



Universidad  
Nacional  
de Rosario

**Facultad de Psicología**

**Trabajo Integrador Final**

**Confines del cuerpo: Erótica, Velo y Fotografía.**

**Modalidad de entrega:** Ensayo

**Autora:** Di Placido, Melisa Joana

**Legajo:** B-5510/7

**DNI:** 40277567

**Docente responsable:** Eyras, Mauro

**Entrega:** Abril de 2026.

## Agradecimientos

A la Facultad Pública, mi casa de estudios por brindarme estos años de formación y dejar una huella en mi crecimiento personal.

A mi familia, por confiar en mí y darme la posibilidad de estudiar lejos, por ser impulso de mi deseo.

A mis amigas y amigos, los de toda la vida, los que conocí en este trayecto, y los que son parte hoy de mi vida, gracias por ser aliento y sostén.

A Irina, por ser mi gran compañera, por su escucha, palabras y mimos antes de rendir, por su gran apoyo y amor que motoriza.

A Laura Peretti, mi analista, por dar aire y alivio, por mantener viva la llama de mi deseo.

A mi docente responsable, Mauro Eyras por su predisposición para guiarme en las lecturas y escritura, por su transmisión y aportes para construir este ensayo.

A mi tránsito por la ciudad de Rosario, a mi camino laboral, al psicoanálisis, porque hacen a la posibilidad de haber llegado hasta acá.

## Índice

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resumen .....                                                                       | 4  |
| Introducción .....                                                                  | 5  |
| Desarrollo .....                                                                    | 7  |
| <i>¿Cuál cuerpo? De la invención simbólica al hiato de la mirada</i> .....          | 7  |
| <i>El ojo impiadoso: fotografía, pulsión y el resto inaccesible del goce</i> .....  | 10 |
| <i>Velos y montajes: la fotografía como el eco de la pulsión en la imagen</i> ..... | 14 |
| Reflexiones Finales .....                                                           | 16 |
| Referencias bibliográficas .....                                                    | 18 |

## Resumen

En el presente trabajo integrador final se aborda la fotografía como un medio para captar la erótica que constituye al cuerpo desde una perspectiva psicoanalítica. Se parte de la hipótesis de que el cuerpo no es un dato biológico sino un acontecimiento simbólico producido por el lenguaje y la mirada del Otro. En este marco, se reflexiona acerca de la función del yo como una unidad ortopédica que vela la fragmentación pulsional, estableciendo una paradoja fundante: la imagen no solo revela, sino que también oculta. A partir de allí se sostiene que la fotografía opera como un velo que permite captar el inconsciente óptico y poner en escena un saber del cuerpo que escapa a la conciencia. La erótica se localiza, entonces, en la tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo que la imagen muestra y aquello que necesariamente sustrae. Por último, se equipara la fotografía a un montaje erótico que, al igual que la pulsión, contornea un vacío; de este modo, la fotografía transforma el empuje pulsional en una escena donde el deseo queda anudado y preserva el resto inaccesible del goce.

**Palabras claves:** Cuerpo, Erótica, Fotografía, Velo, Pulsión

## Introducción

Una forma de morderse el labio, una postura desgarbada, la manera de sentarse, un gesto. La fotografía tiene la posibilidad de mirar de cerca y, a la vez, de tomar distancia. De este modo, puede mostrar aspectos que pasan completamente desapercibidos tanto para una persona retratada como para cualquier mirada desatenta. Desde esta perspectiva, el cuerpo deja de ser un dato inmediato para presentarse como una construcción atravesada por dimensiones que el propio sujeto desconoce.

El psicoanálisis introduce una distinción fundamental: el cuerpo no coincide con el organismo. Existe una dimensión inconsciente del cuerpo que se constituye, en un principio, a partir de palabras, gestos y todo aquello que viene del campo pulsional del Otro para libidinizarse el organismo. Luego, a partir de la identificación especular que da lugar al yo, se configura el cuerpo como unidad imaginaria, sintética, que opaca —necesariamente— una verdad reprimida que concierne al sujeto.

