelta a empezar). De esto se compone la circularidad sin barrera al goce de la modalidad de discurso que Lacan llamó capitalista. Así lo político es desligamiento y la política es anudamiento, imposibilidad e incompletud del todo social, respectivamente. Dice Tudanca (2006): «Una cosa es la autoridad que funda comunidad (lo político), a la que le siguen políticas, y otra cosa es la imposición de la sociedad para todos» (p. 75).

A las políticas que aspiran a organizarse a través de reconocer la inconsistencia de lo político, que sostienen una máxima tensión con LA política, que no permiten recrear la creencia de su plenitud, a esa particular política Tudanca (2006) la llama «lo impolítico». Este no tiene nada que ver con lo apolítico: no es indiferencia, desinterés, sino que intenta destacar lo político en alguna política particular, atravesando LA política.

Se trata, frente a la totalización de LA política —que solo consigue una despolitización generalizada—, de intentar una radicalización de la política por redefinición de lo político. Radicalización como ejercicio de desfundamentación de LA política, cuyo intento de imponer una totalidad conduce a disuadir las acciones políticas vía desencanto. Redefinición de la política en la perspectiva de la inmanencia, en el sentido de una atención puesta al proceso de composición, a los datos que surgen del mismo, como opuesto a la trascendencia, que nos refiere a algo siempre fuera de nuestro alcance, oculto, nunca dado.

Lo impolítico no es representación: se presenta acorde a mi singularidad que se hace extensiva a otros y queda limitada y restringida en su acción a cierta resistencia que no es oposición, ni enfrentamiento, sino fundación y consolidación de espacios mínimos, redes, que no constituyen parte de ningún todo, ni aspiran a ningún todo (Tudanca, 2006, p. 81).

Lo impolítico no es oposición ni denuncia, salvo la que por un medio decir sostiene una parte oscura, que no es desatención, sino que permite iluminar otras cosas. Es una «práctica descentrada, fragmentaria, restringida pero que sin embargo se afirma en una eficacia indirecta» (Tudanca, 2006, p. 81).

Masa y comunidad

El acercamiento freudiano al concepto de masa se da a través de la idea de que los individuos constituyen una masa cuando «[...] han reemplazado su ideal del Yo por el mismo objeto, a consecuencia de lo cual se ha establecido entre ellos una general y recíproca identificación al Yo» (Freud en Tudanca, 2006, p. 91).

Distinta es la idea de *multitud*. Mientras que en la masa elimina por completo las singularidades, la multitud se da la chance de alentarlas. Mientras la masa anula la individualidad, en la multitud esta tendencia convive con otra cercana a la idea de *ciudadanía*, donde muchos unen sus fuerzas por el provecho que les producirá esta asociación: «[...] donde hay multitud la potencia común se traduce como una experiencia colectiva que

no debilita sino más bien radicaliza las singularidades que la sostienen» (Tudanca, 2006, p. 94).

En toda institución encontramos un vaivén entre la masa artificial y la multitud heterogénea. Toda institución al instituir, paradójicamente, *des-tituye*. Pero se trata de crear una comunidad que potencie las ventajas de vivir en común, que no se aprecian sino a partir de la cautela y la amistad, es decir, al procurar cultivar lo impolítico en acto para su sustento. Una comunidad se funda, una institución se establece. La comunidad se asume e inscribe, en cierto modo, como la imposibilidad de sí, en tanto quiera pensarse como instituida.

De este modo, para Tudanca, lo impolítico aparece como alternativa de producir comunidad frente a lo que describe como una instrumentalización del goce. Al poner de relieve ese impolítico, el arte podría contribuir en este proceso de recuperación de lo político.

Momento de concluir

A diferencia del planteo de Tudanca, para Chantal Mouffe (2007) lo político está vinculado a actos de institución hegemónica; como resultado, en su concepción de democracia agonística no lo contempla fuera de las relaciones de poder. Por lo tanto, para esta autora, el papel del arte es decisivo para revelar lo político como discurso reprimido por el consenso dominante. Cita cuatro modos de arte crítico, a partir de una clasificación propuesta por Richard Noble: en primer lugar, las obras que abordan críticamente la realidad política; en segundo lugar, las obras que exploran identidades caracterizadas por la otredad; luego, las obras que investigan y ponen de relieve críticamente la propia condición política de su producción y distribución; por último, menciona a las obras que experimentan formas de vidas sustitutivas, que cuestionan el *ethos* del capitalismo tardío.

