

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



DE LA LOCURA A LA PIEDRA. UNA REGRESIÓN AL MIEDO PRIMITIVO

Tesis para optar por el título de Licenciado en Arte con mención en Escultura que presenta
el Bachiller:

FRANCO ALONSO GALLIANI GARCÍA

Asesora teórica: Dra. Rosemary J Rizo-Patrón Boylan de Lerner

Asesora artística: Mg. Marta Susana Cisneros Velarde

Lima, 20 de Octubre de 2018

Mi cabeza como una gran canasta
lleva su pesca

deja pasar el agua mi cabeza

mi cabeza dentro de otra cabeza
y más adentro aún
la no mía cabeza

mi cabeza llena de agua
de rumores y ruinas
seca sus negras cavidades
bajo un sol semivivo

mi cabeza en el más crudo invierno
dentro de otra cabeza
retoña

Blanca Varela. "Concierto Animal"





Resumen:

Investigación sobre la raigambre inconsciente que la emoción del miedo a Dios (o lo anterior al origen) supone. El horizonte de esta indagación fue trazado por la realización de un Taller de Dibujo en el Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera, el cual desencadenó un grupo de preguntas que, volcándose paulatinamente al plano consciente, aluden a la realidad espiritual.

Se postula la hipótesis de que, en vista de las similitudes en los dibujos, se puede comparar el puente de contacto que las dibujantes enfermas desarrollaron por medio del dibujo para con los estratos primitivos de su consciencia (nexo facilitado por su condición) y el puente de contacto que los dibujantes primitivos de la Cueva de Chauvet Pont d'Arc, Francia, desarrollaron para con Dios dada su cercanía al origen (nexo facilitado por su condición).

Durante el taller, fui atemorizado por una motivación que me acercó a imaginarme cerca a la locura, un lugar donde son indistinguibles lo real y lo imaginado. Esto significó una circunstancia psíquica equivalente a la del dibujante primitivo que me llevaría a descubrir la donación del dibujo a la mano y a encontrar la posibilidad de sumergirme fenomenológicamente en una condición que me facilitaría un nexo para con lo insondable.

De esa comparación se desprende la validación de la locura como ventana al inconsciente y por consiguiente a un pasado remoto. Estar a la merced de la naturaleza es el punto de contacto donde y cuando puedo afirmar una experiencia intersubjetiva espiritual.

Se analiza el arte paleolítico caracterizado por ser rupestre pero también por la escultura de pequeños cuerpos femeninos acéfalos que simbolizaron culto a una diosa madre. Destacan dos cuerpos híbrido humano animal que me llevarían a reflexionar en la importancia de los animales. Anhelar ser un animal o pensar como uno es un indicio de una proximidad con lo irracional en el primitivo. De esta forma, me pregunto por la posibilidad de heredar este miedo a Dios ya que encuentro que la imagen del híbrido paleolítico se vuelve a manifestar de una forma sumamente similar en Pablo Picasso. Entro al campo de la mitología cuando encuentro que los poemas de Homero y Hesíodo todavía recuerdan el culto paleolítico y que hay maneras de seguir indicando signos de ese nexo en obras de la literatura.

En mi proyecto escultórico muestro los dientes como actitud que encara este miedo primordial pero sobre todo descubro a Medusa como tope de la regresión (o la talla de su mirada) a lo incognoscible mostrando que la raigambre del miedo, como la piedra, se estratifica en dirección a un pasado inmemorial, el cual se constituyó bajo un principio femenino porque ahí yació inerte lo que fue vida en forma de espacio tiempo comprimido pero fértil para que "ignizca" después cualquier impulso de vida.

Encuentro vestigios de este culto hasta en mi propia obra, con lo cual puedo tomar postura crítica, como artista escultor, de la circunstancia actual de nuestra relación con la naturaleza de todo. Heredar espiritualidad es como recordar el miedo que sintió el humano primitivo cuando las preguntas filosóficas, religiosas y artísticas fueron una.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo 1 - LINAJE DE MEDUSA.....	13
§1.1.- La no representación de la cabeza humana en el paleolítico.....	13
§1.2.- Interiorización del animal en la cabeza de la diosa madre.....	16
§1.3.- Algunas consideraciones sobre Gea y Medusa.....	40
Capítulo 2 - ARQUEOLOGÍA DEL MIEDO.....	43
§2.1.- La atracción a lo irracional como experiencia del miedo atávico.....	43
§2.2.- La Fenomenología y los momentos estructurales del miedo.....	53
§2.3.- Caos circular como vientre creador.....	63
Capítulo 3 - PERSISTENCIA DE LA BESTIA.....	68
§3.1.- Reflexiones a partir de una similitud.....	68
§3.2.- El avistamiento de la ballena.....	76
Capítulo 4 - CAPTACIÓN DE UNA EMISIÓN.....	79
§4.1.- El dibujo como sustancia oral emanada por la mano.....	79
§4.2.- La desocupación de la mano y boca que ordenó la locura.....	81
§4.3.- Motivaciones de la captación de Medusa en el flujo que ella mira.....	84
Conclusiones.....	97
Bibliografía.....	102

INTRODUCCIÓN

Ahora que ya he concretado este trabajo me siento habilitado para presentarles la introducción de cómo capté a Medusa en el miedo atávico a la locura. Este miedo es la toma de conciencia de que nuestra dimensión extrasensorial para conocer la existencia, sea incapaz de aprehender lo inasible que resulta creer que de la nada sale algo (miedo de Dios). Es el anverso de la necesidad de Dios, de la aceptación de la dimensión espiritual que nos da modestia para ser solamente mortales.

En el principio de esta investigación lo que había era un desconocimiento de lo que se quería investigar y la extraña experiencia de haber realizado un taller de dibujo en el Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera, pero no pude establecer lo que me impulsó a hacerlo porque sencillamente acudí a una irracional atracción al miedo que sentía por la locura.

Pero, ¿qué es lo que quería investigar? ¿Cómo me puedo proponer desarrollar una pregunta de investigación, si ni siquiera reconozco qué es eso que anima la pregunta? Martin Heidegger reflexiona sobre la estructura de la pregunta (Heidegger 1997, p. 15) y comienza diciendo “*La pregunta por el sentido del ser debe ser planteada*”¹. Más cuando añade que “*nos movemos desde siempre en una comprensión del ser. Desde ella brota la pregunta explícita por el sentido del ser y la tendencia a su concepto. No sabemos lo que significa ‘ser’. Pero ya cuando preguntamos: ‘¿qué es “ser”?’*, nos movemos en una comprensión del ‘es’, sin que podamos fijar conceptualmente lo que significa el ‘es’” (Heidegger 1997, p. 16), él quiere decir que ya en la pregunta es hallable de alguna forma aquello que se pregunta. De esta forma, pongo aquí la pregunta para que en su mismo preguntar se revele su sentido: **¿Qué es mi alma?**

Vemos entonces que el tema de mi investigación comparece como **lo que mi alma es**, diciendo “*mi*” alma pues se trata de una reflexión a partir de vivencias personales y usando un particular “*que*” tomado de la reducción definitiva que hago, a manera personal, de la respuesta al llamado

- Franco
- **Qué**

Mi alma es que. “*La pregunta es la devoción del pensar*” dice Heidegger, como si pensar necesitara preguntar para ser y lo hace, lo debe hacer porque es propio de sí, es su materia prima. Pero también añade una disposición psíquica a esto, la devoción o fervor. Hay algo más en la pregunta que inspira al pensador a venerarla porque le debe toda su existencia, y es que acude al llamado.

Así pues, en atención a los *momentos estructurales* de lo que significa preguntar, es que descubro que el objeto de mi búsqueda informe era, en un primer momento, la indicación al tema del mundo interior, de la conciencia, del alma, de lo espiritual. De esta forma entiendo que haya acudido al Hospital Psiquiátrico, porque creo que ellos viven con el alma expuesta. Como dije, la

¹ En las notas del traductor encontramos que Heidegger quiere insistir en el carácter ejecutivo de lo que implica *plantear* una pregunta, porque es en el hacerla mismo donde se revela su sentido. (Heidegger 1997, p. 421)

experiencia con los enfermos mentales implicó acudir a una atracción a pesar del miedo, atracción que encontré expresada por Heidegger cuando dice que *“todo buscar está guiado previamente por aquello que se busca”* (Heidegger 1997, p. 15), como si de esa guía previa proviniera esa atracción.

El taller de dibujo se realizó a lo largo de 5 semanas con 8 pacientes mujeres del Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera. En principio fue diseñado con actividades particulares para cada sesión, sin embargo los resultados no se restringieron dentro de los límites de cada actividad, sino que en algunos casos prevaleció la voluntad de cada paciente por dibujar lo que quería. Al finalizar el taller se obtuvieron 119 dibujos hechos a lápiz sobre cartulina blanca, aproximadamente 14 dibujos por cada paciente. Según creemos, lo que representa el registro de ese pensamiento es que trae consigo el acceso a la cueva del sentido de mi miedo primitivo.

Al preguntarme por la fuerza de atracción que la locura ejerció en mí, tengo que precisar que se consumó en el entorno del taller de dibujo, el dibujar permitió una interacción psíquica entre los inconscientes participantes del taller. Esta experiencia me permitió valorizar el dibujar como vivencia primitiva dadora de sentido y ser testigo de cómo el dibujo brotaba de estas mujeres que padecían los embates de su clima psíquico.

