

## Testimonio de un encuentro tardío

Sara Pain

Me encontré con el pensamiento de Marc Richir en el preciso momento en el que finalizaba mi vida activa, activísima, para jubilarme, jubilosamente; abrigaba, por lo tanto, el proyecto de volver a la filosofía. Digo “volver” porque es mi primer título universitario, obtenido en Buenos Aires, donde nací, en 1931. Por razones alimentarias me dediqué enseguida a la pedagogía y a cuestiones ligadas a la psicología del conocimiento. Después de una breve incursión dogmática por los senderos de la reflexología, y cansada de dar de comer a los estudiantes sonidos de campanas, tuve la oportunidad de conectarme con el Instituto de Epistemología de Jean Piaget, deslumbrada por los análisis de los problemas epistemológicos, planteados a partir de formulaciones kantianas, pero en un intento de fundamentarlas a través de la experimentación sistemática dentro del cuadro de una psicología de la inteligencia. Sus consideraciones sobre las relaciones entre estructura y génesis, genoma y fenoma, operaciones y funciones, permiten la descripción de cada comportamiento inteligente en función de sus articulaciones lógicas y de sus modalidades individuales de construcción. Adjunta a la enseñanza universitaria sobre Psicología de la inteligencia, una intensa actividad en el campo de la clínica de los problemas del aprendizaje me condujo a tornar el tema de cómo es posible comprender y aprender en el problema de cómo fuera posible no comprender ni aprender, es decir, cuáles son los obstáculos que impiden un pensamiento constructivo de conocimientos.

La teoría piagetiana no puede responder a tal cuestión porque tales impedimentos vienen de otra dimensión, que no es lógica, sino simbólica. Precisaba encontrar una teoría que se hiciera cargo de la significación que podía tener para un sujeto su propia actividad pensante, que pudiera encontrar sentido a la ignorancia. A primera vista, el psicoanálisis. Pero su versión clásica freudiana puede muy poco frente a las fracturas lógicas, pues esa dimensión está completamente borrada – por no decir reprimida – en sus interpretaciones. En cambio, en su versión lacaniana, el psicoanálisis provee una descripción exhaustiva de los avatares del pensamiento en los procesos de su(b)jeción y de subjetivación, y permite entender sobre todo el complicado juego de la posesión del saber, de su transmisión y de su apropiación. Se me planteó la cuestión de aplicar conjuntamente, en la práctica clínica, dos posiciones tan diversas. Hay que considerar que si las dos teorías son diferentes, es porque la realidad psíquica de cada uno de los dos ámbitos extrae su fuerza y salud de puro conservar esa escisión necesaria para evitar la confusión entre realidad y ficción, ensueño y vigilia, “si-mismo” y “yo”, otro y mundo. Pero si se pueden aplicar conjuntamente es porque tienen también algo en común en sus fundamentos: ambas tienen en cuenta niveles conscientes e inconscientes, ambas son estructuralistas, y ambas son genéticas.

Será esta correspondencia la que nos permita interpretar un trastorno de construcción de conocimiento como un proceso por el cual una operación inteligente adquiere un valor simbólico, ligado frecuentemente a un afecto, y pierde así su capacidad de funcionamiento efectivo. Estas teorías son satisfactorias mientras permanecemos en el campo de las instituciones, custodiadas por la conservación y por la repetición: los sujetos

construyen o no el conocimiento, pero a éste se lo considera siempre como estando allí y presentando el mundo en su coherencia.

En Francia, a partir de 1978, comencé una actividad clínica de formación de psicoterapeutas mediante el arte. Los problemas que plantea la actividad creativa abren un campo completamente diferente al de la lógica y la simbólica, aunque estos estén siempre presentes. En el taller terapéutico, la obra, por el hecho mismo de no darse en el ámbito propio al arte instituido, acontece en el “como si” de un desafío, aparece en un quehacer complejo donde la *phantasia* se hace imagen o bien idea, la imagen hace gesto, el gesto deja huella, cada huella apela a una otra *phantasia*, y el ciclo se vuelve sinuoso e interminable. ¿Con qué método responder a las cuestiones que surgen en un ámbito tal?

De un lado tenemos, ciertamente, una lógica de la elaboración de la representación y del otro las constantes, en su vertiente de mero significante, del estilo personal (mixtura de biografía y de época), pero hay, principalmente, una dimensión que escapa a estas interpretaciones, interpretaciones que son – conviene subrayarlo – *exteriores* al *fenómeno* mismo. Me pareció interesante recurrir entonces a la fenomenología, siguiendo la disciplina, sin prejuizar, con la pretensión de atenerme estrictamente a aquello que aparece en la consciencia, y con la exclusiva cuestión, sostenida y abierta gracias a la crítica despiadada de toda respuesta obvia, siguiente: ¿cómo algo así como una obra de arte es posible?