Aunque el texto de Mouffe no aborda ejemplos concretos, entiendo que la clasificación, deducida de la noción de política inherente, propicia obras con tipos de intervenciones encuadrables en una dirección programática en sentido comunicacional, que podemos distinguir de las operaciones de sentido sobre las que antes reflexionamos, que involucran el registro de Lo Real. Creo que representan versiones remozadas de una noción de

lo político cuya versión *ideologizada* cae en las trampas de lo Imaginario. Asimismo, considero que este tipo de intervención *crítica* aporta muy poco a lo político desde el arte. No significa esto que no sirvan a LA política, como la define Tudanca, pero pienso que, justamente, inactivan su capacidad de recrear lo político.

Quizá porque el efecto político de la intervención del arte no puede describirse de manera lineal, sus mecanismos se acercan a lo que afirmaba Althusser (1967) al respecto: si bien la acción artística puede hacernos percibir el dato inmediato existencial, en realidad, esa vivencia captada es la de la relación de la ideología con Lo Real. Tal vez sea adecuado, si seguimos las definiciones de Luis Tudanca que recorrimos antes, hablar de un arte que interviene *políticamente* desde lo dado, lo estructurado, y de otras modalidades del arte que operan de manera *impolítica*, en el límite entre Lo político y LA política, recordando que no es lo mismo *impolítico* que *apolítico*. Este último término refiere a la falta de política, mientras que el anterior, a la ausencia donde la política debe advenir.

En este territorio maniobran políticamente las obras *Reflexiones*, de Julio Ricciardi, y *Blanco. Yamal, el fin del mundo*, de Martín Patricio Barrios, desde ese modo *impolítico* del arte que abre un compás de espera, que nos hace vacilar situándonos ante la realidad como frente a un espejo roto; invitándonos, quizás, a su transformación.

Referencias

Althusser, L. (1967). *Dos cartas sobre el conocimiento del arte*. En *Sobre el conocimiento del arte (respuesta a André Daspré)*. Revista *Pensamiento Crítico*, (10), 117-121. Recuperado de <http://www.filosofia.org/rev/pch/1967/pdf/n10p111.pdf>

Barrios, M. P. (2016). *Blanco. Yamal, el fin del mundo*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Braga, M. L. S. (1999). As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. *Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo*, 10 (2), 81-91. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641999000200006>

- Comolli, J. L. y Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Domb, B. (2013). *Goces: disfrutar o padecer. De la represión primaria a la castración en la clínica psicoanalítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Docta Ignorancia.
- Everaert-Desmedt, N. (2001). La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo modelo. *Revista Acta Poética*, 22(1), 27-45. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/65/64>
- Krauss, R. [1993] (2013). *El inconsciente óptico*. Madrid, España: Tecnos, Grupo Anaya S.A.
- Lacan, J. (2005). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I* (pp. 86-93). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2013). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro I: Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Miller, J. A. (1994). *Matemas II*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Mouffle, C. (2007). Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. En *Prácticas artísticas y democracia agonística* (pp. 59-70). Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Murillo, M. (2017). *¿Qué son los tres registros? Genealogía de una hipótesis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Brueghel.
- Oudart, J. P. [1969] (1997). La sutura [La suture]. *Banda aparte*, (6), 51-63. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/42205>

- Peskin, L. (2015). *La realidad, el sujeto y el objeto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Ricciardi, J. (2012). *Reflexiones* [Serie escultórica y registro]. Colección del artista.
- Sauval, M. (2005). La letra invisible de la cultura digital. *Revista digital Acheronta*. Recuperado de <http://www.sauval.com/pdf/La%20letra%20invisible%20de%20la%20cultura%20digital.pdf>
- Tudanca, L. (2006). *De lo político a lo impolítico. Una lectura del síntoma social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Grama Ediciones.