Desde su reclusión, el loco evidencia lo que definitivamente nos parece inaceptable, desde nuestro punto de vista supuestamente “normal”, en cuanto a lo que significa estar bien. Concretamente, tendemos a asociar ese bienestar a la salud mental, noción que se nos ha inculcado en términos médicos respecto de lo que es enfermedad y lo que es mente. En otras palabras, a lo largo de la historia de la psiquiatría el malestar ha sido organizado tácitamente con el criterio del método científico; sin embargo, el conocimiento del alma humana no precisa realmente de mecanismos científicos para su indagación pues el sufrimiento mental puede no ser orgánico y por consiguiente, no necesariamente puede ser medido en forma de información, sino que en realidad también puede ser expresión de un horizonte subjetivo misterioso.

Este horizonte fue volviéndose paulatinamente para mí en un área de investigación relativa al alma, a la conciencia del miedo, al dibujo, y sobre todo a la escultura. Pero no me interesaba una visión psicológica de las emociones, científica, personal e intimista, sino un enfoque universalista cuyo alcance existencial me permita reflexionar en el miedo en toda su dimensión humana depurándolo así de la confusión que generalmente lo asocia a la cobardía y que impide analizar históricamente el diálogo que se da entre el ser humano y su sentir miedo desde tiempos prehistóricos.

En mi experiencia, el dibujo viene a ser una sustancia vocal que brota desde lo profundo de nuestra inconciencia. Este punto de proveniencia es psíquico y no yace solamente en la mente del individuo, sino que sigue constituyéndose y constituyendo nuestro mundo circundante presente, por lo que al mismo tiempo es captable una sedimentación de vida constitutiva anterior, de la crianza y hereditaria a través de las generaciones. Intentemos voltear la mirada a lo arcaico. Pero ¿cómo podemos acercarnos a saber si esta fuente inconsciente puede ser arcaica y colectiva?

Hemos comparado los dibujos de la cueva de Chauvet ubicada en el departamento de Ardèche, Francia, datados entre 40 000 y 30 000 a.C.² con los dibujos resultantes del taller en el Hospital Psiquiátrico para analizar si podemos establecer algún punto de comparación que pueda decirnos si ambos dibujantes podían haber estado dibujando en entornos equivalentes. Esto con el fin de acercarnos a si el acto cognitivo del dibujo pueda estar aliviando un miedo existencial ante el problema del origen.

Esta exigencia personal de una dimensión humana que valore la emoción del miedo, y el factor de haber realizado el taller con 8 mujeres, me condujeron a interesarme por el título de un libro que, fortuitamente, vi en una vitrina de la Biblioteca Central de la PUCP, el cual se titula “La Locura de las Musas” (Pontificia Universidad Católica del Perú Instituto Riva-Agüero, 2013). Su contenido es un estudio fenomenológico y fue así que me fue dado el descubrimiento de este movimiento filosófico fundado por Edmund Husserl, que sería crucial para el desarrollo de esta investigación.

Ahora bien, es preciso en esta parte referirme a la distinción entre miedo y angustia que desarrolla Martin Heidegger (discípulo de Edmund Husserl) en su obra “¿Qué es metafísica? (1979, p. 46)³

En primer lugar me intriga conocer la necesidad que tuvo de negar el miedo⁴ antes de referirse a la angustia como “*patente de la nada*” (Heidegger 1979, p. 47). Considero que en el intento por desestimar el miedo es que salen a flote elementos que Heidegger no reconoce como perteneciendo al miedo. Obviamente sabemos que nuestro tema no es el miedo a la tarántula o al tiburón, aunque, si siguiésemos agrandando *aquello por lo que el miedo teme* (Heidegger 1997, p. 145), encontraríamos que el riesgo adquiere una dimensión existencial pero en línea con los animales, es decir no solo física, sino psicofísicamente, y en último término espiritualmente también. Esta salvedad es lo que parece provocar la distinción de Heidegger, pero no me parece que la angustia pueda *colocar al hombre ante la nada misma* sin que la conciencia la haya ya determinado como desconocida (suponiendo que esa colocación sea posible), sino que debido a su naturaleza incognoscible sea más responsable referirnos a cómo nos correlacionamos con ella, antes de aseverar que estamos ante ella. Ese casi encuentro nos devuelve a nuestra modesta mortalidad.

Tampoco me parece que si la angustia se “*hallase penetrada por una especie de tranquilidad*” (Heidegger 1979, p. 46) uno experimente una “*desazón*” (Heidegger 1979, p. 47), porque ¿puede uno sentirse tranquilo y “*desazonado*” al mismo tiempo? En mi opinión, la tranquilidad justamente

² Cf. http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-cueva-chauvet-ultima-revelacion-del-arte-de-la-prehistoria_7692/2

³ Dicha distinción se inicia con la pregunta: “¿*hay en la existencia del hombre un temple de ánimo tal que le coloque inmediatamente ante la nada misma?*”

⁴ “*No aludimos a esa frecuentísima inquietud que, en el fondo, no es sino un ingrediente de la medrosidad en que tan fácilmente podemos caer. Angustia es radicalmente distinto de miedo. Tenemos miedo siempre de tal o cual ente determinado que nos amenaza en un determinado respecto. El miedo de algo siempre es miedo a algo determinado. Como el miedo se caracteriza por esta determinación del de y del a, resulta que el temeroso y medroso queda sujeto a la circunstancia que lo amedrenta. Al esforzarse por escapar de ello –de ese algo determinado– pierde la seguridad para todo lo demás, es decir, ‘pierde la cabeza’.*” (Heidegger 1979, p. 46)

es una relajación debida a una ausencia de preocupaciones. Peor aún, si la angustia “*nos acosa, nos oprime, nos sobrecoge*” (Heidegger 1979, p. 47), no encuentro tampoco la tranquilidad en estas aseveraciones, sino más bien miedo. Así pues, en el fondo concuerdo con el filósofo en la descripción de esta vivencia, sin embargo pienso que se trata más de un “estado”⁵ que de un “acto psíquico” (así Husserl clasifica a las emociones [Depraz 2017, p. 3]), por eso es extraño que no admita que la angustia esté basada en la vivencia del miedo, creo que justamente esa “*conmoción de estar en suspenso donde no hay nada donde agarrarse*”, está causada por la sobrevenida de la “*contusión*” que nos hace “*perder la cabeza*” (Heidegger 1979, p. 46) .

Pues bien, el encuentro con la Fenomenología me permitió establecer el terreno donde se desarrollaría la investigación. El terreno sería el del reino de la conciencia, donde la vida de la conciencia (las experiencias) muestra el dinamismo de sus formas particulares de cognición según sus diversos estratos y estando entretejiéndose permanentemente con y por otras conciencias. Así, esta disciplina me ayudaría entender cómo conoce la conciencia y la importancia que tendría su eje principal –la Intencionalidad–, para reflexionar sobre las vivencias del miedo y del dibujo.

La agudeza de esta rama de la filosofía me permitió determinar la alineación intersubjetiva entre la percepción del miedo (en su escala más embrionaria y en tiempos pre-natales) y la vivencia del mismo miedo pero en la madre quien lo habría heredado de su propia madre, lo que a su vez vitalizó en mí la captación de un flujo generativo que me condujo necesariamente a inferir que heredamos de Eva⁶ este miedo existencial; habría sido ella quien primero lo vivificó. Al mismo tiempo desarrollé un proyecto escultórico compuesto por 3 piedras, y durante la tercera escultura apareció una extraña evocación a la inferencia de Eva. El flujo de miedo que nos pone en contacto con Eva tiene como tope la incognoscibilidad de la Creación y pensar lo incognoscible no se puede, así como tampoco se puede mirar a Medusa.

El mito de la Gorgona me permitió encontrar que nuestro flujo medroso se encuentra petrificado y que esculpir en piedra es también una sumersión en el flujo que nos lleva al encuentro de su mirada. Asimismo, hemos visto que la lógica de rompimiento de la piedra corresponde a un descubrimiento que nos traslada a la temporalidad arcaica. Conocer la lógica de la resistencia lítica nos da un poder afín a pensar el miedo primordial porque la piedra pudo al tiempo, evocando eternidad que es inmune al miedo primitivo. A partir de ese conocimiento se puede edificar en la conciencia una experiencia que testimonie por encima de la finitud la vivencia de lo arcaico.

⁵ “*El estado puede perpetuarse después de que el objeto fuente de alerta ya no está presente; puede entonces todavía ser reproducido en tanto disposición inconscientemente despertada, pero el sentimiento ya no se refiere a él a título de complemento indispensable. Un sentimiento subsiste a menudo sin que llegemos a hacer aparecer los objetos fuente de alerta. Estamos tristes y no sabemos por nosotros mismos por qué. Estamos contentos sin una razón particular.*” (Depraz, 2017)

<https://www.springer.com/de/book/9783319986562>

⁶ Bajo el concepto de “Eva mitocondrial” se conoció el descubrimiento de una mujer africana de la cual descendemos todos los humanos actuales y de aproximadamente 200 000 años de antigüedad. Esto, desde luego, no quiere decir que haya sido la única mujer en ese entonces. Cf. <http://ellinikahoaxes.gr/wp-content/uploads/2017/05/Mitochondrial-DNA-and-human-evolution.pdf>

Esta ha sido la vivencia que a nivel personal me fue dada durante la realización de tres esculturas en piedra. En estas esculturas he trabajado la captación del fluir de la conciencia en el marco de una reflexión atávica sobre el miedo al origen que me llevaría a encontrar a Medusa como tope de este retorno.

