

El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

La paradoja del arte

Las nociones de arte y de historia del arte están atravesadas, desde su origen, por una abultada paradoja que estriba en el hecho de que la *historia del arte* abarca objetos, manifestaciones y periodos históricos en los que la noción de *arte* no existía todavía.

Así, por ejemplo, estos:



Los dos nacimientos del arte

La noción de *arte* como actividad autónoma digna de valor, conservación e historización nace, a lo largo de la historia de Occidente, en dos momentos precisos.

Uno de ellos se localiza entre esto



y esto:



Es decir: en las postrimerías del siglo cuarto griego, cuando comienza ya a anunciarse el helenismo.

Y luego, por segunda vez, mucho más tarde. Digamos que entre esto:



y esto:



Es decir, en la apoteosis del Renacimiento, en los tiempos de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.

Ahora bien, ¿qué hay en común entre estos dos momentos en los que en Occidente se suscita, se descubre la existencia, y la importancia, del arte?

En primer lugar, que se trata, en ambos casos, de tiempos de apoteosis de la representación, en los que se alcanza cierto canon representativo que se vive como insuperable –y al que, en ambos casos, se denomina clásico. Y, en segundo lugar que, también en ambos casos, se trata de tiempos en los que sus respectivas sociedades padecen una crisis radical de sus fundamentos simbólicos.

O en otros términos: el prestigio que en esos dos momentos alcanza el arte y los artistas es paralelo a la crisis de los mitos fundadores de esas culturas: la crisis del universo simbólico griego –la época del descreimiento–, y la crisis radical que atraviesa Occidente en forma del cisma cristiano.

La emergencia del arte y la crisis de lo sagrado

De manera que esa crisis constituye un dato esencial para la emergencia misma de la conciencia del arte como actividad específica. Podríamos, entonces, formularlo así: la conciencia del arte, como actividad específica, sólo aparece cuando emerge un pensamiento racional que

hace entrar en crisis lo sagrado sobre lo que esas sociedades se fundamentan.

Por el contrario, mientras el territorio de lo sagrado constituía una evidencia incuestionable, nadie suscitaba la cuestión de la importancia y de la autonomía de lo artístico. Sencillamente, porque lo sagrado existía, debía ser representado.

Pero eso conduce, inevitablemente, a esta deducción: si la moderna historia del arte identifica como su territorio, en las épocas en las que la noción de arte no existía, las representaciones de lo sagrado, ello significa, necesariamente, que el arte pasa a ocupar el lugar de lo sagrado en una sociedad que comienza a pensarse en términos desacralizados.

¿No es eso, por lo demás, lo que se manifiesta en el hecho notable de que, simultáneamente a esa puesta en cuestión de lo sagrado, el arte y los artistas fueran sacralizados? Nacida la desconfianza hacia los sacerdotes, los artistas pasaron a ocupar su lugar: Miguel Ángel, Leonardo, Rafael, Tiziano, parecían manifestar una relación directa con lo sagrado –y eso es, por lo demás, lo que nombra la palabra *genio* en su acepción renacentista.

Pero más expresivamente lo confirma la paradoja del museo moderno: en él, una sociedad que afirma no creer en lo sagrado, se obceca sin embargo en conservar –bajo la rúbrica del *Arte*– todo aquello que en otros tiempos fue concebido como sagrado. Y así, en una sociedad carente de templos, los museos en los que esa conservación tiene lugar adquieren una extraña semejanza con ellos. Pues, como ellos, son espacios donde se localiza lo sagrado.

Durante los siglos XVI y XVII –que fueron los siglos de las guerras de religión– el arte existió como una actividad dotada de autonomía relativa con respecto al fenómeno de lo religioso, sin embargo participaba, con éste, de un ámbito común: el ámbito de lo sagrado, precisamente –en una sociedad que sigue siendo mitológica.

Pero un nuevo paso decisivo en esta historia que tan sucintamente anotamos, hubo de tener lugar en el siglo siguiente, cuando la Ilustración inició el proceso de desacralización –de desmitologización– del mundo. Uno de los efectos inmediatos de esa labor de crítica y demolición de lo sagrado fue el nacimiento de una nueva disciplina: la Estética. Una disciplina que nacía necesariamente, en la misma medida en que la existencia –y la necesidad– del arte, una vez que había sido decretada la extinción

de lo sagrado, constituía un problema irresoluble para el pensamiento racional.

Resumiendo: mientras que lo sagrado existió como algo incuestionable, no pudo existir una conciencia del arte como actividad diferenciada. Luego, cuando lo sagrado se manifiesta en crisis, el arte se afirma y conquista su autonomía.

Finalmente, cuando lo sagrado comenzó a derrumbarse –la tarea deconstructiva de la Ilustración– la existencia misma del arte hubo de constituirse en un problema irresoluble.

Y esto hace del concepto de arte un concepto conflictivo desde su origen: pues si el arte nace –retrospectivamente– como la representación de lo sagrado, pervive sin embargo cuando lo sagrado se derrumba.

Esta es, entonces, su paradoja: el arte mantiene, conserva la geografía de lo sagrado en una sociedad que afirma no creer en ello.

En cualquier caso, entre lo sagrado y el arte se localiza siempre esa notable actividad humana que es la representación. Pues bien, ¿dónde mejor que en los orígenes mismos de la cultura para interrogar esa paradójica relación que liga al arte con lo sagrado?