Estas tensiones que se producen en momentos constitutivos de una persona es lo que permite interrogar qué es lo que hace que un cuerpo sea como es. Y, en este punto, la fotografía ofrece un campo de indagación privilegiado. Por caso, Rana Young, fotógrafa norteamericana, fotografía a su compañero en un proceso personal de redescubrimiento de su identidad. Mientras atravesaban una crisis de pareja, ella empezó a fotografiarlo cotidianamente como una forma de tramitar esa angustia que los oprimía. Pronto se encontró con que su obra, a la que llamó *Topografía de la alfombra*, mostraba la artificialidad de los roles de género.

Por otro lado, Carrie Mae Weems en su obra *Kitchen table*, presenta una serie de autorretratos en un primer plano: la mesa de la cocina, donde se la ve en diferentes situaciones como, por ejemplo, abrazando a su pareja, a sus hijas, bebiendo, jugando a las cartas y masturbándose. En este caso, pareciera ser que las escenas ponen evidencia que el cuerpo encuentra allí un soporte y, a la vez, una forma de mostrarse.

También se podría mencionar a Nan Goldin, una de las fotografías paradigmáticas de la representación del cuerpo en el siglo XX. A diferencia de la fotografía idealizada, Goldin trabaja con cuerpos reales, atravesados por el deseo, la intimidad, el dolor y la vida cotidiana. Su fotografía rompe con la distancia estética tradicional y expone la experiencia corporal desde lo vivido. Esta forma de representación prepara el terreno para pensar el cuerpo como superficie de inscripción, ya sea de su propia historia o de su sexualidad.

Hasta aquí, podemos pensar que la fotografía, como artificio, (re)produce —de modo diferido, equivocado, antimimético— algo que concierne íntimamente a los cuerpos

pero que parece exterior a ellos. La imagen que se captura revela aquella dimensión oculta y constitutiva del cuerpo.

La fotografía establece una nueva forma de mirar el cuerpo al transformarlo en imagen cargada de sentido. Desde sus orígenes, la cámara no solo registró la apariencia física, sino que reorganizó la percepción cultural del cuerpo, convirtiéndolo en objeto de observación, deseo y control simbólico (Hernández Reséndiz, 2019). La imagen fotográfica no reproduce la realidad, sino que crea un concepto visual atravesado por la subjetividad y la cultura. De este modo, el cuerpo fotografiado se convierte en un soporte de significaciones múltiples, donde se inscriben afectos, memorias y conflictos.

Es aquí donde conviene introducir la erótica que, para el psicoanálisis, puede ser pensada como el modo en el cual un sujeto tiene organizado su montaje pulsional, lo cual determina su forma de relación con los objetos. En ese sentido, la fotografía, al constituirse como dispositivo de captura y montaje, permite dar a ver algo de esa organización singular en una escena.

En función de lo anterior, este trabajo se propone entonces analizar la fotografía como un medio para abordar la erótica del cuerpo. En el primer apartado se examina la constitución del cuerpo a partir de su inscripción en el deseo del Otro, considerando el lugar del goce y de las zonas erógenas. En el segundo, se aborda la relación entre fotografía, goce y velo, a partir de los desarrollos de Didi-Huberman y Barthes. Finalmente, en el tercer apartado, se analiza la fotografía como montaje pulsional, en analogía con la lógica de la pulsión.

## Desarrollo

### *¿Cuál cuerpo? De la invención simbólica al hiato de la mirada*

"He tenido muchos amores —dije—  
pero el más hermoso fue mi reflejo o  
bien: la luz del mundo me inunda. Miro  
lo que no soy. Miro lo que me falta"

Alejandra Pizarnik

"El hombre no tiene un cuerpo, el  
hombre es un cuerpo que se habla"

Jacques Lacan

Desde el psicoanálisis, el cuerpo no puede ser reducido al organismo biológico. Se trata, más bien, de una construcción atravesada por el lenguaje y por la historia del sujeto. En este sentido, el cuerpo posee dimensiones que exceden la palabra y que se manifiesta en síntomas, semblantes y modos de goce.