Por ello, he traído la cabeza invertida de Medusa temerariamente, diciendo que los meandros de su cabello aun fortalecen su poder, aquellos que también fueron percibidos en el fluir de la conciencia y que en un comienzo había captado en el taller de dibujo que realicé en dicho nosocomio. Mostrar los dientes como actitud que encara este caos pero al mismo tiempo aceptando que su inmensidad nos puede tragar me llevó a identificar un principio cosmogónico materno tras Medusa.

Galliani, Franco. Detalle de *Captación*. Travertino



Mi relación con lo irracional se percató de que la mirada del dibujante prehistórico arroja luces actuales sobre nuestra naturaleza a pesar del paso del tiempo. Tener en frente al pasado y confundir 'lo primero' con 'lo último' indica la vigencia de la idea que constituye nuestro presente en base al conocimiento de lo pre - histórico. Por ese motivo, he comenzado la indagación en la mente paleolítica analizando sus expresiones artísticas, en concreto he realizado una selección de

20 “Venus” paleolíticas no sin antes considerar la ausencia de la representación de la cabeza en todas ellas a partir de 2 casos donde la representación del cuerpo si tuvo cabeza pero de animal. He trazado un nexo entre el culto a la diosa madre en el arte paleolítico hasta la mitología griega que es donde se halla Medusa. En este recorrido fenomenológico también he reconstruido elementos que han prevalecido a lo largo de divinidades en religiones como la sumeria, egipcia y minoica para enlazar con Gea, la diosa madre griega. Esto ha sido hecho de forma genético-generativa intentando reunir las experiencias atávicas e inconscientes al origen de esos cultos y representaciones del pasado, sin pretender ser una reconstrucción histórico-crítica, arqueológica o antropológica, aún cuando acuda y use como hilo conductor los vestigios trabajados por esas disciplinas.

En el segundo capítulo se encuentra una reflexión que halla el principio femenino en el miedo a la irracionalidad del origen. Una vez encontrada esa unidad he realizado un análisis fenomenológico del miedo como emoción primitiva que posibilitaría la capacidad de dibujar en tiempos paleolíticos basado en la validación de equivalentes circunstancias que me permite respaldar una coincidencia entre dos dibujos, uno paleolítico y otro resultante del taller de dibujo. Esta reflexión teórica fue permanentemente motivada por una empatía para con el dibujante paleolítico. A este punto supe que la emergencia de las imágenes inconscientes me permitiría seguir trazando conexiones con lo arcaico entonces, en el tercer capítulo, analicé el tema de la locura y lo primitivo en la obra de artistas del siglo XX trazando de nuevo una posible transmisión de ese interés en artistas como Gauguin, Picasso, Borges y Melville, ¡algunos incluso inspirados en la ciudad de Lima! Esto me llevó a reconsiderar algunos hechos mitológicos, por ejemplo, respecto al origen marítimo del Minotauro y reconocer su vigencia actual en nuestra relación con la naturaleza de todos.

En cuarto y último capítulo se encuentra mi proyecto artístico que se deriva del desarrollo de una intuición sobre cómo el humano primitivo enfrentó el miedo primordial una vez que alcanzó su rango extrasensorial liberadas las manos y la boca. El inicio de una épica primitiva sentaría las bases para la dación de sentido por medio del dibujo y escultura, y su posterior convertimiento en tradición. Mi proyecto escultórico se sitúa en el momento cuando se dio esa oralidad que trajo lo psíquico a la herramienta.

La mirada espiritual que me permite ver en el arte paleo-lítico⁷ la necesidad del artista por completar⁸ con sentido sensible el misterio de su entorno me ha reunido con una emoción que ya había sentido durante la interacción con las mujeres del Larco Herrera. ¿Vivimos bajo un control

⁷ Es pertinente saber que el 22 de Febrero del 2018 se descubrió una cueva con dibujos de aproximadamente 65 000 años de antigüedad, lo cual renueva las condiciones de investigación porque esos dibujos no han sido considerados en esta investigación, ni tampoco el hecho de que el dibujante arcaico se trate ahora del hombre de Neandertal. Cf. <https://news.nationalgeographic.com/2018/02/neanderthals-cave-art-humans-evolution-science/>

⁸ “*Todo completamiento de un sentido está referido a una instauración originaria y que ésta misma tiene su historia.*” Iribarne 1987, p. 26

racional? ¿Qué tipo de necesidades tenemos los sujetos percipientes de esta época? ¿No estamos adoleciendo ahora mismo de la indiferencia que supone las dualidades, racional-emocional, mente-cuerpo, sujeto-objeto, naturaleza-humano, ciencia-cultura, físico-orgánico, natural-artificial, material-espiritual? Ante esta polarización, ¿no deberíamos creativamente reconsiderar un enfoque que indique el espacio compartido entre estas bifurcaciones?, ¿no es el adentramiento al reino espiritual un cuestionamiento de la dicotomía exterior-interior, sujeto-objeto justamente porque valida la percepción subjetiva como constituyente de lo que consideramos real?

El padecimiento de corrupción que atraviesa nuestra sociedad no es más que una crisis espiritual hallable en lo profundo del ser psíquico. Un problema humano. ¿Qué nos pasa? ¿Somos una cultura que no quiere producir huella? Algunas manifestaciones del llamado “arte contemporáneo” insisten en anonimizar las operaciones artísticas valorizando las propuestas “secas” del pulso, emotividad y humanidad del autor o autora. Se busca una estética sin rastro de la mano hacia una suerte de oportunismo de materiales improvisados, aun cuando la intención escrita del curador destaque por su vasta comprensión de la realidad. Todo esto se agrava cuando se coloca a la felicidad como finalidad urgente que justifica los medios para supuestamente alcanzarla, un proceso aceleradísimo de realización debido a que la circunstancia de “lo viral” no deja respirar. Esta coyuntura evidentemente desconoce el valor del ahínco que vence la dificultad de lo bien hecho, el cual ha sido suplantado por el valor de la inmediatez de un camino fácil pero inconsistente que, desde luego, elude el trabajo.

Desde mi perspectiva, la responsabilidad del poder del escultor consiste en invocar las relaciones de peso, volumen, masa, que sean necesarias para determinar los espesores que suplan y signifiquen las pobrezaas memoriales que nos haya tocado atravesar en esta época. Así, el espacio trabajado recuerda cuán definido puede estar aquello palpado durante la relación con la luz cegadora propia del miedo primordial. El resultado es una escultura temeraria que, extrapolando palabras de María José Binetti, “*nace y vuelve al origen, de aquí la contemporaneidad de aquel pasado inmemorial, capaz de desatar el presente y futuro*” (“*El tiempo de la madre*” 2014, p. 342).

El dibujo toma del *cabello* la gama de fuerzas que la mano sabe puede encontrar en la tiniebla de lo inconsciente. La escultura es el lugar de esos altercados.

Capítulo I

LINAJE DE MEDUSA

§1.1.- La no representación de la cabeza humana en el paleolítico.

A continuación les presento un conjunto de respuestas que, desde mi perspectiva, escultores, dibujantes y poetas dieron al problema de la realidad espiritual. La representación de mujeres en escultura predominó en la época paleolítica aunque sin una alusión directa a la cabeza, más bien se puso énfasis en el vientre y senos, lo cual indica la intención de subrayar la importancia que tuvo la fertilidad y por consiguiente la mujer en este entonces. Sin embargo, antes de las “Venus” paleolíticas, analizaremos dos extraños casos donde el cuerpo humano sí tuvo cabeza pero de animal.



Izq. “Hombre león”. Lugar de hallazgo: Cueva de Hohlestein-Stadel, Baden-Württemberg Alemania. Altura: 29,6 cm. Material: Marfil de mamut. (Sigue en discusión por los especialistas si esta figura representa a un hombre o a una mujer). Antigüedad: 40 000 años

Der. “Venus y el hombre bisonte” Lugar de hallazgo: Cueva de Chauvet, Valle del río Ardèche Francia. Técnica: carbón sobre prominencia de la cueva. Antigüedad: 32 000 – 30 000 años

Sabemos que al escultor(a) paleolítico le tomó un aproximado de 370 horas (3 meses) ⁹ tallar “el hombre león “. Asimismo, la expectativa de vida en estos tiempos era de 30 años (mi edad actual), este factor sumado al clima gélido y el riesgo permanente de morir nos lleva a poner mucha atención en la enorme importancia que tuvo el/la escultor/a y preguntarnos ¿Qué tipo de necesidad hizo brotar la realización de estos dibujos y esculturas? ¿Cuál era su función?