Lo representado: lo más importante

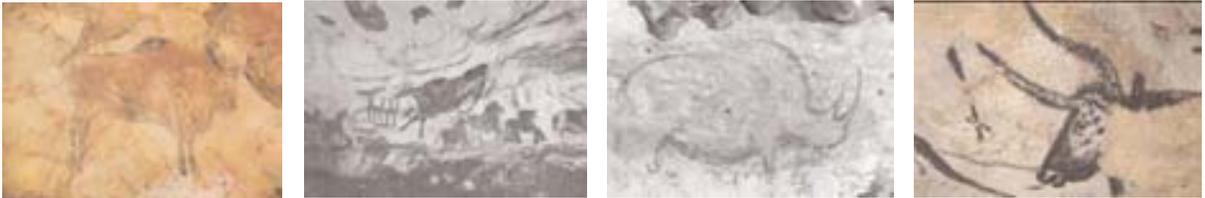
Para los hombres del paleolítico representar no era, como lo es hoy para nosotros, una actividad que se puede practicar sin el mayor esfuerzo, sino, bien por el contrario, una tarea ardua, difícil, tanto por lo que se refiere a los problemas técnicos y materiales que suscita como a los estrictamente temporales: tenían muy poco tiempo libre: todo su tiempo se les iba en la tarea de sobrevivir.

Pues bien: ¿qué es lo representado en el arte paleolítico, es decir, en esa que constituye la primera manifestación artística de la humanidad? ¿Qué es lo que, en las extraordinariamente difíciles condiciones de supervivencia que eran las suyas, les merecía la pena representar a los hombres de entonces?

Para comenzar a responder a esta cuestión el primer paso –pero veremos en seguida que no bastará con ello– consiste en identificar los *motivos* de sus representaciones.

Los motivos de la representación

Son de sobra conocidos: animales –bisontes, caballos, toros, renos, algún rinoceronte– dotados, se ha dicho siempre, de un intenso *realismo*, es decir, de un fuerte efecto analógico.



Y sin embargo, frente a ellos, figuras humanas de dos tipos: unas esquemáticas: carentes de realismo y sin rostro singularizado. Otras, en cambio, de mejor acabado, con el rostro enmascarado y disfrazadas de animales: los antropomorfos.



Y, por otra parte, mujeres: siempre sin rostro, desnudas, con los atributos sexuales muy marcados. A veces en parejas danzantes. Y, otras, en extrañas combinaciones con los animales.



Y, finalmente, dos motivos corporales parciales. Por una parte el sexo femenino. Vulvas.



Por otra, manos, obtenidas, ya sea por impresión de la mano pigmentada sobre la pared, o por perfilado.



La representación y el sentido

Tales son, pues, los motivos. Pero conviene que reparemos en lo poco que hemos hecho cuando así los hemos enumerado: tan sólo hemos puesto nombres, categorías, signos, a eso que nosotros, desde nuestro mundo contemporáneo, reconocemos en lo que ellos pintaban. Pero no hemos respondido con ello a la cuestión suscitada: ¿qué es lo representado? Pues responder a fondo a esta cuestión exige preguntarse por el sentido que tenía para ellos, en tanto sujetos, eso que representaban.



Contextualicemos la imagen: lo que ahí está representado no es, desde luego, cualquier cosa, sino la más importante para una economía cazadora como era la suya: aquello de la que todo dependía para la tribu que lo pintó; la fuente del alimento y del vestido en tiempos que seguramente eran muy fríos.

Pero no sólo lo más valioso. También lo más peligroso. Pues no entenderemos nada de lo que realmente está en juego si olvidamos que el bisonte era un animal tremendo: mucho más grande, fuerte y rápido que el hombre, especialmente en tiempos en los que éste sólo disponía de sus piernas para perseguirlo y sólo contaba con las más rudimentarias armas para cazarlo.

Resulta imprescindible, por tanto, para tratar de ceñir lo que late en esas representaciones, atender a las extraordinarias dificultades que debían vencer aquellos hombres para aproximarse a aquellas magníficas bestias y, a la vez, la mezcla de admiración y de pánico que debían experimentar en su presencia. Y, sobre todo, es necesario imaginar su extrema dificultad y, a la vez, su perentoria necesidad de tomar conciencia de lo que ahí sucedía, en el momento mismo del enfrentamiento con la bestia: en ese momento en que, si lograban sobrevivir, palpaban en cualquier caso la presencia de la muerte, hundían en el animal sus lanzas, se

manchan con su sangre. ¿Qué acto de conciencia más importante, para ellos, que éste?

La función imaginaria de las imágenes

De las pinturas rupestres se ha dicho que respondían esencialmente a una función mágica fundada en la idea de un lazo esencial entre la imagen del ser y el ser mismo, de acuerdo con la cual apresar la imagen del animal propiciaba el posterior apresamiento, en el momento de la caza, del animal mismo.

No debemos desdeñar esta explicación, pues en ella se encierra una verdad indiscutible en las relaciones del hombre con la imagen. Aún hoy, en un mundo que no se piensa en términos mágicos, el enamorado quiere tener, poseer, una imagen de su objeto de amor. Y de cómo la guarda y cuida, por cómo se aferra a ella, parece deducirse que alguna relación intuye entre ello y sus esperanzas de llegar más lejos, de lograr poseer al ser del que esa imagen procede.