Esta concepción del cuerpo rompe con lo natural y lo sitúa en el terreno de lo contingente. Alexandra Kohan (2022), en su libro *Un Cuerpo al Fin*, nos hace pensar en el desconcierto, en el sentido en que venimos de una escena en la cual no estuvimos, por lo que el cuerpo conlleva esa ajenidad:

un cuerpo acontece, aparece, se hace presente, no está dado. No está dado en nuestra cotidianeidad, pero tampoco está dado en su dimensión histórica. No nacemos con un cuerpo, el cuerpo es efecto de cierto encuentro que se disipa, que se fuga, que tiende al olvido. (p.88).

Resulta relevante pensar que el cuerpo no esté "dado en su dimensión histórica", ya que esto implica que no es algo natural ni previo, sino una construcción ficcional y pulsional que el sujeto debe ir apropiándose. Para poder leerlo, es necesario situarse en ese límite entre lo que el sujeto es y aquello que el Otro ha dejado inscripto en su carne.

Si nos remontamos a los inicios del psicoanálisis, Sigmund Freud (2006) planteaba en *Estudios sobre la histeria* que la histeria no se comporta según las leyes de la anatomía; de hecho, es como si la desconociera. Aquí aparece un cuerpo simbólico, tomado por las representaciones de la palabra, donde el síntoma se manifiesta más allá de lo biológico.

Freud escucha a este cuerpo que dice más allá de lo anatómico y así descubre al inconsciente. De allí que acontece un cuerpo que es hablado, un cuerpo atravesado por el lenguaje.

Quizás ese es el gran descubrimiento freudiano: la histeria produce un cuerpo que no se reduce al poder de la ciencia y así recupera un decir. Kohan (2022) plantea que la corporalidad se constituye a partir de una construcción ficcional atravesada por la palabra, que no debe pensarse en el sentido de una mentira, sino como un medio para producir efectos de verdad. En este marco, el cuerpo aparece como un acto de enunciación que pone en escena un texto, donde distintos niveles de inscripciones se vuelven visibles en la imagen corporal.

Por su parte, siguiendo el discurso psicoanalítico, Bourband (2009) explica que:

El cuerpo en psicoanálisis no tiene que ver con el dato inmediato, es toda una construcción que requiere de la armazón de los tres registros que constituyen al sujeto humano: real, imaginario y simbólico. Será todo un desafío para el sujeto poder conformar un cuerpo atravesado por el lenguaje, dejando atrás el soma biológico, y toda una conquista poder concebir y manipular objetos separados del cuerpo que acaba de inaugurar (p. 7).

Ambas autoras coinciden en que el cuerpo está atravesado por el lenguaje. El soma se hace cuerpo a partir de que hay un Otro que aloja desde el deseo y el goce. Es así que se van dejando marcas que conforman un cuerpo erógeno pulsante, un cuerpo hablado. Bourband (2009) se sirve de la vivencia de satisfacción de Freud para explicar que es a partir de este encuentro mítico que se inaugura la sexualidad del cuerpo, a partir de esta unión del sujeto y el Otro.

La autora toma el estadio del espejo de Lacan para continuar detallando la constitución subjetiva del cuerpo. Aquí se trata de la necesidad de la unidad especular: el sujeto abandona la fragmentación inicial del soma para adquirir una imagen unificada a través del espejo, la cual funciona como un tope o límite que impide el retorno de la fragmentación real (Bourband, 2009).

Además, la autora destaca que para la formación del fantasma y la posterior identidad es requisito esta configuración narcisista, yoica e imaginaria que se gesta en este intercambio de signos (Bourband, 2009). En este sentido, Kohan (2006) subraya que es necesaria una unidad ortopédica, el yo, que vele la oscuridad del cuerpo pulsional.

