

IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile, 2001.

Psicoanálisis y Cultura.

Horacio Foladori.

Cita:

Horacio Foladori. (2001). *Psicoanálisis y Cultura. IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/iv.congreso.chileno.de.antropologia/188>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ef8V/FHC>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CULTURA Y PSICOANÁLISIS

COORDINADOR: RODRIGO SEPÚLVEDA



Psicoanálisis y Cultura

Horacio Foladori*

1. Introducción

Reflexionar sobre el psicoanálisis y la cultura implica interrogarse sobre sus relaciones mutuas desde diversos ángulos. Por un lado, toda la creación psicoanalítica como disciplina que pretende dar cuenta del nivel de lo psíquico es una aportación significativa a la cultura de manera general, tal como lo ha sido la producción de otras ciencias. A su vez, también estarían las contribuciones específicas que el psicoanálisis está en condiciones de realizar para una mejor comprensión de diversos aspectos de la cultura, en tanto objetos que la disciplina analítica puede abordar con sus instrumentos propios. Además, no se puede perder de vista que el psicoanálisis trabaja con expresiones de la cultura, desde el discurso que producen aquellos que se sitúan en el lugar de analizando hasta toda otra manifestación discursiva o no de la cultura misma, producciones literarias u obras en las que una particular forma de construir el mundo se materializa. En este rubro, especial relevancia adquieren algunos hitos de la cultura, que por su naturaleza constituyen ejemplos paradigmáticos para el psicoanálisis.

Todo lo anterior sirve solamente de introducción y para mostrar que la relación del psicoanálisis con la clínica propiamente dicha, se sitúa en un caso particular de una relación mucho más amplia, rica y fructífera que abrocha de manera definitiva esta producción freudiana en un medio en el cual los límites de uno y otro lejos están de poderse demarcar con precisión.

Si se trata de ir de lo general a lo particular, se puede comenzar por aquellos estudios freudianos que pretenden abarcar la cultura como totalidad, sus orígenes y sus condiciones de producción, preguntas presentes en Freud desde su juventud.

2. Los trabajos sociales

Sin duda los trabajos sociales de Freud constituyen una gran contribución a la comprensión de los dinamisismos culturales y de la conformación de la sociedad en su conjunto.

El interés de Freud por los fenómenos culturales tiene larga data; si bien es cierto que las elaboraciones centrales se ubican hacia el final de su obra no es menos cierto que su preocupación atraviesa toda su obra. Se preocupa casi desde un inicio por la contradicción entre la cultura y el libre ejercicio de la sexualidad, tema que trata en "La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna". Pocos años antes de morir reconoce " tras el largo rodeo que a lo largo de mi vida di a través de las ciencias naturales, la medicina y la psicoterapia, mi interés regresó a aquellos problemas culturales que una vez cautivaron al joven apenas nacido a la actividad del pensamiento". En rigor, Freud no llega a formular una Teoría de la cultura, lo que no obsta para que sus lúcidas intervenciones hayan conmocionado el pensamiento social.

* Psicoanalista, Director de la Esc. de Psicología de la U.Bolivariana y de la Escuela de Psicología grupal y análisis institucional. foladori@bellsouth.cl

En opinión de Freud la cultura tiene una función de control tanto sobre las fuerzas de la naturaleza como sobre las pulsiones del ser humano (sexualidad y agresión). Pero si bien la cultura ejerce cierto grado de represión, en el propio aparato psíquico existe un mecanismo que da cuenta de una forma en que las pulsiones pueden expresarse de manera creativa, tamizada y oportuna. La sublimación constituye tal vez el único puente que media el pasaje entre las fuerzas pulsionales y las creaciones materiales es decir, entre el inconsciente y la cultura.