Es sabido, por lo demás, el especial cuidado al que tales imágenes son sometidas, como si temiéramos que su deterioro pudiera afectar al ser fotografiado. Y por cierto que sabemos –es otra cara de la misma cuestión– que ciertos rituales de magia negra pasan precisamente por ahí: creen que la agresión a la imagen puede producir efectos sobre el ser en ella retratado. Creemos no participar de tales creencias y, sin embargo, ¿acaso no rompemos muchas veces con violencia las fotos de aquellos seres a los que acusamos de habernos traicionado? ¿Y quién se atrevería a atravesar con un alfiler la imagen fotográfica de su ser amado?

Tal es la función imaginaria de las imágenes. Si su eficacia se mantiene viva aún en nuestro mundo presente, resulta difícil rechazar la posibilidad de su presencia entre aquellos cazadores que fueron los autores de las pinturas rupestres.

La función semiótica de las imágenes

Ahora bien, igualmente podríamos hablar de una función práctica no mágica, sino funcional, pragmática: esas pinturas podrían permitir, a la vez, fijar la imagen del animal objeto de caza, para conocerlo mejor y, así, mejor aprender a cazarlo. Su contemplación podría permitir, por ejemplo, explicar a los nuevos cazadores cuáles eran los puntos vulnera-



bles en los que debe ser atacado. Constituiría así, en cierto modo, una suerte de primer manual de instrucciones destinado a guiar y prefigurar la conducta en el momento de la caza del animal real.

Esta es, entonces, una función pragmática, ya no imaginaria sino netamente cognitiva, para la que resulta oportuna la denominación de función semiótica: de hecho, desde este punto de vista, la representación aparece como un discurso icónico que segmenta, identifica y nombra el cuerpo del animal.

Bataille: la divinidad del animal

Pero existe todavía otra explicación que sin contradecir a las anteriores, arroja una inesperada luz suplementaria.

Nos referimos a la teoría de Georges Bataille¹ según la cual los animales pintados en las cuevas del paleolítico poseerían, para los hombres que construyeron aquellas representaciones, el estatuto de divinidades:

“Podemos pensar de una manera coherente que, si los cazadores de las cavernas pintadas practicaban, como se admite, la magia simpática, tuvieron al mismo tiempo el sentimiento de la divinidad animal².”

Es de sobra conocido el hecho de que muchas civilizaciones posteriores llegaron a elevar a ciertas especies animales a la dignidad de encarnaciones de lo divino. Pero más allá de estos datos, Bataille argumenta su hipótesis en una notable reflexión sobre las condiciones de constitución de las primeras comunidades humanas.

Conviene detenerse siquiera levemente en las líneas mayores de su argumentación. Bataille llama la atención sobre el hecho, por lo demás incuestionable, de que lo que distingue al grupo social, aun el más primitivo, de la horda animal estriba en que se da a sí mismo reglas de conducta, leyes, que incluyen necesariamente prohibiciones. O, como él los llama, *interdictos*³ que expulsan la violencia del interior del grupo social y que, en esa misma medida, afectan a todos aquellos ámbitos esenciales donde ésta se manifiesta: el sexo y la muerte.

Pues bien, los hombres no pueden por menos que constatar que esas cosas que se prohíben a sí mismos son cosas de las que los animales –esos seres magníficos y poderosos de los que para ellos todo dependían– disfrutaban sin restricción alguna.

1 BATAILLE, Georges: “El asesinato y el sacrificio”, en *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1979.

2 p. 117.

3 p. 116. “En el movimiento de los interdictos, el hombre se separaba del animal.”

“los animales, por el hecho de que no observan interdictos, tuvieron primero un carácter más sagrado, más divino que los hombres⁴.”

4 p. 114.

Por eso, el gran animal salvaje, ese ser magnífico que vive entregado a sus pasiones sin verse sometido a las restricciones y limitaciones que las leyes humanas imponen necesariamente debía ser percibido como un ser soberano⁵.

Interdicto y trasgresión

Por eso, no debe confundirse el interdicto con la prohibición en el sentido moderno. Pues ésta, sin más, prohíbe: rechaza absolutamente lo prohibido, identificándolo como algo absolutamente negativo y rechazable. Carece, en suma, de toda dialéctica. El interdicto, en cambio, es dialéctico: no sólo percibe en su objeto esa dimensión negativa que lo constituye en una amenaza para el orden social, sino que, a la vez, identifica su dimensión positiva:

“es sagrado lo que es objeto de un interdicto. El interdicto, al designar negativamente la cosa sagrada, no tiene solamente el poder de provocarnos –en el plan de la religión– un sentimiento de pavor y de temblor. Ese sentimiento se cambia en el límite por devoción... adoración... dos movimientos: de terror, que rechaza, y de atracción, que rige el respeto fascinado... El interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión... lo divino es el aspecto fascinante del interdicto: es el interdicto transfigurado. La mitología⁶.”

6 p. 96.

Y por eso mismo, porque concibe lo sagrado como una dimensión esencial e irrenunciable, no lo prohíbe absolutamente. Por el contrario: construye vías para acceder a ello.

“el interdicto no significa por fuerza la abstención, sino la práctica en forma de transgresión... El interdicto no puede suprimir las actividades que necesita la vida, pero puede darles el sentido de la transgresión religiosa. Los somete a límites, regula sus formas. Puede imponer una expiación... Por el hecho del homicidio, el cazador o guerrero homicida es sagrado. Para entrar en la sociedad profana, les era necesario lavarse de esta mancha, debían purificarse. Los ritos de la expiación...”

7 p. 105.