Entonces, ese cuerpo fragmentado por la sensualidad dispersa de las zonas erógenas es lo que se pierde como condición de adquirir la imagen del cuerpo. “La imagen especular que devuelve una proyección de la superficie corporal, hará de tope para que el retorno del soma no sea posible” (Bourband, 2009, p. 33). De esta manera, esta gestalt imaginaria organiza la libido hacia la propia imagen y el campo del Otro (Bourband, 2009).

Kohan (2022) propone una idea sobre el cuerpo como una cartografía con bordes y pliegues que alojan la erótica. Esto nos permite pensar que un cuerpo es aquello que escribe un horizonte de goce entre la pulsión que incide y el lenguaje tapizado de piel, ya que las palabras muerden, marcan y precipitan un cuerpo. “El cuerpo (...) esa superficie donde se traman las historias sin sentido con las que se hace una vida” (Kohan, 2022, p. 97).

Ahora bien, esos pliegues en los que se cuela el goce no son evidentes, claros, ni distintos. El yo, como hemos dicho, se constituye a partir de una identificación a una imagen completa, total sin fisuras. En ese sentido, aquello que se escapa a la coherencia y “presentabilidad” del yo, se oculta; dicho psicoanalíticamente, se reprime. ¿Cómo es posible, entonces, que algo de esto se capte?

Benjamin (1973), en “*Breve Historia de la Fotografía*”, dice que nos anoticiamos del inconsciente óptico a través de la fotografía así como el psicoanálisis nos permite captar el inconsciente pulsional. Concretamente, la fotografía al automatizar el registro visual —sustituye el ojo por la cámara— produce imágenes que no pasaron por la censura perceptiva del sujeto, condicionada cultural e históricamente. En ese hiato, entre lo que el ojo habría visto y lo que la cámara registra, aparece el inconsciente óptico.

Existe, entonces, un extrañamiento que la imagen produce respecto al *sí mismo*. En el *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan (2023) plantea que la mirada del Otro devuelve algo que no cuadra necesariamente porque yo no me veo desde el punto donde soy visto. En consecuencia, esto nos permite pensar que una dimensión del sujeto se pone de manifiesto no tanto por lo que él pone conscientemente en la imagen sino por lo que la imagen toma del cuerpo sin que el sujeto lo sepa.

*El ojo impiadoso: fotografía, pulsión y el resto inaccesible del goce*

"Lo que miro nunca es lo que quiero  
ver"

Jacques Lacan

"En la fotografía, la presencia de la  
cosa (en un cierto momento pasado)  
jamás es metafórica; y en lo que  
respecta al cuerpo, si es erótico, su  
erotismo no es una cuarta dimensión...  
es un proceso de revelación"

Roland Barthes

"Te desnudas.  
Te desnudas y te quedas  
con ese solo vestido  
de tu propia piel oscura"

Idea Vilarriño

El análisis de Didi-Huberman (2007) sobre las fotografías de la Salpêtrière permite situar con claridad la especificidad del dispositivo fotográfico en su articulación con el cuerpo y el goce. En su libro *La Invención de la Histeria*, lee las fotografías del hospital como la captura de un saber corporal. Las poses de las histéricas durante el ataque —el arc de cercle, las "actitudes pasionales", las contorsiones— eran descritas por Charcot como síntomas clínicos puros; no obstante el autor sostiene que "la fotografía no era allí un espejo de lo real, sino un dispositivo de invención: el lugar donde el síntoma se hacía imagen para satisfacer la mirada del médico" (p. 8).

A la vez, su análisis muestra que esas imágenes están atravesadas por una dimensión erótica que ni Charcot ni las propias pacientes podían reconocer como tal. El cuerpo produce, en el paroxismo del síntoma, una escena que la imagen fotográfica fija y que revela una erótica inconsciente: una escena de sometimiento, de éxtasis, de exposición gozosa que el sujeto consciente —la paciente, en su realidad cotidiana— ignoraría o negaría.

Rápidamente, podríamos decir que la fotografía no inventa esa erótica: la revela precisamente porque el dispositivo fotográfico es más rápido, más literal, más impiadoso que la mirada humana. Captura lo que la percepción ordinaria —socialmente regulada, moralmente calibrada— tiende a suavizar, a no ver, a no decir.