Panel de los rinocerontes. Cueva de Chauvet, Valle del río Ardèche Francia. Antigüedad: 32 000 – 30 000 años. Técnica: carbón sobre muro de la cueva previamente raspado por el dibujante y por un oso.

Para E.H. Gombrich estas *“pinturas y estatuas son empleadas con fines mágicos”* (Gombrich 2011, p. 40) además *“no eran concebidos como simples obras de arte, sino como objetos que poseían una función definida”* (Gombrich 2011, p. 39). Parece haber una comprensión generalizada de que esta función mágica implicó un resultado favorable para los cazadores, de manera que, como *“entre esos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen”* (Gombrich 2011, p. 39) la representación de animales habría constituido el anhelo concretado de la cacería.

⁹ En el año 2009 el arqueólogo Wulf Hein replicó el “hombre león” con herramientas paleolíticas para determinar aproximadamente cuanto tiempo le tomó al hombre paleolítico realizar la escultura. El experimento es visible en el minuto 5:20 del siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=hgbvT9_pjzo

En el caso de la Escultura me parece que es diferente. Ya de por sí es diferenciado del arte rupestre siendo aquella llamada “*arte portable o mobiliario*” (Moro y González 2013, p.245). Como veremos, debido a sus características, se puede inferir que estas estatuillas eran llevadas con uno y que su “*poderoso empleo*” (Gombrich 2011, p. 40) estuvo asociado a un concepto que vincula la conciencia de posesión al animal o al felino en el caso del “hombre león”. Asimismo, estos amuletos concentraban en su uso la certeza de un conocimiento determinado que estuvo asociado a la mujer sin cabeza.

Veo una idea de poder en la cabeza. Los animales eran más poderosos. Me intriga pensar la relación de los humanos con los animales pero más allá de la caza o de limitar la reflexión a un asunto de mera actividad de abastecimiento de comida. Quiero saber si en el cuestionamiento existencial de estos creadores se puede determinar un componente de miedo espiritual visto reflejado en las actitudes de, por ejemplo, el oso. De otra forma, ¿qué sentido primitivo pudo estar desplegándose al tomar la siguiente decisión?:



Cráneo de oso colocado sobre una piedra. Cueva de Chauvet, Valle del río Ardèche Francia. 30 000 – 32 000 años de antigüedad.

Pensar la conciencia en una ubicación y tiempo tan remotos nos obliga a usar la imaginación. No sabemos con precisión qué pensaba el ser humano primitivo, qué sentía, qué temía, si lloraba o reía. Pero sabemos que “*hay sentidos en la vida primitiva de la conciencia que ésta no ha constituido*” (PUCP/IRA 2013 p. 69). Éste estrato de la conciencia está en contacto con el flujo temporal y “*primordial en la génesis pasiva de la vida de la conciencia*” (PUCP/IRA 2013 p. 69). De manera que “*si nos preguntamos, entonces, por nuestras condiciones de posibilidad de creación en todo arte, nuestra mirada debe dirigirse a las estructuras pasivas de la conciencia que precede a nuestra mirada racional, consciente*” (PUCP/IRA 2013 p. 74).

Contamos con parte de su producción artística para estar seguros de entablar una relación horizontal con ellos y ellas, y acercarnos a ese estrato pasivo de la conciencia que alberga nuestras preguntas. De esta manera podemos decir que “*ya en la vida pasiva de la conciencia, se puede identificar un cierto imaginario anónimo que precede a la vida de la conciencia activa y la*

enriquece. Nuestras posibilidades de creación encuentran aquí su origen.” (PUCP/IRA 2013 p. 84)
Asimismo *“la imaginación será un modo de presencia de los objetos mismos”* (PUCP/IRA 2013 p. 84) que, como vemos en este caso, refiere al reino animal.

¿Pero qué relación tuvieron estos humanos con la fauna? No estamos analizando la producción de extraños, sino de seres que fueron como nosotros. Y al ponernos en su lugar, lo que tenemos es una relación cercana con los animales, incluso una dependencia¹⁰. Pero siendo parte vulnerable de la cadena alimenticia, siendo una minoría y los animales bastante más temibles que sus familiares actuales, ¿no nos habiéramos acaso visto obligados a aprender de ellos, a respetarlos? Pero, ¿nos habiéramos considerado muy diferentes? ¿Por qué en culturas aborígenes no occidentalizadas no hay tal distinción entre el ser humano y la naturaleza? ¿Nos hemos separado de la naturaleza? ¿Por qué las únicas representaciones del cuerpo humano, las “Venus paleolíticas”, no aluden a la cabeza y, cuando lo hacen, son de animales?

Pienso que no debemos reflexionar las imágenes paleolíticas según la jerarquía actual que sentimos hacia los animales porque en ese entonces no existía el dominio que después hemos ejercido sobre ellos. Antes, no se daba la distinción actual, sino que convivíamos sin concebirlos extraños o inferiores, ya que compartíamos **la misma naturaleza de seres animados**, la unidad cuerpo animado era la naturaleza compartida entre ellos y nosotros, lo cual presupuso un gran ser desamarrado de la doctrina de la identidad racional y por consiguiente más amplio, más abstracto, un reino mayor cuya expresión vemos reflejada cuando los contemplamos.

Tuvimos y tenemos mucho que admirar de ellos. Tallar un trozo de marfil de Mamut supuso la inspiración en lo más poderoso que fue. Los leones definitivamente fueron más poderosos que nosotros, y si por un momento fuéramos uno, ¡cuán poderosos seríamos! El león no se pregunta quién es, sencillamente es. El animal es como su instinto le permite ser, completa su totalidad y hace lo que tiene que hacer. Vive ahí y ahora. Es irracional.

La plasmación y concreción de ese deseo tallando una Escultura me lleva a pensar en una necesidad de **tener** la importancia de la animación en la mano. Pensando en la escultura “hombre león” veo la importancia de materializar y ejercer el poder de lo básico, volverse el experto en espíritu, el ánima vista y tenida en una sola cosa concreta, el deseo por traer de la imaginación esa vivencia, presentar y tener esa naturaleza común de seres animados es también una identificación con lo irracional.

§1.2.- Interiorización del animal en la cabeza de la diosa madre.

¹⁰ *“De este modo, durante el Paleolítico Superior, los animales se convirtieron en los garantes de la vida del clan, un don divino que además de alimento, proporcionaba pieles para confeccionar vestimentas, astas para crear infinidad de utensilios, grasa para los candiles, huesos con los que alimentar el fuego, etc”*. Cf. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/iii-el-principio-masculino/>

Pienso que en el ámbito del ser espiritual, fueron más claras las relaciones de poder, aprendizaje y convivencia entre los humanos y animales paleolíticos. Para empezar, pensar una comunicación entre ellos y nosotros nos parece obvio porque hoy en día lo hacemos con facilidad. Por eso, damos por sentado que se dio una comunicación apoyados en que *“la inteligencia de los animales también sugiere su habilidad de pensar sin lenguaje”* (Lohmar 2017, p. 212). Con esto sólo podemos afirmar que si los humanos paleolíticos aprendieron de los animales fue por una *“necesidad del funcionamiento de un sistema no lingüístico para el aprendizaje de la experiencia”* (Lohmar 2017, p. 212).

Entonces ¿qué ámbito de la conciencia compartíamos con los animales? ¿Qué relación hay entre la inmensa predominancia de animales en el arte rupestre y ese modo no lingüístico de pensamiento? Ubicados en la vida primitiva de la conciencia, **¿podemos referirnos a algún estrato inconsciente y no lingüístico humano-animal?**

Si el pensamiento estaba dándose en modo no-lingüístico, entonces pudimos estar más al alcance del estrato pasivo de la conciencia donde se encuentra el imaginario que posibilita la creación plástica, lo cual nos acercaría a la inconciencia la que, como sabemos, afecta la conciencia. Esto es vigente porque *“hay un sistema de representación no-lingüístico aun operativo en nosotros”* (Lohmar 2017, p. 209) que explica *“el enigma de la efectividad de la inconciencia”* (Lohmar 2017, p. 209) y *“contiene la pregunta de cómo podemos saber y no saber algo al mismo tiempo”* (Lohmar 2017, p. 209).

Entender *“la diferencia entre los sistemas con lenguaje y sin lenguaje es un paso importante en el continuum inconsciente-consciente”* (Lohmar 2017, p. 210). *“La cooperación de estos sistemas puede hacernos entender cómo sabemos y no sabemos algo al mismo tiempo”* (Lohmar 2017, p. 209), pero también nos muestra que *“no solo nos referimos al estado de las cosas en modos simbólicos de lenguaje, sino en un sistema¹¹”* que aparece como pensamiento recurrente durante el cual vivificamos un periodo de conciencia que después no recordamos haber vivido (Lohmar 2017, p. 212), esta salida a flote de la inconciencia se puede encontrar en los sueños, pero también en los procesos de desplazamiento neurótico¹².