Es decir: el interdicto constituye la prohibición pero, a la vez –tal es su dialéctica– incluye la necesidad –y la vía ritual– de su transgresión. Por eso, cazar, dar muerte al animal constituye una experiencia de transgresión, de acceso a lo sagrado.

5 “Los dioses más antiguos eran animales... el asesinato del animal inspiró quizás un fuerte sentimiento de sacrilegio. La víctima colectivamente muerta asumió el sentido de la divinidad. El sacrificio la consagraba, la divinizaba.” p. 115.

“A la humanidad histórica, de Egipto o Grecia, el animal le dio en sentimiento de una existencia soberana, la primera imagen, que la muerte en el sacrificio exaltaba, de sus dioses.” p. 121.

8 pp. 116-117.

“Pero, en el movimiento secundario de la transgresión, el hombre se aproximó al animal. Vio en el animal lo que escapa a la regla del interdicto, lo que permanece abierto a la violencia (al exceso), que rige el mundo de la muerte y de la reproducción⁸.”

La función simbólica

Resulta del todo plausible esta hipótesis batailliana sobre el carácter divino del animal en el universo cultural del paleolítico.

Es más, si él afirma que los animales representados en las pinturas rupestres debían ser percibidos como divinos por los hombres que los pintaron, no repara en el hecho de que la prueba más consistente de ello estriba, más allá de sus notables deducciones sobre las condiciones de la construcción del orden social, en el hecho mismo de que fueron pintados. Pues, como hemos señalado en el comienzo de este trabajo, si algo caracteriza a esa historia del arte que se extiende durante los siglos anteriores a la aparición del concepto mismo de arte es que se confunde totalmente con la historia de la representación de lo sagrado. Y que debe ser entendida, a la vez, como la historia de la construcción –textual– de lo sagrado.

¿No es acaso este el motivo de que los hombres que aparecen en las pinturas rupestres lo hagan vestidos de máscaras animales?



9 p. 117.

El “Hombre de Neardental –nos dice Bataille–

dejó del animal las imágenes maravillosas [...] Pero no se representó a él mismo más que muy pocas veces: si lo hizo, se disfrazó, por decirlo así, se disimuló bajo los rasgos de algún animal cuya máscara llevaba sobre la cara. Al menos, las imágenes del hombre menos informes tienen ese carácter extraño. La humanidad debió tener entonces vergüenza de ella misma, y no, como nosotros, de la animalidad inicial⁹.”

Sin duda. Pero es posible llegar más lejos: si el espacio de la representación, en el mundo paleolítico, es el espacio de lo sagrado, acceder a ese espacio requiere investirse de los emblemas de la transgresión, es decir, de la participación en ese universo de exceso y violencia que caracteriza al mundo animal.



Acceso a lo sagrado, intimidad con el dios –que la proximidad de las dos figuras traduce–, experiencia del sexo –la erección es patente– y de la muerte –el instante del choque–: todo ello se suscita en ésta que es quizás

la más precisa y completa de las imágenes rupestres. Ninguna sorpresa, después de todo, pues la muerte simultánea del hombre y del dios constituye uno de los temas más insistentes de la iconografía religiosa:



La dialéctica del hombre y su dios –es decir: la dialéctica de lo sagrado– atravesará durante siglos la historia del arte, como las sorprendentes similitudes no sólo compositivas de estas dos imágenes lo muestran:



No sólo compositivas, decimos: pues la conciencia de la muerte –esa conciencia que vemos emerger por primera vez en las representaciones rupestres– nace con el nacimiento mismo del hombre.

Más allá de las funciones imaginaria y semiótica de la representación, la historia del arte nos devuelve su dimensión simbólica: aquella en la que el hombre se construye construyendo la imagen de sus dioses. Y no debe perderse de vista la diferencia esencial entre ésta y aquellas. Pues tanto la función imaginaria como la semiótica presuponen la existencia, más allá de las representaciones mismas, de aquello que designan, independientemente de que unas apunten a su manipulación mágica –función imaginaria– o cognitiva –función semiótica. Frente a ellas, la función simbólica, en cambio, introduce en el mundo algo que, antes de ella, no existía: en ella, a través de esa dialéctica entre el hombre y sus dioses se construye la subjetividad misma.

La cueva: dentro / fuera

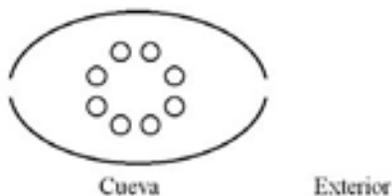
10 GOMBRICH, E. H.: *Historia del Arte*, Garriga, Barcelona, 1975.

11 HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, Madrid, 1971.

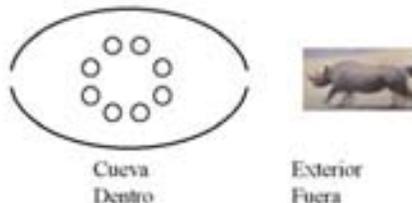


Y nada lo confirma de manera tan expresiva como cierto dato que ignora Bataille y que sin embargo nos suministran autores como Gombrich¹⁰ o Hauser¹¹ –aun cuando ninguno de ellos saque el menor partido de ello, en la misma medida que no comparten la idea del carácter sagrado del animal.

Nos referimos al hecho notable de que estas pinturas fueron realizadas en las zonas más oscuras y recónditas de las cuevas, distantes de aquellas otras donde los hombres del paleolítico desarrollaban su vida cotidiana y en las que, sin duda, debieron comenzar a organizar el orden social.



