

**PARÁLISIS, TRAUMA Y CRISIS EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: *EL SINDROME DE STENDHAL***

*Rocco Mangieri*

(FELS-IASS. Laboratorio de Semiótica de las Artes. Facultad de Artes.  
Universidad de Los Andes)

Abstract

This essay is orientated to the explanation of an aesthetic and psychoanalytic phenomenon so called "*stendhal syndrome*" from the eighties. The point of start game is a sequence of Dario Argento's film but immediately our semiotic perspective is orientated towards neighboring o similar objects to try to build a metadiscursive approach on the topic of the "*dangerous beauty*". Though this syndrome was associated with Stendhal's literature and to post-romantic feeling, we think that the basic semiotic mechanism is active in the daily experience of the beauty in her various form. We think that the *crossing* or combination of some elements or aspects of the *theory of the catastrophes* and of the *Jaques Lacan-model* can throw more light on this strange and attractive phenomenon.

Key words: semiotic, beauty, perception, eye, body, mind.

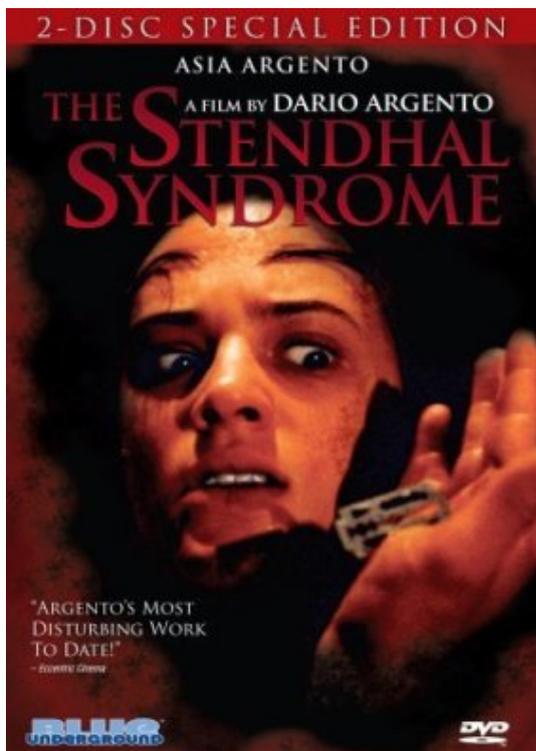


Fig.1

1. ¿Quién mira a quien? Atrapados sin salida en la red escópica

Ella apenas se distingue, apretujada cívicamente entre más de un centenar de turistas, visitantes, estudiantes y estudiosos, convocados casi ritualmente en cada verano saben que ya las puertas de la galería de los Uffizi van a abrirse. No puede ocultar, al igual que algunos más del grupo, una cierta ansiedad y nerviosismo. Es como si supiera que ella forma parte de una especie de ritual que se repite periódicamente ante las puertas de uno de los más famosos museos de arte de Europa.

Mira a ambos lados mientras es literalmente llevada hacia delante por el empuje cordial y lento de la masa de devotos visitantes de las artes universales. Luego de un breve pero intenso cortejo la masa es disgregada en grupos separados que, a través de un corredor, se dirigen a las diversas salas. Ahora ella se encuentra en el vano de una de ellas y como si atravesara por primera vez un umbral sagrado se interna quedando como cautivada a pocos pasos por la maravilla de los cuadros allí expuestos. Le cuesta mucho apartar la mirada y seguir el ritmo normal y pausado de los demás. Atraviesa por un grupo de turistas (¿americanos o alemanes?) que aparentemente interesados escuchan la explicación de un guía. De pronto ya no puede dejar de ser atrapada por la cabeza de medusa de Caravaggio que la observa fijamente... sus ojos del horror y espanto la interpelan y por un momento pareciera que ya no podrá salir de ese inesperado encuentro. Con un gesto que entremezcla ansiedad y decisión ella sigue la travesía, como una exploradora incauta que sabiendo que puede encontrarse con algo temerario se sostiene todavía en una entereza corporal ajustándose a las costumbres típicas de un visitante de museo. Pero a breves pasos, al levantar su mirada hacia lo alto es de nuevo atrapada, ahora parece que definitivamente, por un pequeño pero enigmático cuadro. No tiene ni siquiera el tiempo para acercarse y ver el título, alguna referencia del autor o de la época. Por otra parte está claro que esto ya no es lo que le interesa o seduce sino el hecho de estar atrapada y congelada en una relación escópica que no puede definir y nombrar pero que sin embargo pareciera ser algo semejante a la escena de un destino, un escenario ya prefigurado de antemano por algún tarot o arcano secreto.

El pequeño cuadro, una escena panorámica de varias figuras y situaciones (*La caída de Icaro* de Brueghel) (fig.2) la fija y la rigidiza visualmente en un eje central de visión. Ella es la *presa* del cuadro. El cuadro la mira, la pone

literalmente en la mira de su propia composición arquitectónica desencadenando un proceso de hipnosis, un cautiverio sensual que parte de la mirada como eje y energía dinámica de una *mostración*, un *dar a ver* algo todavía inexplicable situado más allá o detrás de la pantalla superficial del sujeto de la percepción visual.

Atrapado y enredado en la arquitectura de la pintura el sujeto es conducido, como en un viaje virtual, hacia el interior del espacio de la pintura. Ahora ella es el personaje de un viaje casi vertiginoso sobre el mar que de pronto, al igual que esa pequeña figura alada marginal, se precipita y hunde hacia un fondo azul y penumbroso, sintiendo como se ahoga y experimenta el vértigo de la profundidad de un espacio submarino desconocido. Luego se hunde, cayendo al fondo del mar. Ella se desmaya y luego de golpear sus labios con el borde de una mesa cae al suelo...