Pues bien, creemos que la cabeza de animal es un símbolo de empoderamiento psíquico. La escultura “hombre león” fue hallada con características que determinan que fue frotada y pasada de mano en mano¹³, con lo cual nos es dada una idea de ritual¹⁴. Una figura como ésta es la muestra más antigua de escultura figurativa de algo que no existe en la realidad¹⁵. De igual forma

¹¹ Lohmar denomina a este sistema *“Scenic phantasma”* p. 209

¹² *“Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa. Este fenómeno, que se observa especialmente en el análisis de los sueños, se encuentra también en la formación de los síntomas psiconeuróticos y, de un modo general, en toda formación del inconsciente”* Laplanche y Pontalis 1996, p. 98

¹³ Cook 2017, minuto 4:02. <https://www.youtube.com/watch?v=mJWUPBQpX1c&t=5s>

¹⁴ Cf. <http://donsmaps.com/lionlady.html>

¹⁵ Cook 2017, minuto 1:18. <https://www.youtube.com/watch?v=mJWUPBQpX1c&t=5s>

“La Venus y el hombre bisonte” que también ha sido catalogada como una figura antropomorfa con cabeza de animal¹⁶, presenta una proximidad con la vulva con lo cual planteamos que el empoderamiento espiritual estuvo asociado a lo femenino.

Por otro lado, en tiempos paleolíticos vimos que los fenómenos climáticos y la vida estaban sincronizados¹⁷. La migración de aves o los largos desplazamientos de manadas de bisontes, dependían de los cambios de temperatura. También vimos que la luna y el ciclo menstrual de la mujer estaban sincronizados¹⁸, entonces reconocimos la asociación de la fertilidad femenina con lo desconocido que era la naturaleza. Ante el miedo a la extinción, valorizamos espiritualmente la fertilidad porque en ella estaba el misterio de la regeneración de la vida y la supervivencia. Pero en las fases lunares, también se daba la luna invisible¹⁹ y a eso le temimos porque nos evocaba la nada. Entonces nos preocupamos por la desaparición, comprendimos que la divinidad femenina también incluía la muerte, el retorno circular a la tierra²⁰.

En este momento volvemos a la pregunta ¿Por qué no representaron la cabeza? ¿Por qué hicieron hueco en la cabeza? ¿Por qué la oquedad en la cabeza de la diosa? El hueco de la Venus de Hohle Fels muestra un desgaste²¹ que sugiere que fue hecho con un propósito portable. Considero que la perforación de la cabeza pone Oquedad y este acto permitiría en el escultor el lugar psíquico para que la memoria sea el espacio de la *oralidad* que pasa y atraviesa la cabeza. En otras palabras, llevar consigo siempre a la Venus sin cabeza permite tenerla siempre presente en la memoria.

Hacer ese hueco es aludir a Otro espacio pasante, otro espacio que, escrito con O mayúscula, se caracteriza por ser captado como

“Inconmensurablemente distinto a uno. El Otro es oscuro (insondable), el Otro es ciego (no me ve), el Otro es intempestivo (siempre a destiempo) como si fuera imposible un encuentro con él. En efecto, dicho encuentro es imposible porque es absoluto en su acepción original, separada, no responde, no está en su naturaleza hacerlo y aun si lo hiciera lo haría a destiempo, en un tiempo que no coincide con el nuestro. Es un lugar que no es coextensivo con el nuestro, es inconmensurablemente allá” (Montalbetti 2015, p. 675-676).

Debido a que precisamos analizar las características de este culto plasmado en escultura, presento a continuación una selección de 20 “Venus” paleolíticas donde puede apreciarse tanto la ausencia de la cabeza, como el hueco. Específicamente están enmarcadas en el periodo climático del paleolítico superior datado entre los 110 000 y los 10 000 a.C., que además coincide con el período

¹⁶ Le Guillou En: Clottes 2001 p. 170

¹⁷ Cf. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/>

¹⁸ Cf. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/>

¹⁹ Cf. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/>

²⁰ Cf. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/>

²¹ Cf. <http://donsmaps.com/hohlefelsvenus.html>

de la última glaciación también conocida como la Glaciación de Wurm o Edad de Hielo²². Existen cientos de estas estatuillas con características semejantes, por lo que hubiera sido excesivo reunir las todas aquí, incluso hay títulos que designan grupos de figuras, como por ejemplo las “Venus” de Malta o las de Gagarino, ambas ubicadas en Rusia. De todas formas, dejaré aquí y en la bibliografía el enlace www.donsmaps.com donde puede apreciarse con mayor amplitud la escultura y arte paleolítico.

	<p style="text-align: center;"><u>Venus de Hohle Fels</u></p> <p>Lugar de hallazgo: Cueva de Hohle Fels, Jura de Suabia, Alemania. Antigüedad: 35 000 – 40 000 años. Material: Marfil de mamut. Altura: 56,7 mm Características: Atributos sexuales acentuados, ausencia de cabeza, y en su lugar un orificio, marcas en las extremidades, senos y vientre.</p>
	

²² Cf.

http://enciclopedia_universal.esacademic.com/61380/Glaciaci%C3%B3n_de_W%C3%BCrm_o_Wisconsin



Venus de Dolni Vestonice XIII

Lugar de hallazgo: Moravia, República Checa
Material: Marfil de mamut
Dimensión: 8,3 cm
Antigüedad: 24, 800 años
Características: es una figura que ha sintetizado los rasgos anatómicos femeninos, fue enterrada junto a restos de animales, figuras de animales, otras venus y dos cuerpos humanos.



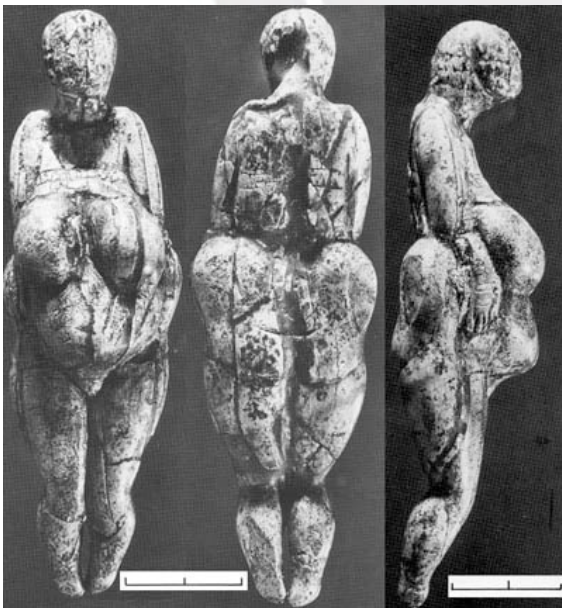
Venus de Peterfels o Venus de Engen

Lugar de hallazgo: Peterfels, Engen Alemania
Dimensión: 38 mm
Material: Azabache (un tipo de carbón duro)
Antigüedad 15 000 años
Características: figura femenina reducida a un vientre encinta, orificio a la altura de la cabeza, marcas a lo largo de la figura.



Venus de Monruz

Lugar de hallazgo: Neuchâtel, Suiza.
Material: Azabache (un tipo de carbón duro)
Dimensión: 18 mm
Antigüedad: 15 000 años
Características: figura sedente, presenta un orificio, debido a su semejanza con la Venus de Peterfels, se cree que podría tratarse del mismo escultor.



Venus de Avdeevo (N°6 de 14)

Lugar de hallazgo: Avdeevo, Kursk, Russia
Material: marfil de mamut.
Altura: 95 mm
Antigüedad: 21 000 – 20 000 años
Características: atributos femeninos acentuados, ausencia de énfasis en la cara, presencia de marcas que sugieren brazaletes, fue encontrada con otras figuras femeninas.



Venus de Dolní Vestonice

Material: cerámica

Antigüedad: 29 000-25000 años

Lugar de hallazgo: aldea de Dolní Vestonice, Moravia, República Checa

Altura: 11cm

Características: atributos femeninos acentuados, ausencia de énfasis en el rostro, una tomografía reveló la huella de un niño de entre 7 y 15 años.



Venus de Ostrava o Venus de Petrkovice

Lugar de hallazgo: Ostrava-Petrkovice, Moravia – República Checa

Material: hematita

Dimensión: 46 mm

Antigüedad: 27 000 años

Características: fue tallada intencionalmente sin cabeza.



Venus de Pekarna

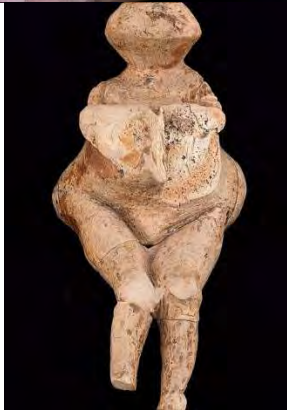
Lugar de Hallazgo: Moravia, Republica Checa

Dimensión: 45 mm

Material: marfil de mamut

Antigüedad: 14 500 años

Características: figura femenina reducida a una pose, ausencia de cabeza.



Venus de Bryansk

Lugar de hallazgo: yacimiento Khotlyovo-2, Bryansk, Rusia.

Material: marfil de mamut y pigmento marrón

Antigüedad: 24 000 – 21 000 años

Dimensión: 5cm

Características: rasgos femeninos acentuados, ausencia de énfasis en el rostro, fue hallada enterrada junto a huesos de animales.