El debate en torno a la felicidad del hombre forma parte de este encuentro. Para Freud el ser humano es básicamente infeliz, esto es un hecho. Pero asimismo se pregunta si ello es tan así por cuanto la cultura ¿no aportaría algún grado aunque mínimo de felicidad? Si bien la cultura está para decir "no" a sus deseos, el ser humano entonces debe a través de las "satisfacciones sustitutivas" encontrar las formas de realizar en parte sus anhelos. Como Freud lo expresa: " toda la historia de la cultura no hace sino mostrar los caminos que los seres humanos han emprendido para la ligazón de sus deseos insatisfechos".

3. La sublimación

La teoría de la sublimación - muy poco desarrollada por Freud y sus seguidores - es el principal medio según el cual los humanos pueden desviar la energía sexual hacia fines superiores, de alto valor social y cultural. Se trata de desligar al deseo sexual de su meta directa para destinarlo a otros objetivos. Este proceso de transformación tiene además la ventaja de que hace posible evitar la neurosis.

Ahora bien, el cambio de mira de la pulsión tiene a su vez varios efectos: por un lado, posibilita todo el abanico de producciones (trabajo) artístico-culturales, pero por otro, también abre a la creación de los vínculos amorosos "de meta inhibida": las relaciones de amistad y la conformación de vínculos afectivos entre los seres humanos apuntalando la convivencia social.

Estas inquietudes tan tempranas de Freud lo llevan a investigar arduamente y a hipotetizar por el origen mismo de la cultura en los albores de la humanidad. Estos desarrollos son relevantes por sus alcances ya que nutren el nacimiento de las instituciones fundamentales del orden social.

Cuando Freud estudia el totemismo se centra en dos fenómenos que deben ser explicados en tanto son comunes a todas las sociedades y están en los orígenes

de las mismas: la relación entre la comunidad y el totem y el tabú del incesto. El totem era tabú, vale decir, existía una prohibición sobre él, que lo mantenía alejado de los hombres. La transgresión era sancionada con la muerte. La conciencia del tabú es entonces la forma más antigua que puede conocerse de conciencia moral, y el tabú condensa - por la prohibición que encarna el código - la forma más primitiva del derecho social. El tabú es entonces la piedra angular sobre la que se edifica la costumbre y luego se la escribe como ley.

Entre las prácticas más significativas de los pueblos primitivos la exogamia tiene su lugar. Estrictas normas castigan a su vez la transgresión. Freud se pregunta por los motivos que dan cuenta del "grado insolitamente alto de horror o sensibilidad al incesto". Propone entonces hipotetizar sobre este deseo que por alguna razón debe ser rechazado, originando entonces su prohibición. Así, lo drástico de la prohibición da cuenta de la intensidad del deseo por lo que Freud deduce que "debieron ser las apetencias más antiguas de los seres humanos". Reconstruye y propone lo que llama como el "mito científico" la hipótesis del parricidio y su consecuencia el origen de las organizaciones sociales, las limitaciones éticas, el derecho y la misma religión.

El "animal de horda" lo introduce en una reflexión acerca de las masas sosteniendo entonces que "la psicología de la masa es la psicología más antigua del ser humano".

4. El interés de Freud: destruir ilusiones

La preocupación de Freud por la cultura puede ser visualizada a través de la amplia gama de temas de su interés y de la búsqueda constante de utilizar de su alrededor ejemplificaciones para sus conceptualizaciones, así como repensar temas de la vida cotidiana desde la óptica psicoanalítica. Es como si la mirada analítica no lo dejara tranquilo y a su vez no pudiera abandonar una cierta lectura de construcción permanente de lo inconsciente.

Por ejemplo, ante las propuestas de Jung para tomar en cuenta el juego de las asociaciones, reflexiona sobre las relaciones posibles entre el psicoanálisis y la práctica forense cuando se trata de determinar la veracidad del discurso del delincuente. Mas tarde se interesa por las relaciones entre el folklore y los sueños, tema por demás inquietante cuando descubre que la historia de la humanidad también se hace presente en las determina-

ciones oníricas. Los mitos son una fuente inagotable de reflexiones, en especial el tabú de la virginidad. Estudia las relaciones más primitivas entre el fuego y su control y la micción. En varias oportunidades debate con los fenómenos parapsicológicos y se apasiona por interrogar tanto a lo siniestro como a lo demoníaco.