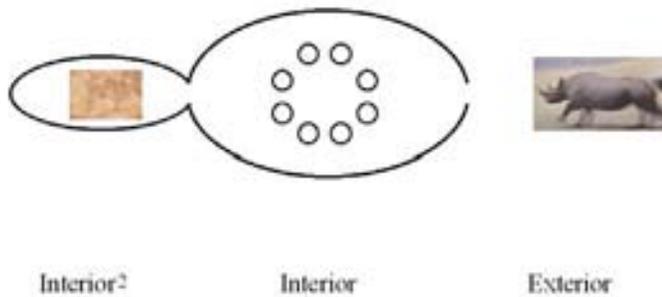
Fuera, en cambio, no había guarida ni orden social alguno. Recordemos que nos encontramos ante una cultura cazadora que no cultivaba la tierra y que por eso no introducía en el espacio exterior a la cueva esos rasgos ordenadores de la naturaleza que son los de la agricultura. El afuera era por tanto, sin más, el ámbito de lo real en el que reinaban, soberanas, las bestias.



De manera que ese umbral, esa abertura que separaba el espacio de la cueva del espacio exterior debió ser para aquella primitiva cultura cazadora la primera gran articulación semántica: dentro / fuera.

Tres espacios

Y sin embargo, esas cuevas, porque no eran todavía casas, carecían en muchos casos de la clausura que a éstas caracteriza. Y así, en el interior de la cueva se abrían inquietantes pasadizos, a espacios aún más interiores, pero ya incómodos e inapropiados para la vida social del grupo. Y era en ellos, notablemente, donde realizaron sus primeras representaciones.



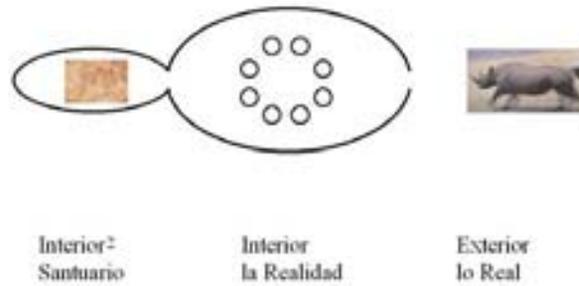
De manera que nos encontramos ante una topología que incluye tres espacios netamente diferenciados.

Por una parte, el espacio interior de la cueva, donde los hombres se guarecían, habitaban y organizaban su vida social. Un espacio donde, de acuerdo con la hipótesis de Bataille, el grupo había prohibido la violencia y en el que reinaban los interdictos que fundan la colaboración social.

En segundo lugar, el espacio exterior: ese espacio no protegido, incierto, como era incierta, aleatoria, contingente, la presencia de la caza de la que la supervivencia misma dependía. Espacio, también, de riesgo, de difícil supervivencia, de la amenaza y la violencia. El espacio, en suma, de lo real.

Y, finalmente, ese tercer espacio, doblemente interior, recóndito, donde se encontraban las pinturas de los animales objeto de caza.

Pues bien, si hemos aceptado la idea del carácter divino, sagrado, de esos animales, ¿no resulta obligado identificar este tercer espacio como un –el primer– santuario, en el que sin duda tendrían lugar las ceremonias rituales que precederían y seguirían a las expediciones de caza?



De manera que el espacio interior habitado en el que se desarrollaba la vida social se veía doblemente flanqueado por los animales de caza: fuera, en el exterior, donde estos existían soberanos, y dentro, en el espacio doblemente interior, donde se guardaba su imagen.

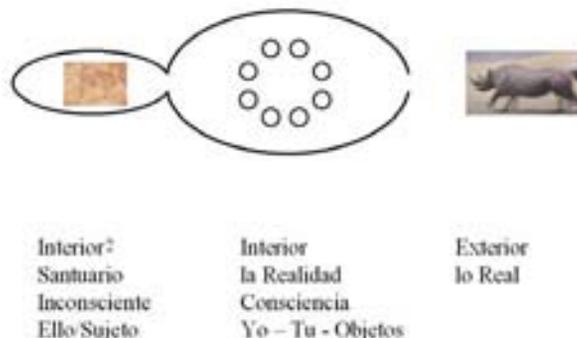
Lo real dentro: la pulsión

Ahora bien: ¿por qué ese primer santuario? ¿Por qué el animal debe hacerse también presente, a través de su imagen, en ese espacio doblemente interior, en ese espacio más recóndito de la cueva?

O en otros términos: ¿qué nombra este animal ahí ubicado, en ese espacio más interior? ¿Qué, sino la pulsión que habita al sujeto? Esa fuerza que presiona a la conciencia desde el interior y, al hacerlo, empuja hacia lo real.

De manera que Ello cobra la forma de –o quizás más exactamente: es escrito como– una gran bestia sagrada que encarna, localiza y resume lo real: tanto eso real que aguarda amenazante en el exterior como esa pulsión real que, desde el interior, presiona hacia allí.

Pero entonces, ¿no es la más precisa representación de la topología del aparato psíquico, tal y como Freud la esbozara, la que se halla ya trazada, materializada en el espacio de esa otra topología que conforma la cultura misma del hombre paleolítico?