	<p style="text-align: center;"><u>Venus de Kostienski</u></p> <p>Lugar de hallazgo: Material: marfil de mamut Dimensión: Antigüedad: 24 500 – 21 500 años Características: ausencia de énfasis en el rostro, inclinación en el cuello, atributos sexuales acentuados, elemento en la espalda que sugiere una prenda de vestir.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p style="text-align: center;"><u>Venus de Willendorf</u></p> <p>Antigüedad: 30 000 – 27 000 años Material: Caliza oolítica Lugar de hallazgo: Willendorf, Austria Altura: 11,1 cm Características: Fue hallada cubierta por una gruesa capa de ocre rojo, atributos sexuales acentuados, ausencia de énfasis en la cabeza y pies, se cree que el patrón que vemos en la cabeza correspondería a un tejido. Manos sobre los senos</p>
-------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Venus de Lespugue

Lugar de hallazgo: Cueva de Rideaux, Alta Garona Francia.
Dimensión: 14,7 cm
Material: Marfil de mamut
Antigüedad: 26 000 – 24 000 años
Características: Atributos sexuales acentuados, ausencia de énfasis en la cabeza, piernas unidas y marcas en la parte posterior que sugieren una prenda de vestir. Manos sobre los senos



Venus de Laussel o Dama del cuerno de Laussel

Lugar de hallazgo: Marquay, Dordoña, Francia.
Material: Piedra caliza y restos de ocre
Dimensión: 54 cm
Antigüedad: 27000 – 22 000 años
Características: signos de embarazo, la mujer sostiene un cuerno de bisonte, la forma de su cuerpo indica que ya tuvo hijos, la cabeza parece girada o cubierta por el cabello.



Venus de Moravany

Lugar de hallazgo: Moravany nad Váhom, Eslovaquia.

Material: marfil de mamut

Medidas: 7,6cm

Edad: 23 000 años

Características: ausencia de cabeza, atributos sexuales acentuados



Venus de Savignano

Lugar de hallazgo: Savignano sul Panaro, Modena – Italia.

Dimensión: 22,5 cm

Material: Serpentina

Antigüedad: 25 000 - 20 000 años

Características: atributos sexuales acentuados, ausencia de cabeza y en su lugar una prominencia aguda, los brazos no están trabajados sino solamente indicados y rodean los senos, hay huellas en la parte inferior que permiten inferir que fue clavada en el suelo



Venus de Renancourt

Lugar de hallazgo: Amiens, Renancourt – Francia.

Dimensión: 12 cm

Material: piedra caliza

Antigüedad: 23 000 años

Características: atributos sexuales acentuados, ausencia de énfasis en la cabeza y brazos, en la misma excavación fueron hallados huesos de animales y herramientas de caza.



Venus de Monpazier

Lugar de hallazgo: Dordoña, Francia

Material: limonita (un tipo de cuarzo)

Dimensión: 5,5 cm

Antigüedad: 24 000 – 22 000

Características: cráneo alargado, ausencia de énfasis en la cara, atributos sexuales acentuados, piernas unidas, signos de embarazo, fue descubierta por Jean Clottes.



Venus de dos cabezas o Venus de Grimaldi

Lugar de hallazgo: Cueva del príncipe, Grimaldi - Italia
Material: piedra serpentina amarilla
Dimensión: 27,5 mm
Antigüedad: 23 000 años
Características: superficie pulimentada, en base a las marcas encontradas en el cuello y cabeza se ha establecido que esta figura es bicéfala, atributos sexuales acentuados, piernas juntas, ausencia de énfasis en el rostro, signos de embarazo.



Venus de Barma Grande

Lugar de hallazgo: Cueva de Barma Grande, Grimaldi - Italia
Material: Esteatita amarilla
Dimensión: 4,7 cm
Antigüedad: 20 000 años
Características: atributos sexuales acentuados, ausencia de énfasis en la cabeza, presenta un abultamiento en el vientre que podría estar indicando un embarazo.



Venus de Gagarino N°1

Lugar de hallazgo: Gagarino, Lipetsk - Russia

Material: marfil

Dimensión: 5,8 cm

Antigüedad: 24 000 – 22 000 años

Características: ausencia de énfasis en la cabeza, manos sobre los senos, atributos sexuales acentuados.

Si bien las estatuillas precedentes son llamadas “Venus” por los especialistas, no hay relación con el significado de esa denominación²³ que más bien alude a un concepto de belleza muy posterior asociado a una diosa romana inspirada en Afrodita. En la cultura griega no hemos encontrado representación escultórica de Gea, la diosa madre griega, por eso vamos a rastrear anteriores esculturas de diosas madre desde el Neolítico, los Egipcios, los Sumerios, y los Minoicos, para analizarlas como antecedentes, y ver, en todo caso, los elementos primitivos que estarían prevaleciendo en relación al mito de Gea.

²³ Cook 2013, minuto 1:01 https://www.youtube.com/watch?v=2hv2ssmB_MU



Mujer sentada de Çatalhöyük, Anatolia – Turquía.
Cerámica. 20 cm. 8000 años de antigüedad



“Diosa cabeza de ave”
6000 años de antigüedad
Egipto pre dinástico
Cerámica

Esta escultura remite claramente a las venus paleolíticas de Monruz y Pekarna, principalmente por la pose erguida pero también por la ausencia de énfasis en el rostro, piernas juntas, ausencia de pies y senos al descubierto. Resulta interesante que la pose de los brazos se haya despegado del cuerpo porque expresa un empoderamiento que emula los cuernos de un toro. Visto que ha sido hallada en Egipto es interesante relacionarla con la diosa Hathor cuya imagen también presenta la cornamenta (ver la siguiente página). Asimismo, hemos encontrado que la posición de sus brazos también remite a la famosa diosa de las serpientes Minoica que tiene cogidas dos serpientes. Finalmente, no afirmaríamos que esta escultura tenga cabeza de ave, más bien nos parece que pudo estar heredando la manera paleolítica de representar la cabeza, sin embargo, por más que haya sido con fines de amarre, esta cabeza no deja de llamarnos la atención porque en la imaginería egipcia sí se ha plasmado una hibridación así.

Diosa Hathor
1405 – 1367 a.C.
18va dinastía
Piedra grauvaca
Tamaño natural

La diosa egipcia Hathor aparece aquí como una mujer sentada en cuya cabeza esta soportado el símbolo de los cuernos que contiene al centro una circunferencia. Hathor es la personificación de la vía láctea, la cual fue visualizada por los egipcios como la leche de una vaca celestial. Esta visualización podría explicar que la vía láctea haya sido homologada al río Nilo o a una serpiente de luz.

Como proveedora de leche, Hathor fue diosa de la fertilidad y de la protección de los recién nacidos, cuyo destino ella controlaba.

También fue conocida como Methurt, nombre que significa gran inundación en egipcio, de esta forma se le responsabilizaba por la inundación anual del río Nilo.

Se le reconoció en el líquido amniótico durante el embarazo de las mujeres y su nombre significa “la casa de Horus”. En otras representaciones Hathor aparece como una vaca dorada o simplemente como una mujer con orejas de vaca.

Finalmente mencionaremos que la adoración a Hathor llegó a Canaan en el siglo XI a.C., lo cual nos remite al relato bíblico del becerro de oro y Moisés.

Fuente:

<http://ancientegypt.wikia.com/wiki/Hathor>





Diosa madre Nammu
Periodo Ubaid (pre-Sumeria)
5500 - 3700 a.C
Cerámica.



Diosa de las serpientes
Minoica
1600 – 1500 a.C
29,5 cm. Cerámica.



Diosa de las serpientes
Minoica
1600 – 1500 a.C
35 cm. Cerámica.

En el Neolítico (8000 – 6000 a.C.) se heredó el culto paleolítico a la diosa madre²⁴, como puede apreciarse en la “Diosa cabeza de ave” y en la Venus de Çatalhöyük, una escultura con el rostro ya insinuado, con los atributos sexuales acentuados y ejerciendo control sobre dos felinos. Al parecer la composición de esa escultura prevalecería hasta Homero (canto 21, vv. 470) quien usa los términos micénicos *Potnia Theron* (diosa de los animales), título que también refiere a otras diosas de la cultura Micénica. También se ha hallado la frase *Athana Potnia* (señora Atenea) en tablillas micénicas escritas en lineal B.²⁵

Asimismo, encontramos a la diosa **Nammu** en el periodo Ubaid de la cultura Sumeria (5500 - 3700 a.C.). Su cabeza aparece representada con la cabeza de la serpiente²⁶, con lo cual tenemos una asociación directa entre ese animal y lo divino femenino. Vemos a la serpiente como la mente de la diosa. La sagacidad es la diosa, o lo espiritual si asociamos lo que en páginas anteriores hemos visto con los animales, pero está claramente especificado que es el conocimiento de la serpiente lo que caracteriza a la diosa, una irracionalidad sabia que en permanente renovación, crea y mata. Un sigilo sinuoso cuyo veneno es también el antídoto.



En tercer lugar tenemos que en la civilización minoica (2700 – 1450 a.C., pero con presencia humana desde el 7000 a.C.) hubo una religiosidad predominantemente matriarcal (Pombo 2006, p. 355). La escultura más destacada es la “**Diosa de las serpientes**”. Esta diosa controla a las serpientes con sus manos, y además lleva un felino sobre la cabeza²⁷. El felino nos remite al “hombre-león” y a la Venus de Çatalhöyük quien también controla dos felinos. Por último, otra escultura de esta diosa nos deja ver que las serpientes recorren sus brazos y, sobre todo, se concentran en su vientre.