Podría decirse que no hay tema que escape a su aguda pesquisa y para el que no tenga una mirada novedosa y ciertamente precisa. Realiza sugerencias en el plano de la educación, mostando la importancia de considerar el desarrollo psicosexual del niño, planteándose el estudio de la relación represión-sublimación en dicho campo. El lenguaje y la filología también son utilizados para mostrar la presencia de lo inconsciente. Lo que el análisis puede aportar al arte, a la biología, a la sociología a la cultura se constituye en una preocupación que no pasa solamente por declaraciones sino que fundamenta una y otra vez la amplitud de la mirada psicoanalítica acerca de todos estos fenómenos de la vida cotidiana.

Y hasta se anima a interpelar a los filósofos: ¿Qué hacen los filósofos con el desafío que supone el inconsciente? Cuando cierto día lo interrogan acerca de su opinión sobre la filosofía, Freud responde "no se trata de lo que yo opino de la filosofía sino de lo que los filósofos piensan del psicoanálisis." Sugiere que éste podría dar cuenta de las determinaciones psicológicas de las diversas doctrinas.

El trabajo que Freud realiza sobre diversas concreciones de la cultura hay que comprenderlo desde la misma propuesta del psicoanálisis en sus aspectos metodológicos. Claro está que no se trata de hacer psicoanálisis de la cultura y sin embargo sus propuestas, hipótesis adquieren tal grado de concreción que interrogan la vida cotidiana misma y la producción de los hombres. Freud es un agudo crítico.

En una carta a Romain Rolland de 1923, Freud le manifestaba "Gran parte del trabajo de mi vida... ha transcurrido intentando destruir mis propias ilusiones y las de la humanidad." Creo que allí se define el proyecto psicoanalítico y un cierto encargo que no siempre los psicoanalistas hemos asumido con responsabilidad. Freud se ve a sí mismo como el *enfant terrible* de la humanidad. El problema de la ilusión es algo que ocupa el centro temático sobre el cual Freud trabaja no solamente con los pacientes sino también en la cultura. Así, en 1915, reflexionando sobre la necesidad que tenemos de las ilusiones, Freud decía "Las ilusiones se nos recomiendan porque ahorran sentimientos de displacer y, en lugar de éstos, nos permiten gozar de

satisfacciones. Entonces, tenemos que aceptar sin queja que algunas vez choquen con un fragmento de la realidad y se hagan pedazos."

Este "hacerse pedazos" como sabemos, resulta por demás doloroso y por ello es firmemente resistido, hacemos lo imposible por sostener las ilusiones aunque se demuestre que las cosas no son así. No han sido pocas las veces que Freud ha confrontado ilusiones de la humanidad. Además de la célebre fórmula donde coloca al psicoanálisis entre los grandes ataques narcisístico (junto a Copérnico y a Darwin), se encuentra la no menos relevante destrucción de la religión, de la moral, de la inocencia infantil (tal vez, el aspecto más resistido por la humanidad), de la psicología individual, de las buenas intenciones, del amor de los padres, etc., etc. Freud reconoce que la ilusión "no necesariamente es falsa, irrealizable o contradictoria con la realidad".

Esto hace que la consideración que la cultura pueda tener del psicoanálisis no deje de ser fuertemente ambivalente y tenga que lidiar entonces con esta óptica que produce sentido y de la cual no es fácil desprenderse. Por ello, una sociedad formal, rígida, y conservadora va a tener grandes dificultades para aceptar al psicoanálisis, el que persiste en su irreverencia, en llamarle a las cosas por su nombre y el poner sobre el tapete temas que solamente son abordados por la sociedad de manera muy indirecta. Resulta así que el discurso psicoanalítico - me refiero a aquel que conserva la intransigencia freudiana - planteará consistentemente un descolocamiento de las ilusiones, generando un intenso displacer que fomentará su exclusión, incluso en el terreno científico. Freud puntualiza: "No, nuestra ciencia no es una ilusión. Sí lo sería creer que podríamos obtener de otra parte lo que ella puede darnos".