¿Semejanza casual? ¿Plasmación en el espacio físico de la estructura psíquica de los sujetos de esa cultura? Pensamos que ni lo uno ni lo otro. Muy por el contrario: construcción, modelado en el espacio de una primera topología destinada a ser interiorizada y a configurar –a estructurar– así la subjetividad humana en el comienzo mismo de su emergencia. Pues nada permite imaginar que la complejidad del aparato psíquico humano constituya un rasgo natural de nuestra especie, sino, bien por el contrario –tal es al menos lo que se deduce de un presupuesto estrictamente materialista– el resultado de una construcción cultural. Dicho, en suma, de la manera más breve: ese espacio doblemente interior que es el santuario precede y hace posible ese otro espacio psíquico, también doblemente interior, que es el inconsciente.

Y bien si eso fuera así, no existiría mejor prueba de la hipótesis nuclear de la Teoría del Texto que proponemos: que los textos construyen, conforman, estructuran a los individuos que los realizan –tanto a aquellos que los escriben como a aquellos que los leen–: que en ellos, en suma, se construye la subjetividad humana.

Pero también: si eso fuera así, ¿no sería entonces la mejor vía para avanzar en la comprensión de la subjetividad tanto el análisis de los textos que la han configurado, como el estudio del proceso histórico en el que esa configuración ha tenido lugar?

Así por ejemplo: si el inconsciente es la introyección psíquica de ese espacio material –y textual– que es el santuario, ¿no será el estudio de éste una vía privilegiada para avanzar en la comprensión tanto del motivo como del funcionamiento de aquel?

Ensayémoslo.

El acto y la conciencia

Llamábamos la atención al comienzo de este trabajo sobre la magnitud experiencial de ese momento decisivo en la vida del hombre del paleolítico que es el de su enfrentamiento con la bestia. El momento, en suma, del acto nuclear, siempre vinculado a la muerte –ya sea la de la bestia o la del propio cazador.

Pero es ahora necesario señalar su dificultad estructural, que, por lo demás, no es diferente de la que es propia de todo acto pero que en éste, dado tanto su carácter decisivo como el riesgo que comporta resulta especialmente visible.



Se trata, en lo esencial, de esto: que aun cuando el acto convoca a la conciencia, aun cuando la conciencia, necesariamente, trata de ceñirlo y pensarlo, de dominarlo, cuando el acto tiene lugar la conciencia, sin embargo, no puede estar. O en otros términos: que, inevitablemente, el momento del acto es un momento vacío de conciencia. Pues, con respecto a él, la conciencia se encuentra siempre temporalmente desajustada: solo puede manifestarse antes –intentando prefigurarlo– o después –reflexionándolo–, pero nunca puede coincidir con él.

Cuando nos aguarda cierto acto que intuimos importante, es evidente que tratamos de anticiparlo en nuestra conciencia y, en esa misma medida, de prefigurar la conducta con la que habremos de afrontarlo. Luego, en el momento del acto, podremos acertar o fallar. Pero, en cualquier caso, de eso la conciencia sólo podrá tomar conciencia más tarde –y ese será el tiempo de la evaluación, de la satisfacción o de la culpa.

Y es que estos dos tiempos son de índole –el tiempo de la experiencia y el tiempo del acto de conciencia– totalmente diferente: el tiempo de la conciencia puede dilatarse mucho, mientras que el tiempo del acto es siempre mínimo: un instante. El momento del acto es en sí mismo turbulento e inmediato, sin tiempo para que la conciencia despliegue sus operaciones reflexivas que son, necesariamente, operaciones discursivas.

Pues la conciencia trabaja con el lenguaje: se articula en discursos que duran, que excluyen el instante. El tiempo de la experiencia, en cambio, es siempre un instante singular e irrepetible. Es decir, real.

Por ello, porque el tiempo de la experiencia es siempre un instante radicalmente singular –o si se prefiere, es después de todo lo mismo, una sucesión de instantes...– el desajuste de la conciencia con respecto a él es esencial, inevitable. La conciencia solo existe en el lapso temporal en el que el discurso se despliega; la experiencia, en cambio, por ser singular, es un instante que escande, corta, hiende, perfora el proceso de la conciencia.

Y a la vez: por su estructura discursiva, la conciencia opera inevitablemente con categorías conceptuales, es decir, con abstracciones sin duda útiles, pero con respecto a las cuales el carácter irrepetible y singular del suceso impone siempre su inexorable resistencia.

Se equivoca por ello quien piensa que, si se esfuerza lo suficiente, puede llegar a estar permanentemente consciente en el momento del acto. O más exactamente, si está consciente en el momento del acto, esta-

rá consciente, pero de espaldas al acto; pues es entonces la representación del acto, y no el acto mismo, el que ocupa su conciencia. Y lo más probable es que, al tapar esa representación al acto mismo, falle inevitablemente ante él. Tal suele ser el caso del obsesivo: tanto se empeña en controlar el momento de la experiencia que se las apaña para llegar siempre tarde, cuando no para pasar por el momento en cuestión sin enterarse de nada.

Insistamos en ello: el tiempo del acto es en sí mismo turbulento e inmediato. En él, en el instante mismo del acto, es imposible pensar, tomar conciencia de nada: el choque, el hecho, el suceso, en su intensidad, en su tensión, en su violencia, impide todo acto de conciencia.

Resumiendo: con lo real se choca.

El inconsciente: espacio de conciencia vedado

Pues bien, ¿qué hay en el interior del inconsciente, en su núcleo mismo?