Fig.2

## **2. The *Stendhal Syndrom* o la posible y reiterada remoción del sujeto pulsional.**

No, no se trata, como pudiera pensar el lector, de un ejercicio literario personal o de la cita encubierta de una novela o un cuento de suspenso o de acción. Se trata de una descripción abreviada de la primera secuencia de un film del cineasta italiano Darío Argento titulado *The Stendhal Syndrom* (1996) en la cual

uno de los dos personajes principales (Anna) que encubre el rol de una detective que debe investigar una serie de acontecimientos criminales vinculados con la galería de los Uffizi, es atrapada en la misma red imaginaria e icónica que ha debido descubrir y aclarar. (fig. 1, fig. 9)

Los primeros doce o quince minutos del film, al igual que otras secuencias, siempre me han parecido notables aún si pienso que la factura y organización textual del film deja mucho que desear en su conjunto estructural y de recepción. Sobre todo en lo que se relaciona con una la explicación o análisis del síndrome de Stendhal en el contexto de la producción sociocultural europea. Pero a fin de cuentas es un film que no está orientado a ese objetivo sino a la creación de *suspense* y *horror* en el cual se inserta como hecho importante el síndrome que experimenta la heroína al comienzo de la historia y que debería en cierto modo explicar y construir la forma experiencial y perceptiva del personaje femenino precisamente como alguien psíquicamente *expuesto y frágil* frente a la carga de absorción icónica y simbólica de una *belleza enigmática* que, para decirlo con Freud, se configura como muna *belleza siniestra* (FREUD 1947), lo siniestro que se produce en un *encuentro icono-fágico o de captura* englobante entre el sujeto y el objeto. Evidentemente, tanto en el film de Argento así como veremos en la estructura dinámica misma del funcionamiento del síndrome, finalmente el sujeto primario se convierte en *objeto de la mirada siniestra* de la pintura. La *pintura-sujeto*, mira, atrapa, absorbe y succiona virtualmente al sujeto hacia un espacio "interno" y mental que constitutivamente se construye (siguiendo como sugerimos el trazado lacaniano) en la separación o *corte* espaciotemporal entre lo *imaginario*, lo *real* y lo *simbólico*. (fig.3)

Si nos contentamos y saboreamos esos primeros doce minutos desde esta perspectiva podremos reconducir algunas cosas sobre el tema de la belleza y de la percepción corporal en determinados entornos socioculturales: sobre la imbricada y nada simple relación sensorial y psíquica del sujeto mirante y la "obra del arte" que es mirada. Al menos esto nos permite en cierta forma comprender porqué decimos que una pintura, una fotografía *nos mira* y *nos seduce*. Pero al mismo tiempo poder trazar de algún modo la figura y ciertos contornos de *esa seducción que ejerce el objeto artístico sobre el cuerpo del sujeto* que en principio solamente observa y que, solo para confabularnos teóricamente con esta historia, no espera de ningún modo ser congelado y atrapado. (LUCAS 2000) (MULVEY 2000).



Fig.3

### **3. Best-sellers postrománticos: Stendhal como punta del iceberg de una pulsión y de un imaginario sociocultural.**

Uno de los referentes sociohistóricos de este fenómeno es sin duda la obra literaria de Stendhal y sobre todo sus textos narrativos y descriptivos de los viajes a Italia (STENDHAL 1970). Su obra fue difundida y leída por una cantidad considerable de lectores. Sobre todo un sector social ubicable entre los intelectuales, personas o grupos vinculados a la cultura o a las artes en general, pero también a muchas personas situadas a nivel de las clases medias e incluso en la burguesía europea de mediados y finales del siglo XIX.

Algunas obras de Stendhal, además de sus famosas novelas como *El Rojo y el Negro* o *La Cartuja de Parma*, pueden considerarse como best-sellers epocales que sin duda provocaron en amplios grupos de lectores una suerte de *horizonte de expectativas emocionales* en relación al viaje artístico por la noble Italia de los museos y las galerías de arte.

Sin embargo las crónicas estéticas postrománticas de Stendhal deben recoger al mismo tiempo un *efecto de recepción* y una tendencia de respuesta que sin duda va mucho más allá de un simple efecto epocal de orden superficial provocado por un texto literario. El encuentro o localización reflexiva del tema de la percepción del objeto *bello* y a la vez *enigmático* como choque, *trauma* o incluso *experiencia*

*de captura* corporal se encuentra diseminado antes y después de la obra de Stendhal, pero es justo ubicar históricamente en este autor, por la densidad de los hechos descritos y la puntuación conceptual que allí se produce, una localización central de referencia historiográfica a la hora de volver sobre el estudio de este tipo de acontecimientos.

#### **4. La doctora Magherini y sus pacientes: Santa María Novella y los Uffizi.**

La lectora *in fabula* propiamente dicha de las crónicas de Stendhal ha sido la doctora Graziella Magherini. Una notable psiquiatra italiana, estudiosa y seguidora de los modelos de Freud y Lacan, que a finales de los años setenta y luego de atender varios casos de visitantes de galerías y museos florentinos que presentaban en principio un mismo repertorio de síntomas clínicos, coloca la etiqueta científica y a la vez metafóricamente literaria a este tipo de síndrome (*Stendhal Syndrome*).

Su libro del mismo nombre es editado y distribuido en Europa a partir de los años noventa (MAGHERINI 1989) y en él relata clínicamente toda una serie de casos atendidos en su consultorio de Florencia al que acudieron un número nada despreciable de pacientes que habían experimentado algún tipo de crisis o trauma en su visita a las galerías y museos de la ciudad. En este texto hace referencia además al hecho de que sin duda estos mismos efectos tímicos y pasionales eran sufridos o experimentados también por los visitantes del arte italiano durante mediados y finales del siglo XIX, poco antes, durante y después de que la obra de Stendhal se difundiera en casi toda Europa.

El síndrome de Stendhal puede catalogarse como una enfermedad psicósomática que causa un elevado ritmo cardíaco, vértigo o incluso alucinaciones cuando el individuo es expuesto a una suerte de *sobredosis de belleza*. Stendhal fue el primero en dar una descripción detallada del fenómeno que experimentó en su visita en 1817 a la Basílica de Santa Croce en Italia, y que publicó en su libro *Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio*. Aunque ha habido muchos casos de gente que sufría vértigos y desvanecimientos mientras visitaba el arte en Florencia, especialmente en la Galería de los Uffizi desde el principio del siglo XIX en adelante, no fue descrito como un síndrome hasta 1979, cuando la psiquiatra italiana Graziella Magherini observó y describió más de 100 casos similares entre turistas y visitantes. El síndrome de Stendhal, más allá de su incidencia clínica

como enfermedad psicosomática, se ha convertido en un referente de la reacción romántica ante la acumulación de belleza y la exuberancia del goce artístico.