Otros, quiero creer que para poder sobrevivir, han preferido limar asperezas, adecuarse a las circunstancias y optar por un psicoanálisis menos combativo y más negociador, evitando aquellos núcleos de la propuesta analítica generadores de urticarias o de complicada digestión. Por su parte Freud no transa: "Nunca se sabe adónde se irá a parar por ese camino, primero uno cede en las palabras y después, poco a poco, en la cosa misma..."

No puedo dejar de hacer mención al pasar del peso que la ilusión a su vez tiene en los temas del tango. Así, el poeta reconoce que "las ilusiones pasadas yo no las puedo arrancar"(Cuesta abajo), a menos que intervenga "el olvido que todo destruye haya matado mi vieja ilusión" (Volver). Si del tiempo se trata, hay mo-

mentos que son más propicios para forjar ilusiones; "mis veinte años no sabían lo que vale una ilusión"(Desagravio). Claro está, si las ilusiones se matan puede ser entonces que no me quede ninguna: "Miro pasar la vida y sus encantos y ya no siento ninguna ilusión"(Tango negro). Y entonces sólo me resta apropiarme de ilusiones de otros: "me abrazaría a tu ilusión para llorar tu amor."(Uno)

Por último, la frase "Descansaban en una ilusión de la que eramos prisioneros" no remite a ningún tango en lo absoluto, sino que la autoría corresponde al mismo Freud.

Para Armando Suárez este cruce y/o choque entre la ilusión y la realidad se anuda más allá: El psicoanálisis es una cura de las ilusiones pero no una liquidación de esperanzas."

5. *Discurso y arte*

Freud leía continuamente y estaba muy al día de buena parte de lo que se iba publicando. No solamente se preocupaba por los libros también por el arte de manera general. Cuando estuvo becado en París no dejaba de asistir a la ópera, si bien la música pareciera no haber sido uno de sus placeres favoritos. Reconoce al respecto que "soy casi incapaz de obtener goce alguno".

Pero entre los relatos de paciente y paciente, se ocupaba también de aquello escrito como testimonio, como autobiografía y no podía dejar de lado la tentación de realizar algún tipo de hipótesis analítica sobre el material que lo apasionaba. En muchos casos, dicho material constituía una fuente de primera mano para ejemplificar determinado proceder psíquico y extraía de los ejemplos un abanico de conclusiones, haciendo gala de gran sagacidad y capacidad inductiva. Debe recordarse el análisis que realiza de la tragedia de Sófocles "Edipo Rey" y del "Hamlet" de Shakespeare en la obra fundacional del psicoanálisis *La interpretación de los sueños*.

Su pasión - particularmente por la literatura en la forma de autobiografía - se coronó en el caso de Paul Schreber, construido enteramente sobre lo que el mismo juez relata en sus *Memorias de un enfermo nervioso*, publicado en 1903. Allí, Freud realiza una amplia exposición acerca de los delirios y da cuenta de los dinamismos con los que los mismos operan, constituyéndose este texto en una obra fundamental para la comprensión de la paranoia.

Pero este no es el único caso en el cual Freud utiliza autobiografías para elaborar y teorizar sobre el psico-

análisis. Un particular recuerdo de Leonardo Da Vinci le permite inferir acerca de los procesos narcisísticos, y de igual modo, utiliza un recuerdo de infancia de Goethe así como realiza un análisis biográfico de Dostoievsky a quien asigna un lugar destacadísimo en la literatura universal. Su amigo el poeta Roman Rolland también le aporta, a través de un trastorno de la memoria (acto fallido), material para sus reflexiones psicoanalíticas.