En este sentido hay una paradoja fundante en la fotografía que Didi-Huberman (2007) pone en escena en este libro: la imagen fotográfica además de ser un acto de revelación es, simultáneamente, un acto de velamiento. Fotografiar un cuerpo no es transparentarlo; es en cierto modo fabricar una nueva opacidad. Por lo tanto, la cámara produce cuerpos como superficies de inscripción o incluso como un texto que promete un sentido que siempre se sustrae.

La noción de velo, en psicoanálisis, resulta central para pensar esta paradoja. El velo es una figura que organiza la tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta del cuerpo. Aunque este concepto no aparece nombrado explícitamente, en *Mirar por la cerradura*, escrito de Acosta de Arriba (2009), su lógica se expresa a través del voyeurismo, donde la mirada accede a una intimidad que no debería ser plenamente visible. La fotografía funciona así como un dispositivo que pareciera que corre el velo de lo privado para volverlo imagen pública, cargada de erotismo. El cuerpo queda expuesto, es cierto, pero nunca completamente revelado en su totalidad. Esta ambigüedad entre ocultar y mostrar se enlaza directamente con la experiencia erótica del cuerpo.

El valor erótico de la imagen se sostiene en el velo, definido como "esa mezcla suspendida de apariencia y oculto" (Barthes, 1967, como se citó en Bourband, 2009, p. 9). Esta dinámica intensifica la tensión erótica, ya que el cuerpo aparece parcialmente revelado, activando el deseo desde la ausencia.

Siguiendo la lógica que plantea Bourband (2009) en su tesis *El cuerpo in-vestido*, el velo es ese dispositivo simbólico que transforma la carne en un signo erótico al introducir una dimensión de misterio mientras que regula la visibilidad del cuerpo en la imagen fotográfica. Lejos de ser solo una pantalla, el velo actúa como mediador entre lo visible y lo invisible, entre lo que se muestra y lo que se reserva al misterio. En la fotografía, esta operación intensifica la tensión erótica, ya que el cuerpo aparece parcialmente revelado, activando el deseo desde la ausencia. Lo que no se muestra completamente adquiere mayor potencia simbólica. Incluso "la desnudez es aún un velo del cuerpo como la belleza lo es, convirtiéndose en un adorno más, en un envoltorio más de lo "débil", de lo "imposible de ver" (Bourband, 2009, p. 69).

Asimismo Bourband (2009) se apoya en los desarrollos de Juan David Nasio para precisar la función del semblante. Según Nasio (1994, como se citó en Bourband, 2009), el semblante no es una máscara impuesta, sino que resulta de lo real y funciona como un "lienzo para cubrir el trauma del sexo" (p. 87) que por pudor se cubre. De este modo, indica la cosa que él vela, a la manera del telón que disimula la escena y al mismo tiempo señala.

Ahora bien, ¿a qué se debe que el velo sea fundamental para suscitar el deseo? Lacan, en el *Seminario 4 La Relación de Objeto*, explica que la función del velo no es ocultar un objeto preexistente, sino otorgarle consistencia a la falta:

El velo, la cortina delante de algo, permite igualmente la mejor ilustración de la situación fundamental del amor. Puede decirse incluso que al estar presente la cortina, lo que se encuentra más allá como falta tiende a realizarse como imagen. Sobre el velo se dibuja la imagen” (Lacan, 1994, p. 157).

No se trata de tapar algo que está ahí, sino que se trata de que el velo disimule lo que no hay. Esa falta es, justamente, el lugar donde se sujeta el deseo. El velo permite que se proyecte una imagen que cautiva, que fascina y a la vez realiza, más allá, el objeto del deseo (Kohan, 2025). No hay deseo sin opacidad, sin esa aparición, desaparición, sin esa alternancia.