Una impronta: la huella de una experiencia desgarradora, intolerable. Algo totalmente otro a lo que la conciencia puede elaborar, concebir, manejar.

Es fundamental que esa impronta esté almacenada en la memoria del sujeto. Pues sólo esa memoria puede constituir una guía para afrontar ulteriores encuentros con lo real.

Pero, a la vez, esa impronta debe estar apartada de su conciencia pues, de lo contrario, la anegaría hasta paralizarla, como sucede en el individuo que ha experimentado un shock traumático, que retorna una y otra vez invadiendo su conciencia y consumiendo toda su energía.

De manera que esa impronta debe, por eso, ser conservada y, a la vez, estar vedada, prohibida a la conciencia. Por ello –para ello– existe el inconsciente.

Pero el inconsciente no es algo dado: sólo existe en la medida en que es construido. Y construido, precisamente, como un espacio vedado. Por eso, las primeras manifestaciones artísticas del hombre nos muestran cómo la cultura comienza, así, construyendo ese espacio, como un espacio interior, marcado como sagrado, donde guardar la memoria vedada de la experiencia de lo real.



Pero la impronta de la que hablamos es algo más que la huella misma del shock. Es necesario, además, un símbolo que la localice, la ciña y la conforme: un símbolo que prefigure el momento que aguarda:



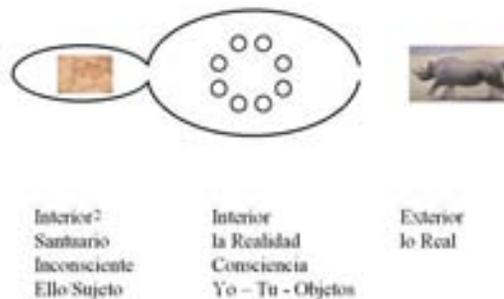
Y hablando de improntas:



¿No es ese el sentido de esas otras improntas, las de esas manos próximas a las imágenes de las bestias divinas? No es difícil, ahora, postular que se trata de las de los cazadores que han logrado sobrevivir al enfrentamiento con las bestias y que, en esa misma medida, han accedido a su dimensión sagrada.

Topología del aparato psíquico

Estamos, pues, ante una construcción topológica. Y una que se nos descubre ya como aquella a través de la cual tiene lugar la construcción primera del aparato psíquico.



Pues si nada hay en éste de arquetipo cósmico o preternatural, si es un fenómeno histórico, cultural, ¿no resulta lo más lógico que, para que pueda existir incorporado en el interior del sujeto, deba existir primero ante él en el exterior, como una construcción netamente material?

Tal es pues la hipótesis que proponemos: que la cultura –y el arte– comienza con la construcción de la topología del aparato psíquico.

Recordémoslo: fuera, el ámbito de lo real; allí donde no hay ninguna seguridad, allí, también, donde el suceso tiene lugar; donde se acierta –se caza al animal– o se fracasa –y el animal mata a su cazador.

Dentro, un primer espacio interior: allí donde cierta seguridad es posible; el espacio de la realidad, sin duda que precaria, pero aseguradora, previsible. El espacio protegido, donde la conciencia habita.

Y más dentro, un espacio inconsciente, sagrado, desde donde Ello, la pulsión, presiona, clama. Allí se configura una primitiva forma de subjetividad, a través de la identificación con el animal divino –la primera prefiguración, entonces, de eso que más tarde llegará a llamarse alma.

No debiera extrañarnos: durante la mayor parte de la historia de la civilización, los hombres se han construido a sí mismos a través de la construcción de las ideas y las imágenes de sus dioses.

La mujer y la bestia: el tercer espacio interior

Queda ya sólo una cuestión pendiente: dar sentido al otro gran motivo del arte rupestre: esas figuras femeninas, desnudas, con sus rasgos sexuales muy acentuados y, a la vez, carentes de rostro, no dotadas de la menor expresión.



Y en ello opuestas a esas otras figuras, las masculinas, de rostros esquemáticos o no, pero siempre fuertemente expresivos.



Hemos dicho: en el interior más interior, el santuario. Pues bien, allí, junto a los animales, el cuerpo de la mujer: la otra gran manifestación del tabú. Ahora bien, ¿no constituye acaso ese cuerpo, y el espacio interior que configura, otro santuario? Pues se trata, literalmente, del recinto del origen del ser. El tercer umbral: el tercer espacio interior.

¿Acaso el cuerpo de la mujer no manifestaba, para la percepción de los hombres del paleolítico, una dinámica metamórfica propia de lo real? Un yo discontinuo por eso mismo, sin duda, menor que el del hombre, un cuerpo destinado a exhibir una continuidad extrema –desde la sangre menstrual al embarazo y al parto.



Hemos dicho que el tabú marca el ámbito de la violencia, en tanto constituido como sagrado. Hemos dicho, también, que acceder a él supone transgredir el interdicto y que esa transgresión es la vía de acceso a lo sagrado.

Así pues la mujer, como el animal, aparece como el otro límite al orden discontinuo de la razón social. Y por eso, simultáneamente, como otra de las formas de la divinidad.

El acto y lo sagrado

¿No es eso, por lo demás, lo que se manifiesta, y de la manera más inmediata, en una imagen como ésta en la que el cuerpo desnudo de una mujer se encuentra tendido en el suelo bajo las patas de un animal?