En realidad hay que considerar en esta lista, el caso Juanito ya que el mismo se constituye a partir de la correspondencia que el padre del niño sostiene con Freud, a partir del "tratamiento" a que somete a su hijo. Podría decirse que éste es un caso supervisado ya que consta que Freud solamente vió personalmente al pequeño una vez durante el análisis. Es como si Freud hubiese trabajado sobre una suerte de biografía elaborada por el padre de Hans. Siguiendo el mismo estilo, Françoise Doltó años después sostuvo un programa radial en el cual contestaba las cartas que los padres enviaban para su consideración, realizando apreciaciones y recomendaciones que desconciertan por su precisión y rigurosidad, así como por su "intuición".

He querido dejar para el final de este ordenamiento un texto que a mi juicio resulta casi paradigmático. Me refiero a la *Gradiva* de Jensen. Este fue el primer análisis de una obra literaria realizado por Freud en 1906 y publicado como tal. La novela se sitúa en Pompeya, ciudad que Freud había visitado 4 años antes. Si bien Freud realiza un trabajo de análisis de sueños por demás brillante, me interesa destacar cierta trama que tendrá efectos posteriores.

La historia de la *Gradiva* comienza con un arqueólogo que descubre un bajo relieve de singular belleza a tal grado que quiere conservar una copia para sí. Allí se plasma la imagen de una doncella que llama la atención, entre otras cosas, por "la manera de caminar ahí figurada, inhabitual y de un particular encanto, probablemente atrajo la atención del artista y tantos siglos después aún cautivaba la mirada de nuestro contemplador arqueólogo". Este aspecto, detalle del caminar, es el que atrae la atención del arqueólogo y a su vez del mismo Freud. Hay allí un placer del que se debe dar cuenta. *Gradiva* quiere decir "la que avanza". Así, el arqueólogo (y Freud) se internan en un camino de reconstrucción imaginaria acerca de la procedencia de la doncella, sus costumbres, su vida cotidiana, y sin embargo el detalle sin explicación sigue allí. Se trata de una forma de caminar nada natural, que no puede ser reproducida, por lo que se abre el interrogante sobre su origen. El joven arqueólogo no puede más que

iniciar una investigación para determinar si alguna mujer camina de esa manera. "El resultado de estos prolijos estudios no pudo menos que ser este: el andar de Gradiva no se registraba en la realidad, lo cual le hacía lamentarse y lo llenaba de disgusto." La historia continúa con un sueño del que Freud se encarga como sabe hacerlo, a través de la técnica de análisis diseñada anteriormente por él mismo.

No voy a seguir en esa dirección sino en otra, sin antes destacar dos aspectos que de un modo u otro inquietaron no tanto al arqueólogo-Jensen sino al arqueólogo-Freud: El primero es el intenso placer que la imagen produce, a tal grado de despertar una curiosidad irrenunciable que fuerza a la contemplación permanente. El segundo, la figura de un detalle, en apariencia nimio, pero que se convierte en el polo de atracción de la investigación sobre sus orígenes. Ambos elementos se articulan para fundirse en una suerte de "razón de la existencia" del arqueólogo, a partir de ese instante. Todo esto es algo leído por Freud en la novela de Jensen. Años después - en realidad antes (1901) cuando la visitó por vez primera - Freud se ocupa de una estatua, el Moisés de Miguel Angel. Estando en Roma en 1912 le escribe a su esposa: "Visito todos los días al Moisés de San Pietro in Vincoli". Y a Weiss luego le dice "Día tras día, durante tres solitarias semanas... permanecí en la iglesia frente a la estatua, estudiándola, midiéndola, y dibujándola, hasta que me alumbró esa comprensión que expresé en mi ensayo, aunque sólo osé hacerlo en forma anónima". Recién en 1924 se conoció el autor del ensayo. Sin embargo, ante la ausencia de autor, se coloca a pie de página una aclaración, presumiblemente del propio Freud, que reconoce la aceptación de la publicación anónima porque "su abordaje muestra cierta semejanza con la metodología del psicoanálisis". Por tanto, el mismo Freud no estaba del todo convencido que su incursión fuese del todo lícita. Pero veamos cómo habla Freud de su encuentro con la estatua: "Es que ninguna escultura me ha producido un efecto tan intenso. A menudo he subido la empinada escalera.... a la Iglesia... y he tratado de sostener la mirada despreciativa y colérica del héroe, muchas veces me deslicé a hurtadillas para salir de la semipenumbra de su interior como si yo mismo fuera uno de esos a quienes él dirige su mirada, esa canalla que no puede mantener ninguna convicción, no tiene fé ni paciencia y se alegra si le devuelven la ilusión de los ídolos". Más adelante Freud describe la estatua: "el tronco inclinado hacia adelante, vuelta hacia la izquierda su cabeza con la barba imponente y su mirada; el