En un texto de la doctora Magherini se describe el Síndrome de Stendhal como una expresión derivada de las emociones descritas en sus libros de viajes. En particular a una página sobre Roma, Nápoles y Florencia en la que se habla de la visita a la basílica de Santa Croce y de la crisis que domina al escritor dentro de la iglesia, obligándolo a salir al aire libre:

“Anteayer, bajando el Apenino para llegar a Florencia, mi corazón latía con fuerza, qué puerilidad. Los recuerdos se agolpaban en mi corazón, no me sentía en condiciones de razonar y me abandonaba a mi locura como a la vera de una mujer a la que se ama. La visita a la basílica de la Santa Croce exalta su ánimo, debe recuperarse para profundizar sus conocimientos, y se dirige, guiado por un monje, a ver los frescos de Volterrano. El me guía hasta allí y me deja solo. Sentado en la grada de un reclinatorio, con la cabeza apoyada en el púlpito, para poder mirar el techo, las Sibilas de Volterrano me han dado tal vez el placer más vivo que jamás me ha dado la pintura... Había llegado a ese punto de emoción donde se encuentran las sensaciones celestiales que dan las bellas artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de la Santa Croce tenía fuertes latidos de corazón, lo que en Berlín llaman nervios: la vida se me había desvanecido, caminaba con temor de caer.” (Stendhal, op.cit)

Hace 20 años un grupo de psiquiatras guiados por la Dra Magherini comenzaron a organizar un programa de consulta y atención especializada a turistas que acudían presentando manifestaciones clínicas. A menudo era hacía necesario internarlos para ser tratados con cuidado y profundidad analítica mientras que otros pacientes presentaban episodios menos intensos con soluciones menos complejas. Los extractos del testimonio de algunos pacientes ilustra más en detalle la configuración del síntoma:

**Isabelle**, de visita a los Uffizi, fue sorprendida por una imprevista aversión a algunos cuadros y un impulso a dañarlos. Este impulso se volvió irreprimible, la asustó. El terror de pasar al acto hizo caer a Isabelle en un estado de intensa agitación y depresión.

**Kamil**, era un joven pintor, checoslovaco. Al salir de su visita a la capilla Brancacci sufre una descompensación que relata así: "cuando salimos afuera, a la escalinata, estábamos agotados, sin energías, como si hubiésemos salido de nosotros. Podía tener incluso cuarenta grados de temperatura. No recuerdo lo que vi después ni si he visto algo, porque estábamos deshechos, sin posibilidad de hacer nada; me tumbé en el suelo y seguía la impresión de salir fuera de mí, de perderme, de disolverme. Estaba mal. Estaba saliendo de mí. Estaba allí sin moverme, sin hablar, no sé durante cuánto tiempo, sentía una incapacidad absoluta de caminar. El descubrimiento más increíble ha sido que las cosas existen, que las cosas son; descubres que todo lo que te han enseñado existe, es verdadero.

**Caterina** fue encontrada en el jardín de Boboli, al atardecer, por un guardia que se disponía a cerrar las puertas. Parecía no saber dónde se encontraba, se expresaba incoherentemente y parecía no comprender, o al menos no respondía a la invitación del guardia de retirarse. Tuvo que ser internada y durante su estadía en el Hospital se pudo conocer que poco antes de su episodio de desorganización, había estado en los Uffizi, deteniéndose especialmente en la admiración de Botticelli. Llevaba consigo un cuaderno con esbozos de dibujos relacionados con esta visita, dibujos que se referían a los cuadros de Botticelli. Magherini dirá que la experiencia en los Uffizi fue agotadora, en gran medida por la cantidad de gente, pero también "la atracción por Botticelli hizo su parte: un abatimiento pasional, una expectativa de belleza que para ella se realizó de prisa, con intensidad y sufrimiento".

**Henry**: Ante el "Narciso" de Caravaggio desencadenó el síndrome. Lo que le impactó fue la rodilla del cuadro, ubicada en el centro físico del mismo, es en esa rodilla entonces donde aparece "la mirada", aquello que lo "mira" a Henry desde el cuadro, ella es la mancha y la que le da al cuadro la condición de siniestro. (fig.4)

**Margherita**: relata la experiencia que tuvo ante el altar de Issenheim de Matías Grünewald, durante una visita a Colmar en Alsacia que hizo junto con dos amigos alemanes. Comenta que sintió un gran malestar, se sintió como paralizada y muy desequilibrada con la sensación de que algo se iba a disgregar en su interior. Se defendió dando la espalda a la obra maestra y concentrándose puntillosamente en los cuadros que la rodeaban, muy bellos pero sin duda de mucho menor valor aunque mucho más pacíficos, de la autoría de Martín Schongauer. Mientras no

miraba a Grünewald, Grünewald la miraba. Se sentía perseguida, como obsesionada mientras miraba a los otros pintores y tenía la sensación de que ese cuadro la había capturado.



Fig.4

##### **5. Visualidad y belleza como *experiencia de captura*: de nuevo en la teoría de las catástrofes.**

En otra oportunidad he tratado el tema de la captura visual-corporal del sujeto inscrito y confabulado con la superficie del discurso plástico-pictórico (MANGIERI, 2002, 2006). Un motivo teórico que entrelaza, a mi modo de ver, a los modelos de la semiótica, del psicoanálisis, la topología y de la biología en relación, como en este caso, a los objetos y fenómenos o experiencias estéticas (CALABRESE 1980).

La situación de captura ha sido planteada, en el interior de la teoría de las catástrofes formalizada por René Thom y E. Zeeman a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, (THOM 1977, ZEEMAN 1992a), como una particular estructura biológica y experiencial en la cual el animal (pongamos, el predador) queda en principio capturado (seducido corporalmente) por la presa que lo anima

e impulsa a la captura. Otro proceso análogo también puede producirse (y de hecho es así) desde el lado del animal predado y en relación a los despliegues de forma y actitudinales que el predador pone en escena en el *teatro de la predación*. Quiero avanzar la idea o propuesta incluso de un proceso de seducción primaria o experiencia de captura de orden recíproco: en este caso tanto la presa como el predador experimentan un proceso de captura mutua y en reflejo. En esta situación catastrófica de captura hay un momento ( un instante o segmento temporal) donde se produce algún tipo de inmovilidad, una detención dudosa de *carácter biforme* en la cual el sujeto experimenta *dos estados tensionales de manera simultánea*: en este caso, volviendo a la secuencia fílmica descrita al comienzo del ensayo, el personaje oscila por un momento entre la *adherencia* total a la imagen y el *desapego*, entre la *inmersión virtualizante* y el distanciamiento, a pesar de que casi desde los primeros segundos o instantes del *encuentro* el sujeto ( que en este caso funciona como *presa y objeto seducido* por la mirada del cuadro) queda prácticamente congelado frente a la imagen pictórica.