Contemporánea a esa religiosidad matriarcal cretense, en Egipto se adoraba a la diosa Hathor, la que como hemos visto, guarda una conexión muy particular respecto a su antecedente la Diosa cabeza de ave (aún con elementos paleolíticos) y con la imaginería minoica. En el templo de Hathor (existente desde el año 5400 a.C.²⁸), llamado Templo de Dendera, encontramos relieves en las paredes que nos permiten encontrar juntos los elementos del hombre león, el toro y la serpiente, como componentes de un solo culto a la diosa vaca.

²⁴ Gimbuttas 1986-1990, minuto 2:19 <https://www.youtube.com/watch?v=uxei-vuf7U8>,

²⁵ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Potnia_Theron

²⁶ Cf. <https://www.elpensante.com/nammu-reptiles-y-deidades-antiguas/>

²⁷ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Diosa_de_las_serpientes#cite_note-1

²⁸ Malkun 2008, minuto 4:15 <https://www.youtube.com/watch?v=9zkIeXTLoEA>



Relieve perteneciente al Templo de Dendera, sur de Egipto. Circa 1500 a.C.

Desde mi perspectiva, tanto en estos relieves egipcios como en los frescos minoicos la hibridación humano animal estuvo vinculada a la contemplación del comportamiento de las aguas porque se precisó de una realización espiritual (hibridación) para comprender que los “desastres” naturales traen una renovación. En tal sentido, las erupciones del volcán Santorini que hicieron reaccionar al mar Egeo supuso que los minoicos identificaran en el carácter del agua el carácter de la Diosa, y asociaran sus características ondeadas y sinuosas a la serpiente, como si la forma de este animal encarnara el poder del meandro presente en todo lo que es líquido.



Fresco minoico en palacio de Knossos-Creta. 2000 – 1400 a.C.

Del mismo modo, en la cultura egipcia que *“tomó forma alrededor de templos religiosos construidos en sitios cuidadosamente escogidos a lo largo del Nilo”*²⁹, podemos encontrar la construcción del Templo a Hathor que se realizó en concordancia con la constelación Draconis, que tiene forma de serpiente³⁰. Como ya vimos, la diosa Hathor es el principio femenino que

²⁹ Malkun 2008, minuto 0:48 <https://www.youtube.com/watch?v=9zkleXTLoEA>

³⁰ Malkun, 2008 minuto 5:46 <https://www.youtube.com/watch?v=9zkleXTLoEA>

*“generó la sustancia que permitió el desarrollo de la vida en el universo”³¹ y fue simbolizada con una vaca. La sincronización astronómica de la arquitectura del templo también permitió el conocimiento del comportamiento de las aguas del Nilo y de sus inundaciones anuales. Este conocimiento puede verse en los relieves del templo que *“creció en su interior mientras los sacerdotes registraban los movimientos de las estrellas y estudiaban los procesos impulsados por su energía, tallando en sus muros las conclusiones encontradas sobre ese tema sagrado”³². En estos relieves vemos como el toro despierta la maternidad de Hathor al evocar con sus cuernos la luna que también es ella.**



Relieve perteneciente al Templo de Dendera, sur de Egipto. Circa 1500 a.C.

Como concepto resultante tenemos la deificación del principio femenino creador que, metafóricamente, basa su poder en la serpiente, la cual actúa como eterna renovación, creatriz y destructora, aditiva y sustractiva. Esta dualidad de opuestos inmersa en la circularidad de su permanente embarazo es importante porque esconde un elemento incongruente que nos permite establecer una continuidad con su proveniencia del caos y, así, entender ese origen más tranquilamente.

Representar la cabeza posiblemente hubiera restado generalidad o abstracción si es que se hubiera dado información facial en las venus paleolíticas, por eso creemos que aquello que haya llevado a los escultores a eludir la representación humana de la cabeza pudo haber sido un miedo primitivo que posteriormente se singularizó en la serpiente, reptil que simboliza el principio femenino. Asimismo, es importante saber que estas estatuillas empezaron a tener cabeza a partir del Neolítico, etapa que se caracteriza por el descubrimiento de la agricultura, que cambiará los roles en las comunidades.

³¹ Malkun 2008, minuto 6:36 <https://www.youtube.com/watch?v=9zkleXTLoEA>

³² Malkun 2008, minuto 8:27 <https://www.youtube.com/watch?v=9zkleXTLoEA>



Fresco minoico en palacio de Knossos-Creta. 2000 – 1400 a.C.

Creemos que es importante conocer estas imágenes que preceden a la mitología griega que incluye la cabeza de Medusa que es de nuestro interés. El proceso de aculturación definitivamente tomó elementos de la imaginería que hemos presentado, por eso no es casualidad el origen minoico de Zeus que luego se convertiría en un toro, o que haya sido Poseidón, el dios del mar, quien copulara con Medusa, a quien luego Atenea le otorgara serpientes a su cabeza. Ni tampoco que cuando Perseo la decapitó ella estaba embarazada y que de su sangre nacieron animales híbridos. Nada de esto es propiamente griego, sino que está basado en el culto minoico a la diosa de las serpientes, el cual se remonta al paleolítico. Veamos pues, las connotaciones emocionales primitivas que persisten en el mito griego.



Relieve perteneciente al Templo de Dendera, sur de Egipto. Circa 1500 a.C.

§1.3 Algunas consideraciones sobre Gea y Medusa

Vamos a tomar como punto de partida la importante dimensión que tiene la dinámica emocional en la mitología griega. Consideramos que esto nos va a permitir entender la equivalencia que propongo Medusa tiene con Gea, la diosa madre griega, a propósito de la asociación que el relato de Hesíodo tiene con respecto a las diosas precedentes y de la ausencia de representaciones escultóricas de Gea. Esa ausencia nos podría estar indicando una particularidad en la disposición afectiva respecto al origen o una medrosidad en el alma griega que evitaría representar a Gea y que llevaría a delegar algunos aspectos de “ella” a Medusa.

Vemos elementos paleolíticos en la descripción de Hesíodo quien nos cuenta que Gea, “*la del amplio pecho*” provino del caos, y que engendró a Urano autónomamente (1978, p. 76). Esto es importante porque (como veremos en el siguiente capítulo) hay un componente incognoscible en la creación cuya incongruencia es inaceptable para el pensamiento humano. Asimismo, vemos que Hesíodo la menciona como monstruosa (1978, p. 78) y fértil como la tierra, incorporándole lo atemorizador pero ocultando una parte de ella, en otras palabras, vinculando la monstruosidad a la reacción elusiva del miedo que provoca la inaceptación de lo incognoscible y homologando su fertilidad a la tierra.



Por otro lado, vemos la ya conocida autoridad de Zeus, a quien recurrentemente Homero refiere en *La Ilíada* como el portador de la égida (1939, p. 40). Es interesante repasar lo ocurrido previamente al nacimiento de Zeus, cuyo padre ya tenía como designio ser derrocado por su hijo. Según Hesíodo, Zeus fue llevado a nacer lejos de su padre para evitar ser devorado. Entonces, al dios recién nacido, “*le recogió la monstruosa Gea para criarlo y cuidarlo en la espaciosa Creta. Allí se dirigió, llevándole, al amparo de la rápida negra noche, en primer lugar, a Licto. Le cogió en sus brazos y le ocultó en una profunda gruta, bajo las entrañas de la divina tierra, en el monte Egeo de densa arboleda*” (1978, p. 92). Nos parece que la descripción de ese lugar metaforiza el vientre femenino porque si la tierra es Gea, bajo sus entrañas no queda otra cosa más que su útero, accesible a través de una *profunda gruta*, y ubicada en el monte de denso pelo. Más precisamente, si Gea proviene del principio femenino personificado en la diosa minoica, podemos decir que Zeus nacería rodeado de serpientes minoicas.

Según Eratóstenes, Zeus fue criado por Gea, su abuela, quien lo hizo manifestándose terrenalmente en forma de animal, una cabra llamada Amaltea (Guzmán 1999, p. 59). Esta cabra lo amamantó y, según otras versiones del mito (Bailón 2010, p. 247), Zeus rompió uno de sus cuernos accidentalmente, hecho que nos remite a la estatuilla paleolítica “*Dama del cuerno de Lausset*”. Después, a la muerte de Amaltea, Zeus usaría su piel como égida³³, término que significa

³³ “Una vez hubo alcanzado el niño el vigor de la juventud, a punto de emprender su lucha contra los Titanes sin armas, ya que no las tenía, le fue vaticinado que empleara la piel de la cabra como arma, ya que era

“piel de cabra” pero que simboliza protección divina. Más adelante ésta égida pasaría a formar parte de la armadura de Atenea, quien además porta otra égida.

Atenea, quien naciera de la cabeza de Zeus, lleva en su armadura el símbolo que comprende la protección de Gea. Será ella quien después, convertiría en *monstruosa*³⁴ a Medusa, provocando que le salieran serpientes de la cabeza y despertando de nuevo el designio cuando asiste a Perseo, hijo de Zeus, a decapitarla. Sin embargo a partir de este momento, los hechos alrededor del designio que ahora ocurren en el plano mortal, sucederán de forma distinta, ahora la protección de Gea es distinta porque la égida es una cabeza.