pie derecho descansa sobre el suelo, mientras el izquierdo se levanta tocándolo sólo con la punta de los dedos..." Las descripciones que realizan otros comentaristas, críticos de arte, no coinciden para nada, cosa que llama la atención a Freud. "¿ Ha escrito el maestro en la piedra un texto tan oscuro o tan ambiguo que fueran posibles lecturas tan dispares?", se pregunta.

Debe interpretarse entonces aquello que la estatua transmite, "que conmueve". Pero Freud no llega a ninguna conclusión leyendo a los críticos, en todo caso les reprocha el pasar por alto algunos detalles insignificantes, inadvertidos o dejados de lado; en particular, "Atañen a la postura de la mano derecha y a la posición de ambas Tablas. Es lícito decir que esa mano media entre las Tablas y la... barba del héroe colérico de una manera muy curiosa, muy forzada y que requiere explicación."

Sin embargo, como buscando argumentos a su favor, Freud antes de introducirse en el análisis de la obra para "hallar el sentido y el contenido de lo figurado en la obra de arte, es decir, poder interpretarla", apela a su trabajo sobre Hamlet realizado años antes, afirmando que "sólo el psicoanálisis, reconduciendo su asunto al tema de Edipo, ha resuelto el enigma del efecto que esta tragedia nos produce". Resolvamos ahora, entonces el asunto del Moisés.

La historia es conocida por lo que no tiene sentido reproducirla, Freud realiza una notable articulación que posibilita una reconstrucción del sentido de la estatua. Pero deseo volver primero a este tránsito entre la Gradiva y el Moisés, Moisés al que Freud finalmente le dedicará un libro entero al final de sus días.

Porque ante el Moisés volvemos a encontrarnos por un lado con el intenso placer que produce la imagen de la estatua como para asistir diariamente varias semanas y por otro, el descubrimiento de algún detalle nimio que aparentemente perdido en la inmensidad del conjunto, se destaque ante una mirada cuidadosa como el organizador del sentido, en caso de ser rescatado. El detalle que habla. Tal cual aparece el arqueólogo-Freud ya no como lector de una novela La Gradiva, sino como protagonista de la misma, movido por las mismas moliciones y transitando por el mismo camino de investigación que su antecesor imaginado. Esta "pérdida de distancia" con el objeto parece capital y da cuenta del compromiso de Freud con su propio placer.

¿Cómo pensar entonces la creación artística? ¿Dónde radica el placer que la misma produce y cuáles son las causas que determinan el atrapamiento sorpresivo del expectador? ¿De qué manera abordar el problema? Es

que "ninguna escultura me ha producido un efecto tan intenso", reconoce Freud.

Para Freud está claro que la obra de arte plasma un conflicto, aquel que se define a partir del momento en que la pulsión busca su meta y produce, por tanto, un impulso que debe materializarse sin tramitación alguna, y por otro, cierta instancia, en principio represora que genera la necesidad de control pulsional. Pero el Moisés no da cuenta del conflicto en sí, sino de la resolución del mismo, de la tranquilidad contenedora y resolutoria del conflicto mismo en tanto se ha introducido el momento de la reflexión, del pensamiento, del análisis, que abre la puerta a una búsqueda de salidas ni represivas ni tampoco impulsivas.