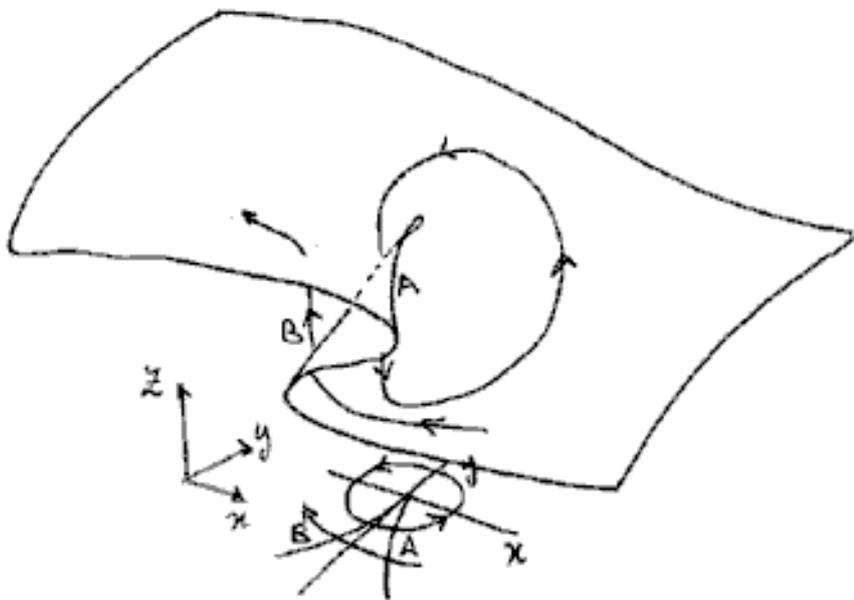


Fig.5

Pongamos, para visualizar de manera especulativa, el *estado* del personaje fílmico en una *catástrofe de pliegue* de Zeeman (fig.5), una de las formas-catastrofes más simples (ZEEMAN 1992b) en la cual la superficie plegada de esa

manera representa los dos *estados corporales-tímicos*. En la parte del plano plegada hacia la zona superior-izquierda localizamos la reacción de alejamiento-separación-desapego-desatención mientras que en la zona inferior-derecha localizamos la reacción de adhesión-ensimismamiento-inmersión. Entre las zonas superficiales de ambos estados-reacción hay ciertas *gradaciones* posibles pero a nivel de cada zona de reacción. En efecto, el pliegue de la hoja impide que el paso sea efectivamente "liso y gradual": para pasar *de un estado a otro* hay que dar un *salto topológico*, brusco, no es una ruptura en sentido estricto pero sí un "desnivel" fuerte de conducta. Lógicamente, este tipo de situaciones no se presentan de forma continua y regular en la cotidianidad sino en entornos de catástrofe. Aquí este término se refiere precisamente a entornos biológicos-físicos donde la *estabilidad morfológica* es *perturbada* por elementos "extraños" o *atractores* que afectan el sistema formal y que lo induce a *configurarse de tal o cual modo* (catástrofes elementales) para no perder su propia configuración. No todos los días los visitantes de museos o galerías se desmayan o sufren crisis de disociación o pérdida de coordenadas y precisamente es en determinadas condiciones y tiempos, así como en esa secuencia inaugural del film. Es evidente, dentro de este esquema, que el *atractor* es el cuadro que amenaza la estabilidad del sujeto colocándolo progresiva y rápidamente en la zona de catástrofe (en el pliegue de captura) en ese espacio topológico donde no puede haber grados de continuidad sino *salto* y ruptura entre un estado y otro (PETITOT 1992,2003). Pero ¿qué hace el sujeto una vez colocado en ese pliegue topológico? Pues, al comienzo logra *zafarse* de algunos atractores locales como el escudo de la Medusa de Caravaggio (¡casi nada!) pero no puede resistirse por largo tiempo a la caída de Ícaro de Brueghel. El sujeto una vez *emplazado en la zona de contacto* pasa enseguida al *frunce* o pliegue y desde allí es *arrojado en el vórtice* de la zona inferior donde comienza el *dolly in* y la inmersión virtual del sujeto escópico en el mar, hasta tocar el fondo. Una secuencia que indica metafóricamente la manera cómo se resuelve el estado de bifurcación del sujeto atrapado y capturado en la red icónica y pulsional: la representación de una caída brusca del punto superior al punto inferior del pliegue que, en este escenario icónico y sonoro, es a su vez una inmersión en un espacio marino profundo en el cual el sujeto se interna y desciende como envuelto en la propia constitución de un espacio psíquico familiar y a la vez extraño y enigmático. Se trata de una referencia a la noción freudiana de lo *unheimlich* o lo siniestro:

aquello que sin dejar producirnos temor es a la vez un signo o un indicio de lo familiar. Un signo y marca de un retorno del cual el sujeto desconoce en principio el origen y el significado pero que lo seduce y reclama.

## **6. Bellezas peligrosas: petrificación, inmovilidad.**

A pesar de poder ser tildado de postromántico me atrevo a trazar el esquema de una posible continuidad de este efecto de congelamiento y cuasi-petrificación escópica que experimentamos aún no pocas veces ante la *aparición perturbante* de la belleza en algunas de sus formas fenoménicas o experienciales.

Podría tratarse de una estrategia ideológica y manipuladora de la cultura occidental anidada en nuestro más profundo inconsciente pero no me resisto a la idea de volver, tal como lo intento hacer en este texto, sobre este tipo de fenómeno que debería organizarse sobre y a partir de estructuras y modos que rebasan en buena medida lo epocal o las tendencias de la moda en sentido amplio.

Yendo incluso un poco más allá de lo que una teoría e historia del arte podría derivar de los testimonios clínicos y terapéuticos bajo una forma historiográfica y referencial, me atrae la idea de enlazar la significación de este tipo de experiencia con algunas zonas del psicoanálisis (en particular el tema del *sujeto pulsional* y la *mirada*), con la idea de la captura corporal-biológica del sujeto y finalmente con el esquema (y el problema teórico) de la percepción estética. Evidentemente se trata de una conjetura más pero una conjetura que seduce. Es como si este tipo de fenómenos, descritos o escenificados a través de los medios o incluso inscritos en una suerte de metalenguaje que habla de su propio mecanismo de producción de sentido (y es evidentemente el ejemplo de Narciso y de todos sus epígonos) removieran algunas zonas de lo real y de los imaginarios adheridos a él.

El término "belleza peligrosa", nada nuevo pero enigmático, hubiera podido ser una frase equivalente del síndrome stendhaliano y nos refiere a un juego de dobles que establece una tensión bastante duradera en el campo de las artes y de las experiencias estéticas sean estas cotidianas o no. Bajo este nombre podrían organizarse numerosos listados de obras, experiencias, situaciones históricas o anecdóticas, entornos estéticos de varias épocas, estilos, tendencias y poéticas. El film sobre el síndrome de Stendhal no es sino solo una pequeña

punta del iceberg de toda una enciclopedia local sobre la belleza predatora, enigmática y traumatizante.