En ese sentido, el erotismo arma un tejido, un velo que hace vibrar la imagen y permite que deje de ser una captura cualquiera. Como sostiene Bourband (2009), el objeto erótico se produce necesariamente bajo el velo que “lleva el sexo al encuentro del deseo”, una operación que le otorga “valor de presencia a su falta” al permitir la dialéctica de creer que el objeto está donde no está (p. 114). La fotografía se constituye así como una “envoltura transparente y ligera” marcada por la “inmovilidad amorosa” (Barthes, 1980).

Como advierte Barthes (1980), “me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (p. 96). Esta “fabricación” de un cuerpo-imagen, siguiendo al autor, es análoga a la constitución del yo como “unidad ortopédica”, esa gestalt imaginaria que busca dar una sensación de totalidad y dominio sobre un cuerpo que originalmente estuvo fragmentado. En este sentido, la fotografía no captura la esencia del yo, sino que produce una especie de doble que permite al sujeto verse a sí mismo como un objeto, lo que Barthes define como el advenimiento de *yo mismo como otro* (Barthes, 1980).

No obstante, en los intersticios entre ese cuerpo que queda velado y la imagen fotográfica misma como velo, la erótica se filtra bajo la forma de lo que Barthes llama el *punctum*: ese “detalle que punza al espectador y crea un campo ciego” (p. 35). Este más-allá-del-campo lanza el deseo fuera de lo que la imagen muestra (p. 71), dirigiéndose hacia lo que se menciona en este ensayo como la “dimensión oculta constitutiva del cuerpo”.

Aquí podemos recuperar la distinción que planteaba Benjamin (1973) al hablar del inconsciente escópico. Lo que el ojo humano ve a través de sus mediaciones culturales e

históricas, en Barthes (1980) es el *studium*, un campo codificado y legible de la imagen que coincide con la composición, el tema y la intención del fotógrafo. A su vez, el dispositivo técnico puede captar algo que no se inscribe necesariamente en el campo visual del ojo y da lugar al *punctum* como resto que opera como causa del deseo.

La fotografía capta una dimensión paradójica donde el velo muestra y oculta a la vez. En este sentido, la fotografía, al constituirse como una posibilidad de mostrar y también de ocultar, preserva ese resto inaccesible del goce que no puede ser capturado plenamente por la mirada.

*Velos y montajes: la fotografía como el eco de la pulsión en la imagen*

“Somos nuestra memoria,  
somos ese quimérico museo de formas inconstantes”

Jorge Luis Borges

“...y un fuego sutil corre bajo mi piel”

Safo

Para avanzar sobre la relación entre fotografía y erótica, es necesario revisar el concepto de pulsión. El psicoanálisis define a la pulsión como límite entre lo psíquico y lo somático, entendiéndola como un empuje constante que no apunta a la satisfacción de una necesidad sino al rodeo en torno a un objeto.

Lacan rompe con la idea de la pulsión como una necesidad biológica o instintiva, definiéndola como un artificio del lenguaje. En este sentido es que la pulsión realiza un *tour* contoneando la falta, el *objeto a* causa de deseo (Lacan, 2023). Es así que el movimiento de la pulsión es el montaje y desmontaje, un flujo constante. Un movimiento de ir y de venir que se produce en la estructura de borde y es lo que va a armar una zona erógena. Es necesario este recorrido para que entre a funcionar el agujero. Este movimiento pone a jugar una gramática que propone el movimiento de inversión del sujeto y el objeto. Consecuentemente, podemos pensar que la pulsión es eso que agujerea al cuerpo, por lo que no podemos hacer lo que queremos con él (Kohan, 2022).

En este sentido, el cuerpo no es el soporte pasivo de la pulsión, sino el lugar donde esta se inscribe y se articula. Las zonas erógenas no preexisten, sino que se constituyen en el recorrido pulsional. De allí que la erótica pueda definirse como el modo singular en que cada sujeto organiza ese montaje. “El montaje de la pulsión es un montaje que se presenta primero como algo sin ton ni son” (Lacan, 2023, p.176).

La fotografía se acopla a esta lógica porque, como señala Barthes (1980) en la *Cámara Lúcida*, algo de lo que se capta está vinculado a la insistencia del empuje. Justamente porque la imagen no se agota en lo que muestra es que se perfila un exceso que la desborda.