Se trata de encontrar la fórmula para poder dar cauce al principio del placer en la medida en que se ha dispuesto una estrategia comandada por el principio de realidad. Tal alternativa supone a mi juicio, toda una teoría en Freud sobre lo bello, que la obra de arte encarna. Porque eso es lo que casualmente impacta al visitante: esta característica de la obra de arte de reflejar un momento capital del proceso humano en el cual la tensión generada por cierta urgencia pulsional se disipa, en tanto entra a jugar una cierta reflexión contenedora que sepulta el momento del estallido. Por ello Freud discute si la escultura encarna un momento particular, momento de corte del Moisés líder de un pueblo o si por el contrario tiene una trascendencia mayor en tanto muestra una característica de la humanidad, "tipos de naturaleza humana" o "plasmarse un tipo de carácter". "Me situaba frente a la estatua con la expectativa de ver cómo se erguía de un salto sobre el pie levantado, arrojaría las Tablas al suelo y se descargaría su cólera. Y nada de eso ocurría; en cambio, la piedra se volvía cada vez más rígida, de ella fluía como una santa paz casi oprimiente, y yo no podía menos que sentir: lo ahí figurado es capaz de permanecer así de inmutable". Allí está la esencia del "superhombre": "la cólera, el desprecio, el dolor alcanzan una expresión típica".

Así Freud como en tantos otros textos se afilia una vez más a la razón mostrando que lo grandioso del genio del autor está casualmente en esa posibilidad humana de postergación y elaboración de sus impulsos y de expresión de los mismos de manera "civilizada", a través de un acto creativo que en sí mismo constituye una feroz condensación de las pulsiones más vitales y más destructivas.

Por tanto, la obra de arte "habla". Pero se trata de un "habla" que no habla ya que algo se cuele en el visitante sin saber muy bien de qué se trata. El espectador es

violentado directamente, de manera fenomenal y total por aquello creado, con lo cual permanece impactado en esta búsqueda de sentido sin clara explicitación. Algo se transmite sin saber de qué se trata. Se vive en el psiquismo, en tanto el producto artístico es evocador de un momento propio, sin discurso. Nótese que comparativamente, cuando se trata de un acto de pensamiento (por ejemplo en la literatura), el autor trasmite su propio proceso a través de su discurso, habla o escribe, codifica, simboliza, etc. En el caso de las obras de arte (escultura, pintura, música) no hay nada de ese tenor. Todo el proceso de pensamiento que el autor realiza para la construcción de su obra aparece ausente para el espectador, no hay verbalización, ni es posible descubrir su estrategia, su planeación. El artista no quiere ser descubierto en su proceso, no admite intrusos, realiza un permanente diálogo consigo mismo, muestra solamente el producto final. Sin embargo la obra de arte impacta porque casualmente es la expresión flagrante de una feroz síntesis en ese sentido. Cada detalle es un mundo de condensaciones brindándole al conjunto la fuerza del impacto. Ello explicaría que para muchos artistas sea imposible dar por acabada una obra, siempre hay que corregir-completar algún detalle más.

Freud se da cuenta de eso y muestra el mecanismo intrapsíquico, la manera en que funciona. No puede por razones obvias y no interesa decodificar las condensaciones. Pero valida su propuesta descubriendo los mecanismos que operan allí; se trata de articular la "calma aparente" con la "movilidad interior".

Ahora bien, estas condensaciones que la obra en su conjunto sintetiza, no responden solamente a una problemática meramente personal, no adquieren su sentido en el análisis de las series complementarias de la neurosis del autor. Poco valor tendría un artista que expresara tan sólo su problemática personal, aunque quisiera hacer solamente eso.