El investigador o *rechercheur* que se orienta a la tarea de tratar de enlazar en su metalenguaje descriptivo de este fenómeno a los modelos del psicoanálisis, de la biología dinámica y de la semiótica encuentra una suerte eje semántico común que de algún modo articula la necesaria posibilidad de la interdefinición. En efecto, los tres modelos pueden enlazarse sobre o alrededor del sentido de una sola, pero no por ello reducida, *unidad cultural* (ECO, 1985, 1990) que denominaremos como captura o *predación icónica*.

Esta unidad de sentido se articula enseguida con otras de su mismo o de otro campo semántico, unas más alejadas que otras, tales como: inmovilidad, petrificación, inmersión, atractor, crisis, psiquis, miedo, seducción, etc.

Digamos que, en principio, tanto el lenguaje como la mayoría de los sistemas semióticos descriptivos internos de una cultura determinada coinciden en asociar y significar estos fenómenos escópicos con la manifestación superficial de un estado de captura e inmovilidad física del sujeto perceptor atrapado en una red icónica. Aunque sea por un *instante* a veces casi imperceptible el sujeto se desencaja de su itinerario cotidiano y es asomado y colocado en una posición de borde, precisamente en esa situación de pliegue de la cual no posee y quizás no llegue a poseer nunca la cartografía general. A nosotros nos ocurre a veces sin la necesidad incluso de ir a una galería famosa o visitar una obra o asistir con algún grado de previsibilidad a una experiencia artística sino en nuestra vida cotidiana: quizás el ejemplo más patente y reiterado son esas apariciones súbitas de un rostro, una figura y un cuerpo ante el cual sencillamente y si el entorno nos lo permite, nos placería quedarnos allí, estáticos, observando y detallando la forma en su totalidad.

El modelo psicoanalítico y sobre todo a partir de los estudios de Jaques Lacan (LACAN 1981, 1985a, 1985 b) nos han hecho ver cuánto hay de esperado en estas apariciones predatorias y de qué forma el estrato psíquico del *deseo* (y el espacio del imaginario como tal) es al mismo tiempo una proyección anticipada pero contenida que, en el caso del cuadro y de la imagen, encuentra allí un dispositivo adecuado para conducir al cuerpo del sujeto a *una experiencia inesperada pero deseada*. Es en este sentido que *la imagen nos mira y seduce* enlazando literalmente al cuerpo pulsional y transformándolo en sujeto deseante e imaginante: sólo así se puede explicar, por ejemplo, el proceso de

ensimismamiento e inmersión virtual a través del cual el sujeto y el objeto coinciden y se enhebran sin ningún espacio de mediación y de control.

Desde la perspectiva semiótica habría que acudir a la configuración estructural de un tejido de estados pasionales y corporales reconvertidos en *fases narrativas* al modo greimasiano (GREIMAS 1980) y al mismo tiempo aplicar la noción de isotopía textual tanto a nivel del plano de la expresión como del contenido. Una experiencia o escena de *captura icónica* puede sin duda segmentarse y reorganizarse descriptivamente en unidades o secuencias narrativas (de hecho sus representaciones pictóricas, literarias o fílmicas son un ejemplo palpable de ello) y al mismo tiempo considerarse como *unidad cultural* que habita un notable campo semántico en la cultura.

Pero lo más relevante es tomar en cuenta que se trata de fenómenos visuales y corporales en los cuales el punto de partida (la *punta del iceberg* semiótico) es la aparición, a la vez deseada e inesperada, de *algo* que perturba un sistema de equilibrio anterior y que lo somete progresivamente a un entorno que entremezcla la atracción y el rechazo, el deseo y el temor, el desapego y la adhesión, la afirmación y la interrogación. Lo que caracteriza en el fondo este fenómeno es, además de todo esto, el *lazo de captura* y la configuración de un *espacio de control* en el cual se produce la antinomia, la forma misma del *signo bifurcado* y a fin de cuentas la coexistencia de una contradicción formal (aunque no existencial y psíquica).

## **7. Desinterés y cotidianidad: ¿Puede lo bello perturbarnos aún?**

Casi todo el material de base de este ensayo, derivado en principio a partir de algunas secuencias fílmicas, testimonios y experiencias personales, podría finalmente dejarse en el desván de la historia de la estética y más precisamente en la sección post-romántica. A lo sumo, algún crítico benevolente, argumentaría que este tipo de fenómenos no es hoy significativo y que se localiza y explica suficientemente en el interior de un cuadro sociológico ya superado. Esta observación es justificada y no deja de tener razón en el sentido de que casi todas las tendencias, movimientos artísticos y las teorías estéticas desde finales del siglo XIX y comienzos del XX no han hecho sino demostrar y postular casi

todas (si no todas) que las ideas de belleza no pueden ser vinculadas a lo inefable, lo innombrable, la subjetividad sin más o el "impresionismo crítico".

Sin embargo asoma un entorno fenomenológico y psíquico que aún hoy no puede obstruirse completamente a nivel del universo del sentido común y del espacio de la trama sociocultural que lo anima y significa continuamente: de alguna forma existen muchos fenómenos y experiencias estéticas donde se producen capturas icónicas del sujeto en relación a los mismos rasgos mencionados. Para algunos estos escenarios son tan "personales" que nada tendrían que ver realmente con la estética. No es tan cierto. Sobre todo sin volvemos a considerar e incluir con pleno derecho dentro de la experiencia estética el fenómeno de captura e hipnosis que produce la belleza en sentido amplio: aquí el término alude en ningún modo a los modelos y teorías de lo inefable y mucho menos a la idea de la belleza puramente formal y derivada de modelos y ecuaciones sean estas naturales o estrictamente culturales sino al proceso o acontecimiento individual del encuentro con objetos, considerados como bellos o importantes desde el punto de vista artístico, a través del cual los sujetos sufren una experiencia cercana al trauma en un sentido psicoanalítico. Desde la mirada semiótica diríamos que el sujeto entra en una suerte de *semiosis ilimitada* de la cual se resiste para bloquearla a través del desvanecimiento o la disociación. El sujeto en principio no entra completamente en una fase de transformación tímica y narrativa sino que se asoma a ella.

La idea es que la producción del trauma, una vez socializado y reconvertido en código, reconduce y reescribe de nuevo la experiencia de la percepción estética en un orden que, a primera vista, pareciera superado desde la perspectiva de las actuales teorías estéticas pero que, si lo vemos desde un ángulo sociológico lo suficientemente abierto, enriquece las posibilidades interpretativas (¿traumáticas y al mismo tiempo liberadoras?) del hecho o fenómeno estético. Lo bello puede perturbarnos todavía...

