

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

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

Pedro Mege.

Cita:

Pedro Mege. (2001). *La mirada esquiva: Entorno y representación en el arte rupestre en la Cuenca del Salado. 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/189>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ef8V/6Tr>

*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>.*

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.

cia, la entrada a un valle por un cañón de grandes cortes, etc.

Las paredes de esta concavidad pueden ser de proporciones kilométricas. Provocándose un delicado equilibrio entre su interioridad (espacio limitado por el soporte de la pintura) y su exterioridad (espacio vasto, limitado por el perímetro de su entorno).

Jaques Lacan, hablando de pinturas similares nos provoca con un neologismo que sintetiza este efecto, el concepto de extimidad: "esa exterioridad íntima, esa extimidad. (Lacan, 1991: 171). Síntesis de miradas opuestas, por un lado, la mirada próxima y estrecha del que fija la vista en la imagen; por el otro, la mirada distante y amplia, que se recogen en la concavidad del soporte y en el vacío de su entorno convexo.

\*\*\*

Esta pintura se ubica en el interior de aleros, en el interior de una cueva o en lo alto de una pared rocosa, conjugando su intimismo con una exterioridad, que le permite ser exhibida. Tal vez, se la puede vislumbrar a cierta distancia, ¿pero de que figuras se tratan?, ¿qué es lo dibujado? Y es en esa pseudo-percepción a larga y mediana distancia, en donde el observador requiere de una proximidad mayor, de un aproximarse, de una mirada que operará por anamorfismo. Ya que solo a una particular distancia y ángulo de observación, la pintura se hace distinguible, visible, y por último, reconocible.

Recordemos siguiendo a Lacan, los objetos de anamorfosis son: "toda suerte de construcción hecha de modo tal que, por transposición óptica, cierta forma que a primera vista no es perceptible se organiza en una imagen legible" (Lacan, 1991: 166).

El anamorfismo de la pintura rupestre opera más bien, por un mecanismo que se debe a la amplitud del entorno, a la vastedad de la concavidad que ocupa, mas que a una "transposición óptica". Los íconos se reconocen solo al aproximarse estrechamente en un determinado ángulo en relación al soporte. Debe producirse una aproximación cerrada a ellos, un close. En la enormidad de la concavidad que habitan los iconos, son irreconocible por la particular posición que ocupan dentro de esta y en sus pequeñeces, en sus detalles que los hacen característicos.

\*\*\*

Volviendo atrás, este aparente solapamiento tiene una particularidad, si uno mira el entorno a partir del lugar

en donde están las pinturas, de espaldas a estas, por decirlo así, uno contempla un amplio horizonte, una enorme panorámica se despliega ante los ojos del observador contra la pared; mirada externa, hacia el espacio abierto en que se distingue todo un amplio conjunto de elementos naturales que lo circundan, se ve todo el mundo, con claridad.

Es decir, a la pintura cuesta verla, pero desde su emplazamiento, no cuesta ver el entorno en que se ubica, desde la pintura se visualiza su concavidad.

Inversamente, la mirada hacia el interior, hacia los símbolos, requieren de una posición particular de observación, de un ángulo, que permite su distinción. Para identificarlas hay que aproximarse, e incluso agacharse, o flectarse; movimiento opuesto al de mirar el panorama, en donde hay que erguirse; movimientos, los primeros, de la intimidad y los segundos, de lo público.

Se formula así una ecuación de las miradas. Por un lado, el anamorfismo que requiere de una proximidad de foco y ángulo dentro de la concavidad, y que se relaciona con la interioridad del espacio significado; por el otro, se requiere de una amplitud de foco, basado en un morfismo, con una exterioridad del espacio demarcado, por la panorámica de la concavidad.

\*\*\*

Sigamos la siguiente afirmación del maestro: "... la arquitectura primitiva puede ser definida como algo organizado a partir de un vacío" (Lacan, 1991: 167).

La arquitectura es, en nuestro caso, natural, geológica: alero, cueva, confluencia con estrechas paredes rocosas, piedras monumentales que cierran un espacio. Todos estos elementos geomorfológicos conforman un espacio delimitado, provocando un vacío.