Por otro lado, en el *Seminario 11*, Lacan (2023) hace referencia a la esquizia del ojo y la mirada: el órgano de percepción es el ojo y la percepción, a su vez, se produce en él. Sin embargo, fenomenológicamente uno tiene la ilusión de ver afuera y además vemos,

desde un punto, pero en nuestra existencia somos mirados desde otras partes. Entonces para el sujeto queda elidido que ve desde un punto y que ver afuera es una ilusión.

En términos del *Seminario 11*, el *punctum* equivale a la mancha o la *tyché*: un encuentro fortuito con lo real que rompe la armonía de la imagen y hace surgir la mirada como objeto (Lacan, 1987). Mientras que la fotografía pornográfica satura el ojo sin dejar espacio a la mirada, la fotografía erótica preserva la esquizia a través del velo, lanzando el deseo hacia un “campo ciego” más allá de lo que se muestra (Barthes, 1980).

En este sentido, siguiendo a los autores trabajados, la fotografía puede pensarse, bajo esta óptica, como una pantalla que regula la pulsión escópica. No captura la “verdad” biológica del cuerpo, sino que construye un montaje erótico a través de un velo que engaña al ojo y evoca el objeto a (el deseo) precisamente en ese punto donde la imagen falla o se oculta.

Por último, cabe decir que la relación entre erótica y fotografía se aproxima allí donde ambos artificios contornean el vacío del cuerpo: la erótica organiza el montaje de la pulsión sobre la carne, y la fotografía ofrece la escena (el velo y la imagen) donde ese montaje se hace signo y se da parcialmente a ver.

## Reflexiones Finales

El recorrido realizado hasta aquí partió de afirmar que el cuerpo, desde una perspectiva psicoanalítica, no constituye un dato previo ni una evidencia inmediata. Por el contrario, se trata de una construcción que se produce a partir de la incidencia del lenguaje y de la relación con el Otro. El cuerpo adviene allí donde el organismo es atravesado por marcas simbólicas que lo agujerean y lo inscriben en una economía de goce.

En este marco, la erótica no puede reducirse a una cualidad visible del cuerpo ni a una propiedad de la imagen. Designa, más bien, el modo singular en que cada sujeto organiza su montaje pulsional. Dicho montaje responde a una estructura que se configura en torno a una falta. El cuerpo, en tanto soporte de esta operación, se presenta como una superficie donde esa falta se escribe sin llegar nunca a colmarse.

En el primer apartado se pudo ubicar que el cuerpo no tiene una existencia previa al lenguaje. Es efecto de un encuentro que se disipa, que tiende al olvido, y que sin embargo deja marcas. La vivencia de satisfacción freudiana, el estadio del espejo lacaniano, la unidad ortopédica del yo: todo ese recorrido permite entender que lo que llamamos cuerpo es, en realidad, una construcción que vela la fragmentación pulsional originaria. No hay un cuerpo completo, sino una imagen que lo sostiene como si lo fuera. Y esa imagen, justamente, es lo que la fotografía capta y también excede.

En el segundo apartado, a través de Didi-Huberman con las fotografías de la Salpêtrière, se pudo ver cómo la fotografía produce una escena donde aparece aquello que ni el médico ni la paciente podían reconocer: una erótica inconsciente que el cuerpo pone en acto en el paroxismo del síntoma. Ahí la fotografía no revela una verdad oculta, sino que fabrica una nueva opacidad. Y es precisamente esa opacidad la que organiza el deseo. La función del velo, tal como lo desarrolla Lacan en el Seminario 4, no consiste en tapar algo que está sino organizar el deseo desde la falta. La erótica fotográfica, entonces, no reside en lo que se muestra sino en esa tensión suspendida entre lo visible y lo que se sustrae.