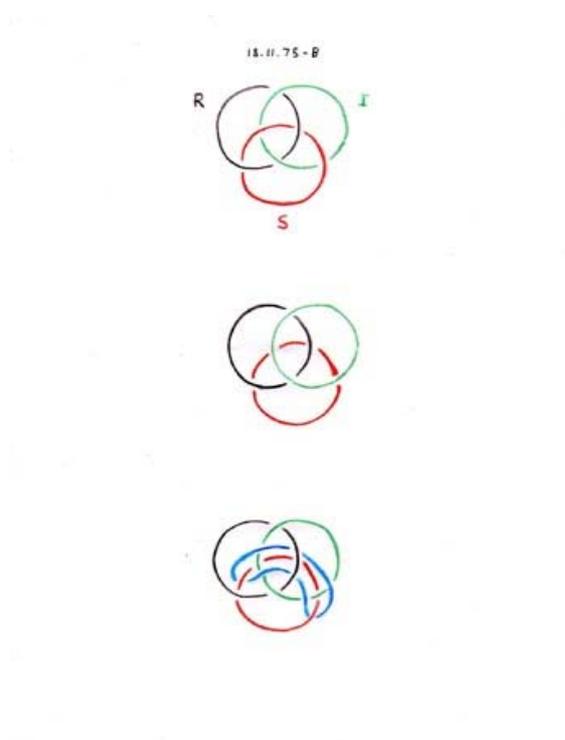
## **8. Más allá del simple "exceso de belleza": efectos estéticos y nudos borromeos...**

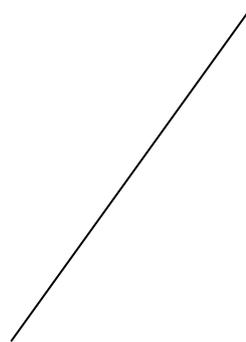
Nos resulta evidente que la etiqueta de "exceso de belleza" es demasiado cómoda y no resulta ni adecuada ni pertinente, desde el punto de vista del análisis, a la constitución misma del objeto de estudio. Funciona pero en un

ámbito muy periférico del sentido común y a lo sumo como una metáfora holgada no suficientemente epistemológica o cognitiva.

El sujeto atrapado en la *red escópica* de la imagen "bella", de la obra de arte u objeto artístico, no es precisamente la "víctima" predatoria de un exceso de forma, de un *plus* de organización puramente visivo, sea este considerado como impactante, imponente, majestuoso o mediante cualquier otro adjetivo o juicio de valor formal. El sujeto es atrapado por algo más que la pura exteriorización formal del objeto. La pertinencia hay que localizarla en otro lugar del discurso. Si bien pienso que los modelos de la *teoría de las catástrofes* (tomados en préstamo de la biología teórica y de una rama de la semiótica) explican con mayor efectividad el fenómeno hace falta, tan como apuntamos en el desarrollo de este texto, una segunda articulación teórica a nivel del sujeto del psicoanálisis y más precisamente en relación al problema de la configuración del deseo y del imaginario. El conocido *nudo borromeo* proveniente de la topología y usado por Jacques Lacan para explicar las relaciones entre *lo real*, *lo simbólico* y *lo imaginario* (los tres órdenes del sujeto del psicoanálisis) puede dar cuenta de la construcción y los *efectos del dispositivo de captura icónica* ubicándolo mucho más allá de la simple causa de un exceso de belleza superficial.

En este modelo, rechazado por muchos psicoanalistas actuales, Lacan entrelaza (y a mi modo de ver con demasiada *simetría reflexiva*) los tres registros principales que configurarían la problemática del sujeto (LACAN, 1986, 1989) (ZIZEK 1994a, 1994b) (fig.6):





Objeto **a**

**Fig.6**

- El *registro a nivel de lo real*, corresponde al nivel orgánico del sujeto en un sentido *complejo*, es lo corporal en sentido biológico y filogenético. Es el cuerpo-materia viva. Hasta cierto punto es el registro que involucra lo pulsional o tensión-tendencia del sujeto corporal y somático a la puesta en uso de las pulsiones. Es en este sentido que se habla, como en este objeto de análisis visual, de una *pulsión escópica*, una tendencia del sujeto a mirar y ser involucrado en la imagen misma. Lo real del sujeto es inabarcable en toda su extensión y ninguna disciplina o ciencia puede dar cuenta de su configuración absoluta sin dejar huecos o vacíos. Lo real *conoce-desconoce* en principio la palabra y el código de simbolización y, siguiendo en sentido estricto a Lacan y Freud, constituye un campo que, aunque pasa al sentido y al lenguaje (verbal o no verbal), permanece en buena parte ajeno a él. En este espacio de registro se amalgaman y funden las sensaciones y percepciones sin poderlas "separar" o distinguir. Es, siguiendo a esta definición, que he sugerido otra graficación del modelo lacaniano del sujeto en el cual la *zona de lo real* debería dibujarse como una zona mucho más grande y *multiforme*, parcialmente conectada y configurada en el *nudo borromeo*.

-El registro *a nivel de lo imaginario*, organiza y configura el sujeto de la percepción (fundamentalmente visual) y el espacio psíquico en el cual se procesa la información visual, táctil, sinestésica. Podría verse como un campo perceptivo-gestáltico en el cual se puede hablar con más pertinencia de la configuración de formas propiamente dichas. Es al mismo tiempo el registro de lo que se ve pero también de *lo que parece ser*, de lo aparentemente verdadero y lo falso, de lo engañoso. Es el espacio de registro que comienza a configurar la *atracción-repulsión de la imagen* en un dispositivo de seducción-manipulación de carácter *retórico, semiótico y estético*. En este registro de operaciones se instala y produce el *deseo* como tal. No hay deseo propiamente hablando completamente fuera del imaginario humano. La paralización-congelamiento, la hipnosis, la captura icónica configurada como *puesta en escena del sujeto* se instalan en este espacio de registro.