"Y la pintura es, en primer término, algo que se organiza alrededor de un vacío" (Lacan, 1991: 167). Fijado este vacío por una arquitectura natural de la roca, la pintura lo marca, lo significa al coparlo, al colonizarlo, lo organiza desde su posición. De ahí su carácter de señalización, de significante de señalización. El antiguo ocupante de ese espacio lo colmó con su presencia por medio de sus pinturas, discriminó el espacio con las indicaciones de su pintura, lo organizó desde las miradas.

La pintura rupestre, "pues, no se contenta con adornar, con ilustrar, realmente organiza" (Regnault, 1993: 21). Nos es un asunto que tenga que ver con embellecer, o contar una historia, exclusivamente, y que, en este contexto de análisis, nos son inalcanzables, sino con ex-

presar determinar formas de emplazamientos en un espacio que se fija con referencias a señalizaciones.

\*\*\*

Si una de las interrogantes centrales de la pintura rupestre guarda relación con el espacio que habita y organiza, el lugar de su emplazamiento (Lacan, 1991: 171), es siempre significativo. Donde esta se ubica, o no se ubica, nos da claras indicaciones de como los pintores marcan su espacio. Hemos dicho que la pintura rupestre recubre una concavidad, es como un pote vacío que se llena de un algo, en este caso, un espacio vacío que se llena de pintura para significarlo.

Pero que sucede si ciertos espacios vacíos apropiados no se recubren de pintura. Siguiendo una intuición de Lacan decimos que "el pote de mostaza tiene como esencia, en nuestra vida práctica, el presentarse como el pote de mostaza vacío" (Lacan, 1991: 149), es el evento del lapsus de todo análisis, buscar el significante en un vacío en donde este podría estar.

La concavidad de un alero, una cueva o una confluencia vacías, es decir, sin pintura, "pote de mostaza vacío", sería problemática en su silencio, en su des-señalización. Tenemos espacios apropiados para pintarse sometidos al vacío del significante, con lo que nos surge la interrogante: ¿porqué no se pintó ahí....?

El problema, de la presencia / ausencia, será siempre en la pintura rupestre un problema de "su emplazamiento" (Lacan, 1991: 171). Si esta no se puede transportar, el lugar que se elija para exhibirlas, es primordial. Por lo anterior, la pintura es una señal, es la identificación

de un espacio, es una marca que significa ese espacio, repletándolo.

\*\*\*

Así como el ejercicio sobre la pared consiste en fijar al habitante invisible de la cavidad, vemos como este se encadena con ese espacio, en tanto que organización alrededor de ese vacío que designa. (Lacan, 1991: 172). El problema no es señalar un lugar, señalarlo, por medio de la pintura, sino que copar el vacío por medio de la presencia de un sujeto en ausencia por una organización de significantes que lo represente. En su doble aserción del representar (subsistir a uno o hacer sus veces) y de simbolización, o imagen ideologizada (ser imagen o símbolo de una cosa, o imitarla perfectamente).

Debido a nuestra lesiva compulsión cibernética, de la información comunicación, corrientemente se ha pensado en que el pintor rupestre pinta para decirnos algo y que quiere informarnos sobre algo por medio de un acto comunicativo; el pintor rupestre puede querer no decir nada, sino que, mostrarse, en un gesto, que expresa algo así como: "yo lleno este vacío, porque estoy aquí".

### Referencias

- JAQUES LACAN Seminario 7. La Ética del Psicoanálisis. Barcelona, Ediciones Paidós. 1991  
FRANÇOIS REGNAULT El arte según Lacan 1993

## Mito y Subjetividad

Silvia Pérez y Paula Paz\*

Intentaremos reflexionar sobre un punto de conjunción de la Antropología y el Psicoanálisis, es decir en una posible relación existente entre ambas disciplinas. Abordaremos la temática de la cultura como estructurante en el acaecer psíquico. Dicha consideración será la resultante del atravesamiento por dos ejes:

a) la cultura es mediatizada por el discurso parental.

b) La ley que hace hombre o mujer al cachorro humano parte de un mito, en tanto consideramos al mito como una construcción que produce una transformación.

En el mito se juega la operatoria del Complejo de Edipo en tanto permite entrar en una prohibición. Esta prohibición lanza al niño a la exogamia, a lo simbólico, a la cultura.

\* Docentes de la Cátedra de Antropología. UNMdP. Argentina