Fenomenólogos del arte no faltan, pero no son analistas de la obra haciéndose, sino del contemplador frente a la obra; ninguno de ellos ha tratado, al menos, de ponerse siquiera a dibujar para hacer una descripción depurada de esa simple vivencia. Por fin, tras mucho errar por bibliotecas y conferencias, encontré a alguien que hablaba del pensamiento en su aparición: Marc Richir.

Debo confesar que la primera vez que escuché a Richir no entendí prácticamente nada, pero ese constato de ignorancia obró como un deslumbramiento provocador de la imperativa necesidad de vislumbrar alguna cosa. Así comencé la lectura cronológica de la bibliografía richiriana y la de sus autores de referencia. Vasto programa sometido a dos dificultades: por un lado, poner entre paréntesis esas ciencias que aprecio, respeté siempre y sigo respetando, cuyos métodos y fundamentos adquirí laboriosamente y trasmití durante medio siglo y, por otro lado, entrar en la maraña del discurso richiriano, seguir los excesos de una búsqueda para la cual no hay brújula, puesto que no hay norte, un discurso que, abundantemente referenciado, ataca sin embargo todos los *prêts-à-porter* filosóficos. Con el tiempo, sin embargo, ciertas constelaciones inestables me sirvieron para navegar en ese mar de incertidumbres. Comencé a coleccionar en forma de notas las reflexiones que la lectura de Richir me sugería. Sin garantía ninguna de que el contenido de tales párrafos coincidiese con la reflexión del propio Richir, al menos sí estoy convencida de que tales notas, dispuestas en forma de párrafos cortos, sí fueron inspiradas por sus enseñanzas.

De ese millar de notas transcribo al azar algunas donde espero se reconocerá la impronta del maestro<sup>1</sup>. No intento

<sup>1</sup> Notas que numero por ordenar mi texto, pero que seguramente reciban otra numeración en un próximo trabajo sobre el tema del gesto, surgido, precisamente, de algunas notas. Adelanto aquí, en este testimonio biográfico, el cariz de algunas de estas reflexiones.

aquí, ni mínimamente siquiera, dar cuenta de su obra, aventura interminada e interminable, sino tan solo puntualizar brevemente y al correr de la pluma algunos aspectos que me abrieron, por un lado, una nueva perspectiva para analizar el tema de la elaboración de la obra de arte y, por el otro, una posibilidad inédita de plantear el tema del gesto:

§1. La transformación de la materia. En arte no se trata de dar forma a la materia a la manera de Aristóteles y de la génesis, sino de una verdadera transformación de la materia en la apariencia de otra materia ; para que “El beso” de Rodin figure dos seres humanos es necesario que el marmol se vuelva carne, una escultura hecha de carne sería insoportable. La síntesis pasiva no provee ni la calidad de marmol ni la de la carne, pero juega sobre el intervalo que permite la referencia intermitente de una cualidad a la otra. Aceptar la contaminación mutua de nociones que estamos acostumbrados a diferenciar taxativamente, cuando no parcialmente, como materia y forma, nos compele a vivir en la confusión, pero permite entrever la riqueza de la resonancia infinita de las cosas en las cosas.

§2. Los movimientos tectónicos arcaicos. ¿De dónde surge le obra de arte? Evidentemente no hay obra de arte sin institución que la reconozca y consagre como tal. Una representación religiosa se vuelve artística cuando pierde su condición de icono y es estimada por sus méritos para entrar en el museo. Pero hay algo más en ella que la mantiene en vida y ese algo está en otro registro de fundación, distinto e independiente del de la cronología de la sucesión de estilos. Este registro arcaico se moviliza, de manera contingente, en los afectos en exceso de la *phantasia*, en esa exaltación que se concentra y termina por estallar, sea para diseminarse, sea para recobrase en un trabajo de reconstitución. Pero dicho instante no entra en el proceso del trabajo, ni como origen ni como fin; antes bien constituye la transcendencia de aquél.

§3. ¿Cómo es posible que podamos expresar por el arte y que la obra les diga *algo* a los demás, pero algo *común* a todos? El canon de belleza no es más que un canon, y la emoción estética puede provocarse en el simulacro del extremo horror, el abismo, la monstruosidad y, evidentemente, en la perfección clásica, que es también un extremo. Si tal provocación es posible es porque el artista se ofrece y ofrece un espectáculo inédito en continua composición y descomposición de tensiones y equilibraciones armónicas. Que se reconozca allí un caballo o una manzana pertenece a las convenciones intersubjetivas, pero que se vibre con la vivacidad del movimiento equino o con la acidez del fruto pertenece a la interfacticidad en el compartir de un mundo, en su sensorialidad primogenia.