En el tercer apartado, se pensó a la fotografía como montaje erótico que replica la lógica misma de la pulsión: no responde a una necesidad biológica sino a un artificio del lenguaje. “Las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho que hay un decir” (Lacan, 2015, p. 18). La fotografía opera de la misma manera: no captura un cuerpo natural, sino que construye una escena donde el cuerpo se hace ver. La imagen funciona como velo que regula el empuje pulsional y permite que ese cacho de carne devenga cuerpo erógeno, cuerpo hablado, cuerpo que dice más de lo que calla.

En esta línea resulta interesante retomar el recorrido que hace Eyra (2019) sobre los modos de tratamiento del goce a través de la producción artística. El autor identifica que no hay aplicación del psicoanálisis a las obras de arte —“ambos campos se excluyen pero también se ligan en diferentes puntos”— y que todo arte se caracteriza por una manera de organización alrededor de un vacío. Esa operación tiene consecuencias en la economía del goce del sujeto: bordear lo real mediante la creación no es eliminarlo, sino circunscribirlo, hacer de ese agujero un vacío generador.

En esa lógica, la fotografía no resulta ajena al campo del arte ni al del psicoanálisis: es, precisamente, un dispositivo que toca lo real del cuerpo —lo capta, lo vela, lo produce— sin agotarlo. Lo que la fotografía hace con el cuerpo es análogo a lo que el psicoanálisis intenta hacer con el síntoma: bordear lo que no puede ser plenamente simbolizado y encontrar en ese contorno algo que pueda ser leído. No se trata de eliminar el resto inaccesible, sino de producir con él una escena. En este sentido, la dimensión estética en la fotografía no se reduce a producir algo bello —el arte, como señala Eyra (2019), no se orienta por una estética de la armonía sino por un saber hacer con el goce— sino que implica un tratamiento singular de aquello que excede al sujeto y lo constituye al mismo tiempo.

Por eso, la erótica que la fotografía capta no es la de un cuerpo desnudo ni la de un cuerpo bello. Es la de un cuerpo que insiste, que no termina de decirse, que produce en la imagen un resto que la mirada no puede cerrar. Ahí reside su potencia: menos en lo que muestra que en lo que preserva como inaccesible. La fotografía no captura un sujeto sino que produce un espectro. Y ese espectro, que contornea el vacío constitutivo del cuerpo, es quizás la forma más precisa que tenemos de escribir lo que no puede escribirse del todo.

## Referencias bibliográficas

- Acosta de Arriba, R. (2009). *Mirar por la cerradura: fotografía del cuerpo y erotismo*. Centro de Investigación Cultural Juan Marinello La Habana. Recuperado de: <https://revsexologiaysociedad.sld.cu/index.php/sexologiaysociedad/article/view/372>
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Bourband, L. (2009). *El cuerpo in-vestido: La función de la vestimenta en las mujeres* (Tesis de maestría publicada). Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina. Recuperado de: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/11010/Tesis%20Bourband.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Eyras, M. (2019). Obra de arte, obra de(l) goce. En I. Laus (Comp.), *Discursiones: ensayos psicoanalíticos* (1a ed., pp. 65-106). Rosario: Una Piraña Ediciones. Rosario, Argentina.
- Freud, S. (2013). Pulsiones y destinos de pulsión. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas: Sigmund Freud. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914—1916)* (Vol. 14, pp. 105—134). Amorrortu Editores. (Obra original publicada en 1915).
- Freud, S. (2006). *Estudios sobre la histeria* (J. L. Etcheverry, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Obra original publicada en 1895).
- Hernández Reséndiz, M. (2019). *Desdoblamientos del cuerpo en la fotografía: En el límite de lo femenino y la sexualidad* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Kohan, A. (2022). *Un cuerpo al fin*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Kohan, A. (2025, 22 de junio). Intimidades. *Cenital*. Recuperado de <https://cenital.com/intimidades/>
- Lacan, J. (2023). *El Seminario de Jacques Lacan: Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2015). *El seminario de Jacques Lacan: Seminario 23: El sinthome*. Buenos Aires, Argentina. Paidós.
- Lacan, J. (1994). *El Seminario de Jacques Lacan: Seminario 4: La relación de objeto (1956-1957)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.