-El registro *a nivel de lo simbólico*, donde los *perceptos*, las imágenes configuradas como información a nivel de los sentidos se constituyen en *signos y códigos* propiamente dichos. Es el espacio de simbolización que según la teoría freudiana y lacaniana se erige fundamentalmente sobre y a partir de la *palabra* y de lo verbal (la palabra del *padre* como *ley* de organización socio-simbólica) pero que debería ampliarse a otras substancias semióticas (sonidos, experiencias táctiles-corporales, olfativas, etc.). Es en buena parte el espacio del *logos*, del *sentir-pensar racional y social*, que permitiría en principio la comunicación codificada entre los miembros de una comunidad o colectividad sociocultural. Por y a través de este registro el sujeto *habita el lenguaje y los discursos* apareciendo ahora como representado y como actor-actante de una escena que ya no le pertenece completamente, a la vez como *sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado*. Se convierte en *signo y texto* en la urdimbre significativa y comunicativa del mundo. El lenguaje y los símbolos anteceden al sujeto de lo real y de lo imaginario para inscribirlo en su campo de sentido.

Aunque para nosotros *lo real* excede en mucho la posibilidad de una modelización simétrica como esta, este nudo "triple" tiene la virtud de poder explicar, desde cierta perspectiva estructural y teórica, el dispositivo de la captura icónica que se inscribe en la percepción-simbolización de ciertas

imágenes y objetos artísticos. Lacan ubica la *angustia* en el cruce entre lo real y lo simbólico mientras que el *síntoma* se localiza en la intersección entre lo imaginario y lo real. Lo que Lacan denomina *sentido* se produce en la confluencia de lo imaginario y lo simbólico. Como bien saben los lacanianos, el centro del nudo estaría ocupado por el *objeto a*, aquello que mueve toda la dinámica del nudo como modelo de la psiquis, un objeto imposible de alcanzar completamente y que marca la falta esencial y "primordial" del sujeto, un sujeto que es un *sujeto de la falta* (la *manque* lacaniana).

Desde este modelo, la *mirada pulsional* del personaje fílmico y sus efectos pero también como veremos en otros escenarios de captura icónica no fílmica, se puede inscribir en una *dinámica semiótica* de nudo borromeo: ella se inserta en un *recorrido narrativo* imprevisto pero deseado-sin-saber que pasa de la *pulsión* casi incontenible de ver la imagen, al congelamiento visivo y la caída brusca de un punto a otro de *catástrofe de pliegue*. El personaje transita desde lo simbólico aparente (en el rol semiótico de *visitante* de la muchedumbre colectiva y codificada) a lo real (el asalto pulsional, la *caída* del cuerpo, la sangre de los labios) pasando violentamente por el registro del imaginario (la imagen, el cuadro que la mira, la *confabulación hipnótica*, la inmersión). Y es en definitiva en esta configuración *escénica*, teatral, donde se dibuja y traza ese *Otro* aún desconocido más allá y adentro del cuadro (la punta del iceberg del *objeto a*). En este sentido la secuencia fílmica es, como indicamos, un *metafilm* o metatexto de un tipo de *experiencia estética*. Sobre todo para nosotros, espectadores del film, y posiblemente también para la persona que experimenta el fenómeno: de hecho ocurrió así en relación a la formación de las *expectativas de recepción emotiva* de los visitantes de museos y galerías de arte luego de que este tipo de *performance* había sido codificado en la literatura y en otros medios de comunicación a finales del siglo XIX. Por esto puede explicarse este efecto de lo bello, unido y entrelazado con lo siniestro, el temor y la angustia por la pérdida de coordenadas referenciales. La *belleza* puede ser *traumática* en cuanto como *dispositivo* instalado en principio en el registro del imaginario, convoca-absorbe el eje de la mirada recolocando al sujeto en una dinámica tensional entre los otros órdenes de la psiquis. En cierto sentido, el encuentro del personaje y del cuadro es *fatídico* pero solo en cuanto esta palabra expresa el hecho de *tocar y entrar en un espacio de sentido* que hasta cierto punto indica, señala la *verdad del sujeto*. Una verdad que lógicamente esa persona no puede comprender-

destejer por sí misma sino cartografiar de algún modo con la ayuda y *escucha* del analista. Una verdad, siempre *parcialmente significada*, que ni se agota en ese acontecimiento ni podría, vista como registro amplio de lo real y de la corporalidad pulsionante, agotarse en la misma dinámica estructural del sujeto lacaniano.

### 9. *Dangerous beauty*: del deseo y la fatalidad...

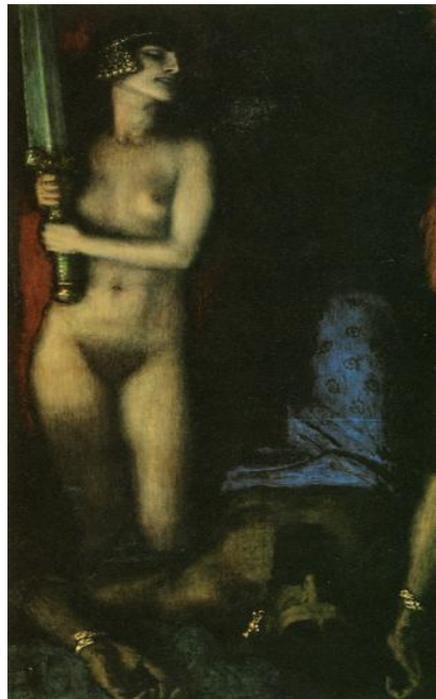


Fig.7

Quisiera terminar este ensayo con una reflexión sobre dos imágenes, una pintura de Franz Von Stuck de 1926 (MENDGEN 1995) (fig.7) y un póster del serie de la heroína Laura Croft. El propósito, aparentemente alejado del objeto de inicio, es enlazar el significado de las representaciones socioculturales de la *belleza peligrosa* con el esquema teórico de la experiencia de *captura icónica* que ya he abordado.

Algo tienen en común con la secuencia inicial del film *The Stendhal Syndrom* y es el hecho de que el plano del contenido semiótico de estos objetos se articula alrededor o a partir de un fenómeno (en este caso de la representación artística, icónica) de un estado de *predación* y de *seducción* que experimenta el sujeto. Al

mismo tiempo el *sujeto mirado* (incluido o no en la imagen, en campo o fuera de campo) es víctima provisional de una suerte de congelamiento y parálisis corporal.

La imagen pictórica de Stuck se convierte para nosotros en una *metapintura*: podemos aventurarnos sin peligro y decir que la imagen es una representación teatral de un sujeto-mirado-atrapado que (¡por si fuera poco!) va a ser víctima concreta de la proyección de su propio deseo. El objeto bello lo subyuga y tiende a sus pies para luego cortarle la cabeza (signo substitutivo de la castración freudiana). La imagen de la mujer es sin duda un signo-símbolo, una ocurrencia visual de un tipo que denominamos *femme fatale*, tan caro en el arte europeo de finales del siglo XIX hasta hoy.