Y podría ser este, también, el momento para rendir cuentas de ese extraño gesto de perplejidad que atisbamos en los rostros de los hombres cuando entran en el espacio sagrado de la representación tanto disfrazados –mejor: vestidos– de animales, como explícitamente sexuados:

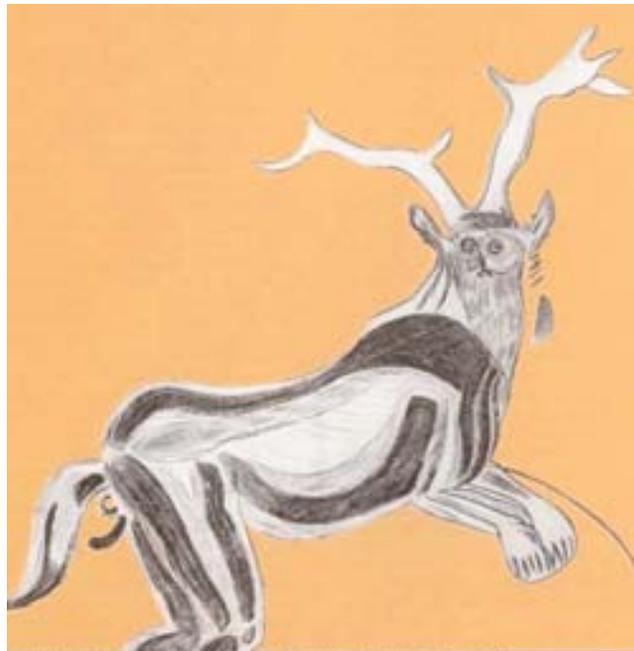
No sólo un rostro humanizado y expresivo. También desconcertado, o más exactamente, atónito.

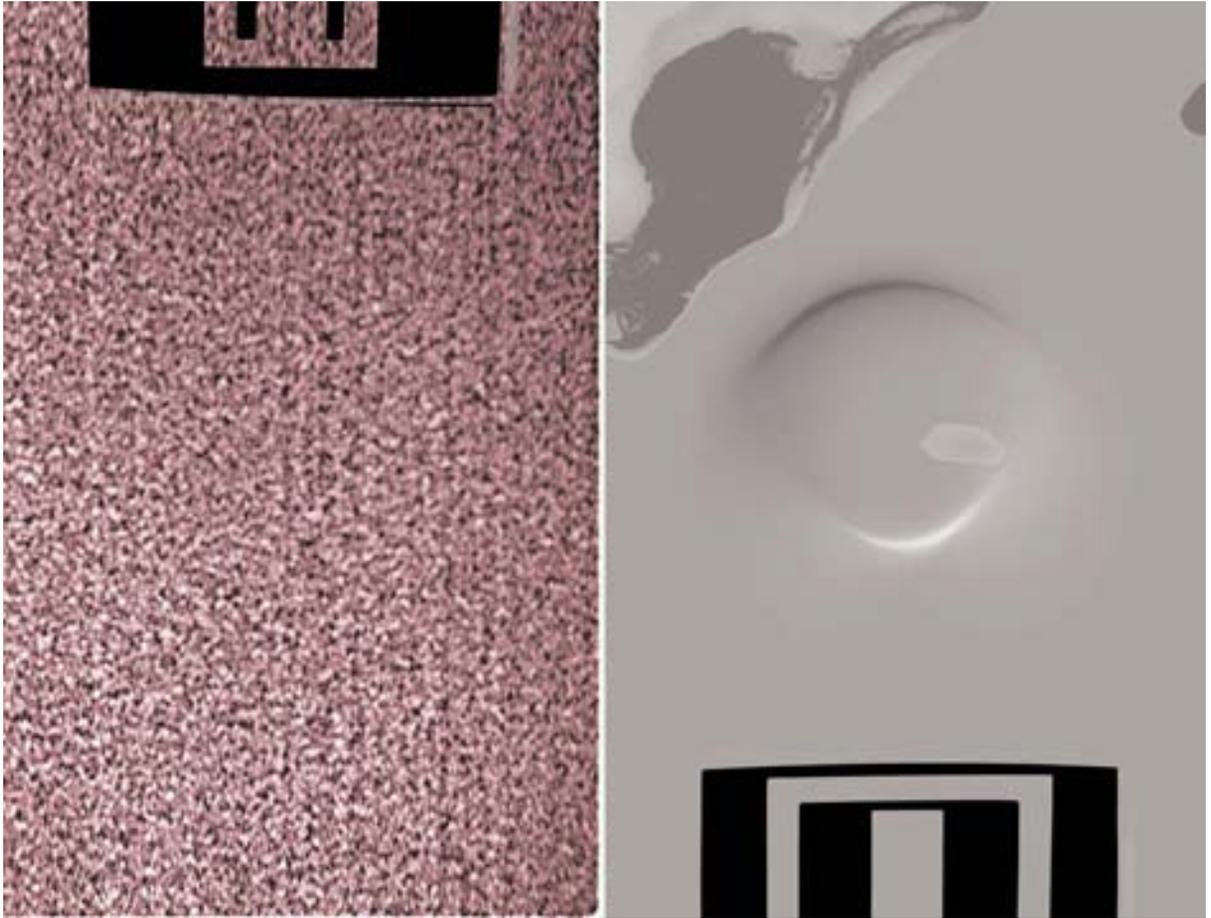


La representación de la escena primordial

¿No es esa la perplejidad inevitable de la conciencia cuando se ve confrontada a la escena primordial?

Intentemos reconstruirla:





Luis Lamadrid: *Solaris*