§4. Tratar el tema del gesto desde un punto de vista fenomenológico es poner entre paréntesis su significación convencional y abordarlo en la intimidad de su vivencia, en tanto que pura cinestesia, sea en el actuar concreto, sea en *phantasia*. Esta reducción elimina toda donación viniendo del exterior, es decir, el gesto visto desde fuera. Por el contrario, toda imagen del gesto propio se construye según la vision, bajo la figura de un cuerpo moviéndose, y sólo las cualidades originales de ese gesto (ritmo, ímpetu, trayecto) confieren singularidad a tal imagen. Esta diferenciación entre gesto percibido en la cinestesia y gesto *phantaseado* se clarifica con la postulación richiriana de los registros arquitectónicos. La psicología ha considerado siempre el gesto como un objeto de observación

externa.

§5. Una cuestión: ¿cómo es posible que cada cual pueda, en todo momento, saberse en una postura particular o saber el gesto a efectuar para cambiar de postura? La percepción del cuerpo propio ha sido generalmente tratada en relación a las dicotomías sujeto/objeto, cuerpo/alma y cuerpo/mundo. Sin embargo, el examen de la actividad de la conciencia de gesto nos conduce a estadios de pensamiento previos a su apropiación por un ego, todavía incorporables e indiferenciados respecto del mundo, un estadio donde podemos prescindir del recurso del espejo y del otro en tanto tales. Un estadio de pura agitación cinestésica y no localizada. Y no hay que pensar que eso corresponde exclusivamente a la vida del lactante. En tal caso no podría ser tema fenomenológico. Es, antes bien, algo que se expresa cada vez que estamos en una situación inédita, de desequilibrio, sin los instrumentos gestuales habituales y apropiados.

§6. Si hay un momento de puro espíritu, no se tratará, con toda seguridad, del momento sublime. El afecto es adrenalina, aceleración de pulsaciones, sudor frío, y todo ello se traduce en gestos: suspiros, la mano sobre el pecho, la boca entreabierta en un « ¡¡¡ oh !!! » con las sensaciones cinestésicas correspondientes. Seguramente tales gestos son signos de un exceso pero en ningún modo vuelven reconocible o figurable el exceso en sí. Los afectos significados en gestos constituyen una retórica intersubjetiva cuya fuente es interfaccial. Será en el momento pendular de la distensión del exceso cuando, como en el retroceso de la marea, varadas sobre la playa como las resacas de Celan, vuelva a sí el sí-mismo, manteniendo el intervalo abierto por el momento sublime que retorna a altamar para alejarse indefectiblemente de la marea baja.

§7. Pregunta: ¿cuál es la realidad del gesto, cómo puede entenderse su transcendencia? El problema se le plantea a la intuición de una manera más confusa que cuando se trata de la realidad de la cosa vista o de la cosa compuesta por la imaginación (que no por la *phantasia*) a partir de objetos percibidos. Un objeto de la visión supuestamente perdura cuando está fuera de nuestra vista; por el contrario, el gesto real se agota en la acción. Sin embargo, el gesto no se concreta merced al hecho exclusivo de su efectuación sino – y sobre todo – en virtud de su posibilidad potencial de ser imitado, transmitido, repetido, inhibido y transformado.

§8. ¿Dónde está la piedad en la escultura de Miguel Ángel? No hay lágrimas ni pasión en la pose de la Virgen, casi adolescente, ni de sufrimiento en el cuerpo impecable de Jesús, que yace en su falda. Esta piedad, infigurable e indescriptible, no corresponde, sin embargo, a ningún tipo de adoración, definida sin cualidades como el concepto de un sentimiento; por el contrario, se ofrece como un manojó donde se mezclan múltiples resabios de fantasmas enigmáticos, a los cuales sólo podemos aproximarnos por titubeos discursivos. Se puede bien explicar el alcance del tema por la estrategia de su concepción y de su factura, bien por la situación histórica de su encargo, pero nada de ello nos permitirá tocar de cerca esos afectos y esas *phantasiai* mediante las cuales, como ciegos, intentamos palpar la perfección, la piedad, la divinidad, el Hombre eterno, la virginidad, el enigma del nacimiento y de la muerte.

Todo esto y mucho más, hasta el infinito, está allí, maravilla del arte, sin estar justamente allí, sino precisamente en esa transcendencia que nos huye.

Y el diálogo se prosigue... entre admiración, controversia, dudas, y filosófica amistad.