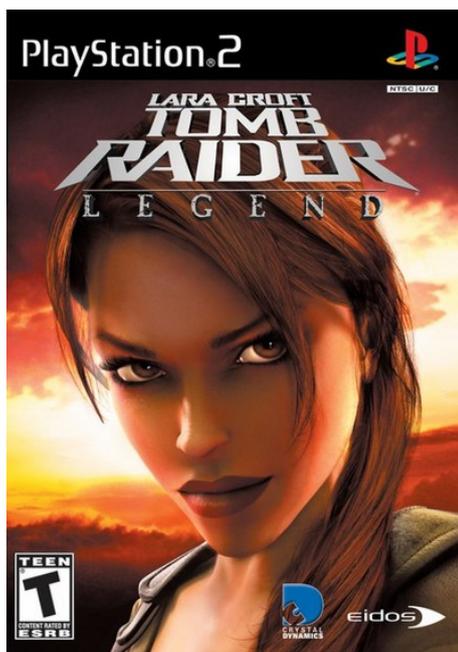


Fig.8

La segunda imagen es la de Laura Croft, personaje central de la serie multimedia *Tomb Raider* (Fig.8). Evidentemente no tiende aparentemente ningún rasgo de semejanza con la pintura de Stuck a excepción del uso de ciertos tonos y atmósferas cromáticas pero comparte a nivel del plano de la expresión del rostro algunos rasgos fisiognómicos en relación a la forma, tonalidad y posicionamiento. Estas dos *dangeorous beauty* funcionan en base a dispositivos narrativos y

expresivos diversos pero a nivel de su estructura de base establecen, al igual que en la secuencia filmica del film de Argento, su eficacia semiótica en el trazado de un *dispositivo de captura icónica* de orden visual y corporal.

La figura femenina de Stuck mira y congela a su víctima dentro del mismo cuadro mientras que Laura Croft lo hace proyectando su mirada seductora desde su propio espacio ficcional hacia el lugar de un espectador virtual. Ambos íconos pretenden capturar y atrapar al sujeto mirado en la red seductora de una historia que debería tender a ser la narración imaginaria del deseo del sujeto que observa y que a la vez es congelado por la fuerza de la mirada. Como vemos se anudan, en una suerte de pequeña enciclopedia semiótica de la mirada, el sujeto deseante y el objeto deseado, la fatalidad y la extraña expectativa de lo siniestro, de lo que seduce y que aún siendo desconocido alberga algo familiar. Recordando a Luis Buñuel diríamos que es la puesta en escena continua e imbricante de ese *oscuro objeto del deseo*.

Vuelvo pues al comienzo y a la referencia, quizás algo efectista, a la noción de *trauma* y de *parálisis*. Una notable cantidad de imágenes y de objetos productores de experiencias estéticas funcionan socioculturalmente en base de este tipo de dispositivos pulsionales y desde luego imaginarios y simbólicos. Me vienen a la mente varias escenas de la filmografía de Hitchcock (*La ventana indiscreta*) y de David Lynch (*Blue velvet*), de los encuadres constructivistas de los personajes de Eisenstein (*Ivan el terrible*) y del *Drácula* de Francis Ford Coppola, pero también las imágenes fotográficas de Helmut Newton, de Adams o incluso de Sauvek. Sin duda casi toda la mitopoética visual de la publicidad actual puede verse también desde esta perspectiva. Por otra parte, seguimos siendo construidos-atrapados por este tipo de objetos instalados en el imaginario sociocultural y vinculados tanto a la dinámica de la psiquis como a los procesos de producción de sentido individual y social.





*Fig.9 The Stendhal Syndrome, Darío Argento (1996)*

***Bibliografía consultada y accesos Internet:***

- Eco, Umberto (1985) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani editrice, Milano.  
(1990) *I limiti della interpretazione*, Bompiani, Milano.
- Greimas, A.J (1980) *Semiótica. Diccionario razonado*. Ed. Gredos. Madrid.
- Lacan, Jacques (1981) *El seminario 1*, Ed. Paidós, Buenos Aires.  
(1985a) *Escritos I*, Ed. Siglo XXI, México.  
(1985b) *Escritos II*, Ed. Siglo XXI, México.  
(1986) *Los conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.  
(1999) *Las formaciones del inconsciente*, Ed, Paidós, Buenos Aires.
- Lucas, Tim (2000) *The Stendhal syndrome*, Video watchdog, 55, NY.
- Magherini, Graziella (1989) *La síndrome di Stendhal*, Ponte alle grazie editrice, Firenze.
- Mangieri, Rocco (2002) *Las cacerías de Rubens: ¿quién caza a quién?*, en VISIO 9, Laval, Canadá.  
(2006) *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotean, Greimas*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Mendgen, Eva (1995) *Franz Von Stuck*, Ed Tashen, Verlag.
- Mulvey, Laura (2000) *Visual pleasure and narrative Cinema*, Ed. Easthope A. editor, Longman, UK.
- Petitot, Jean (1992) *Phisique du sens*, Ed, CNRS, París.  
(2003) *Morphologie et esthetique*, Ed. Maisonnueve et la rose, París.
- Thom, René (1977) *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Interédition, París

(Trad. *Estabilidad estructural y morfogénesis*, Gedisa)

(1983) *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, París.

Freud, Sigmund (1947) *Das Unheimliche*, Gesamelte werke, X, Imago-Publisching, London.

(1955) *Medussa head*. Complete works. Vol. XVIII, Hogarth press, NY.

Calabrese, Omar (1981) *Il linguaggio dell'arte*, Ed. Bompiani, Milano.

Beyle, Henry (Stendhal) (1970) *Obras completas*, Ed. Aran, Suiza.

Zizek, Slavoj (1994a) *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Ed. Maniantial, Buenos Aires.

(1994b) *Goza tu síntoma: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Zeeman, E. (1992a) *Evolution and catastrophe theory, understanding catastrophe*, Cambridge Univ. Press. Cambridge.Mass.

(1992b) *The stable classes and codimension-one bifurcation of the planar replicator System*, Nonlinearity 5, Cambridge.Mass.

[www.yale.edu/filmstudiesprogram](http://www.yale.edu/filmstudiesprogram)

[www.lacan.com](http://www.lacan.com)

**Jacques Lacan**. Internet *Encyclopaedia of philosophy*.

**Slavoj Zizek**. Wikipedia.

**Nudo Borromeo**. Wikipedia

[www.albaiges.com](http://www.albaiges.com) (teoría de las catástrofes)

[www.labellateoria.blogspot.com](http://www.labellateoria.blogspot.com)

**Semiotic for begginers**. Raymond Chandler.