Si la obra de arte impacta a otros, es porque adquiere un sentido universal, expresa algo colectivo, es porque se hace cargo de plasmar más allá de lo individual un imaginario del orden social. Así, es necesario leer la obra de arte como una emergencia - de la cual el autor se hace cargo sin tener clara conciencia de ello - que se vehiculiza a través, en este caso de un Miguel Ángel, por las características propias del sujeto en cuestión, pero que trasciende a una explicación individual. El autor por tanto, es el encargado por el grupo social de pertenencia de dar cuenta de una problemática que reúne un sentido universal ya que es construida desde

cierto discurso social. El autor transmite a su vez sin saber que transmite, y lo hace con proyección histórica, más allá del tiempo que le tocó vivir. Es un denunciante y ostentando dicha calidad formula su mensaje de manera codificada. Puede concluirse que la obra de arte se constituye entonces en un síntoma social y que como tal puede ser abordado. Síntoma en tanto teoría de la lectura ya que por su naturaleza daría casualmente cuenta de la evitación de la enfermedad.

Pero Freud nos deja toda su ambivalencia ante el tema: Por un lado duda de si al psicoanálisis le podría corresponder intervenir sobre producciones en las que no se da cuenta por discurso alguno. Por ello, le cuesta asumir la paternidad de su Moisés. Tal vez tampoco quiera alentar aplicaciones demasiado mecánicas del psicoanálisis al mundo de la cultura. Pero por otro, está firmemente convencido de lo legítimo de su iniciativa que asume con toda la pasión que ve reflejada en el Moisés.

Porque no se trata tan sólo de dar cuenta del sentido de una obra de arte, su reflexión no se reduce a mostrar lo que fue el genio de Miguel Angel, su aportación no queda circunscrita a mostrar - como lo había ya realizado en otros textos - lo que puede ser la metodología de un proceso de análisis conducido con rigurosidad. Si el texto se hubiese reducido a tales márgenes no se hubiese configurado en el paradigma que encarna la cultura misma.

Todo ello está allí presente en el texto de Freud y sin embargo lo grandioso de la lectura freudiana se sitúa a mi juicio, en lo que Freud quiere mostrar más allá del psicoanálisis mismo, de lo que quiere dar cuenta incluso como propuesta a la humanidad toda, a través de este ejemplo del Miguel Angel como superhombre que es capaz de reflejar entre las pasiones más encontradas el surgimiento de la calma más eterna, ni mas ni menos que en 1914 cuando se inicia la Primera Guerra Mundial.

La mirada esquiva: Entorno y representación en el arte rupestre en la Cuenca del Salado

Pedro Mege

¿Cómo dialoga la pintura rupestre con las personas, con la persona que la descubre y observa?

Creemos que a partir de un interjuego de miradas fijadas desde las representaciones pictóricas - exhibiciones del que muestra, percepciones del que ve - que incluyen: la peculiar posición que estas representaciones ocupan en su materialidad, es decir, una mirada que las descubre como pinturas sobre un particular soporte de piedra (en un abrigo rocosos, en una pared de quebrada,...); su vinculación con su entorno, la mirada que se despliega desde la ubicación de las pinturas hacia su medio, su entorno, la panorámica (hacia una quebrada, valle, cañón, río, confluencia...); y finalmente, la mirada de un sujeto distante, que la escudriña desde un lugar desde donde se la puede adivinar, desear (a un alero, abrigo rocoso, pared rocosa, ...).

Pensando este haz de miradas, que se cruzan de y desde la pintura rupestre, nos preguntamos: ¿qué ven de ellas?, ¿dónde se ven?, ¿qué se observa del entorno que aquella fija desde donde está pintada?

Las pinturas rupestres fueron, evidentemente, dibujada para ser exhibida, pero hay un estilo, un tipo, de pintura que se nos esconde. No puede ser vista fácilmente por el caminante, ni siquiera a una proximidad relativamente corta, distancia desde donde otras son vistas fácilmente. Y nuestra experiencia de prospectadores nos confirma, a la larga, que su dimensión y posición las recoge a un espacio de la concavidad, que las disimula. El enorme espacio que las acoge las hace tenues, no porque no puedan ser reconocidas en una aproximación adecuada, sino que, por el gigantismo de la concavidad que las rodea y contiene, la que Jaques Lacan define como una "arquitectura primitiva" para y por el vacío, como lo es una catedral (Lacan, 1991: 167). Las dimensiones de estas concavidades geológicas son colosales, un garganta, una quebrada, una confluencia.