Nos animamos a decir que Atenea, al nacer de la mente de Zeus, proviene de los estratos correspondientes a la vida primitiva de la conciencia del dios nacido en Creta. Sabemos que Zeus lleva consigo las experiencias del riesgo de ser tragado por su padre Cronos, de ser *criado y cuidado* por Gea en Creta y en forma animal, y de los recuerdos del designio que experimentó su padre y abuelo, además del factor incognoscible que supuso el engendramiento autónomo de su abuela/bisabuela. Esto se vuelve más interesante cuando sabemos que Atenea nació a pesar de que Zeus, inmerso en el mismo miedo que su padre y abuelo, ya había tragado a su potencial madre con tal de evitar el designio. De esta forma **Zeus, “de su cabeza, dio a luz a Atenea de ojos glaucos, terrible, belicosa, conductora de ejércitos, invencible y augusta, a la que encantan los tumultos, guerras y batallas”** (Hesíodo 1978, p. 110). Así surgió Atenea, sin inmadurez sino completamente adulta y armada³⁵. Esto me lleva a pensar que Atenea es el inconsciente femenino del dios, porque su poderío es equiparable con el de Zeus y porque también es portadora de la égida, que viene de lo animal, de Gea, y de Caos.

Gea engañó a Cronos permitiendo el designio en el que sería vencido por su propio hijo *privándole de su dignidad* (Hesíodo 1978, p. 93), designio que, con anterioridad, se dio también entre Cronos y su padre Urano, cuyos genitales Cronos castró con una “*prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes*” (Hesíodo 1978, p. 78) forjada por Gea. Creemos que este designio se transmitió de igual forma en Zeus, quien, advertido por Gea y Urano, incurrió en la asimilación de las madres de sus hijos con tal de evitarlo, pero ocurrió algo diferente, el nacimiento extraordinario de Atenea y la no consumación temporal del designio.

Sabemos que Atenea lleva a Medusa en su escudo debido al éxito de Perseo en su hazaña, pero Medusa ya existía en la cultura griega antes del mito, aunque como una figura ahuyentadora de los males o como guardiana³⁶. Esto nos parece interesante porque Medusa puede ser terrible y

invulnerable y al mismo tiempo provocaba el pánico por llevar en mitad del lomo la cabeza de la Gorgona” Eratóstenes 1999, p. 59

³⁴ Como vimos, la monstruosidad no es denigrante porque incluso la misma Gea es así.

³⁵ Cf. <https://historia-biografia.com/historia-de-atenea/>

³⁶ Hemos encontrado en *La Ilíada*: “*Suspendió de sus hombros la espantosa égida floqueada que el terror corona: allí la cabeza de la Gorgona, monstruo cruel y horripilante, portento de Zeus que lleva la égida.*” (Homero 1939, p. 127) que se hace mención a la égida y a la cabeza de la Gorgona en alusión a una misma cosa: el escudo de Zeus que Atenea porta. Esto nos lleva a inferir el uso de la cabeza de la Gorgona como

benéfica a la vez y no necesariamente enemiga. La antecede la Diosa minoica que controla serpientes, las que también aparecieron en el templo de Hathor o literalmente como la cabeza de Nammu.

El mito de Perseo y Medusa contiene un designio similar. A Acrisio, rey de Argos, le fue dicho en el oráculo que su nieto Perseo (aún no nacido) lo asesinaría, entonces encerró a Dánae, su hija, para evitarlo. Sin embargo Zeus encontró la manera de ingresar y activó el designio. Perseo nació pero fue expulsado junto con su madre al mar, donde con ayuda de los dioses se salvarían y llegarían a la isla de Sérifos. Una vez allí, Polidectes, el rey, se enamoró de Dánae y además vio en Perseo un obstáculo. Entonces creó la circunstancia para desafiar a Perseo y lo mandó a matar a Medusa. (Apolodoro 1985, p. 93-94)

Zeus propició el designio pero Perseo mató a Medusa con la ayuda del inconsciente femenino de su padre, Atenea. Zeus no ignoraba lo que hacía al propiciar el designio. Perseo, *lejos de su madre*, emprendió la misión del valor. **Atenea guió la mano de Perseo** (Apolodoro 1985, p. 95) para usar el escudo de bronce pulido prestado por ella y evitar mirar a Medusa que dormía. Y con la otra mano Perseo la decapitó así obtuvo el gorgoneion³⁷.

De esta forma, el culto al principio femenino vive en el inconsciente. El miedo que emana y provoca la mirada del gorgoneion es también un poder que permite hacer un desenterramiento intuitivo hasta el miedo paleolítico que estuvo preocupado por la extinción, en un contexto en el que descubrieron el valor del milagro irracional de la regeneración de la vida. Esta excavación es segura porque al conocer/decapitar el miedo portamos la égida.

protección que ahuyenta, con lo cual entendemos que, etimológicamente, “Medusa” guarde la raíz indoeuropea “*med*” presente en el latín *medeor*, *medicus*, *remedium*, *meditari*.

³⁷ En la época griega, el gorgoneion era un amuleto que inducía al horror al mostrar la cabeza de Medusa. Cf. <https://es.wikipedia.org/wiki/Gorgoneion>

Capítulo II

ARQUEOLOGÍA DEL MIEDO

Si el río dibuja el valle, y el salmón regresa por el río. ¿Quién es el oso?

§2.1.- La atracción a lo irracional como experiencia del miedo atávico

No puedo más que horrorizarme al pensar en una indicación al reino de la inexistencia total, como si tal cosa fuera posible. Tal escalofriante silencio que yace detrás del comienzo del mundo es una fuerza superior a la más benevolente especulación, dado que puede avizorar una energía receptora que desharía de inmediato cualquier expresión humana, si por un momento creyéramos que un acercamiento así fuera dable. *Creatio ex nihilo*³⁸. ¿Por qué es incognoscible la mancha caótica primordial? Para sentir capacidad de comentar nuestra relación con semejante estado de la materia, es preciso recurrir a una instancia genética de la escritura que podemos encontrar en la obra de Maurice Blanchot “*La bestia de Lascaux; El último en Hablar*”, la cual reflexiona acerca del poema de René Char³⁹ que presento a continuación:

LA BESTIA INNOMBRABLE

*La Bestia innombrable cierra la marcha
del gracioso rebaño, como un cíclope bufo.*

Ocho pullas la adornan, dividen su locura.

La Bestia eructa con devoción en el rústico ambiente.

*Sus costados hinchados y caídos están dolorosos,
van a vaciarse de su preñez.*

*Desde su pezuña a sus vanas defensas,
está envuelta en fetidez.*

*Así se me aparece en el friso de Lascaux,
madre fantásticamente disfrazada.*

La Sabiduría con los ojos llenos de lágrimas.



Incisión en piedra caliza hallada en la cueva de Abri Blanchard, Valle Vézère, Francia. 38 000 años de antigüedad.

¿Tanto nos precede la naturaleza que necesitamos una “*prueba del origen*” (Blanchot, 2001 p. 38)? ¿Por qué “*conocer el despertar*” (Blanchot, 2001 p. 39) es tan inmensamente atrayente? Solo un ensimismamiento tan poderoso podría morir por un absurdo instante donde y cuando se pueda soportar el destello de una luz cuyo ruido connote lo “*después de lo anterior*” (Blanchot, 2001 p.

³⁸ Expresión que alude a la creación a partir de la nada.

³⁹ Este poema, citado por Blanchot (2001 p. 19), pertenece al poemario “La pared y la pradera” publicado en el año 1952, y guarda similitud con la representación paleolítica de un uro (toro paleolítico) en la que podemos notar las puyas y una línea que conecta su vientre con algo superior.

43). *Desenterrar* lo irracional supone otorgar un desarrollo sedimentario, una condición mineral a la conciencia que también señale una desconfianza del pensamiento racional frente al irracional (Jiménez En Blanchot 2001, p. 10.). ¿Pero por qué? Hubo un momento donde se tuvo que razonar lo irracional como *“aquellos que ha de negar para constituirse como tal”* (Jiménez 2001, p. 11) y que interviene a manera de trasfondo (Jiménez 2001, p. 11). ¿Cómo *“lo no dicho constituye su origen”* (Jiménez 2001, p. 11)? ¿Ante qué estamos *“cuando el hombre se sabe sin el apoyo de la construcción racional”* (Jiménez, 2001 p. 12)? Buscamos un pensamiento *“previo a la razón”* (Jiménez, 2001 p. 11), *“hace experimentar al hombre la pérdida de su razón y por eso lo remite a su dimensión inicial, a su origen, en el mundo no racional de la vida, común con las bestias, los animales”* (Jiménez 2001, p. 11-12). Creemos que se puede reflexionar la relación que tenemos con lo desconocido a partir de un grado de pureza obtenible cuando se establece un vínculo con el inicio, con el origen.

El descubrimiento de la representatividad del dibujo está asociado al advenimiento de este mundo porque contiene un símil de la *Creatio ex nihilo*. Tanto en el dibujo como en la Creación, la nada acepta la instalación primordial del inicio y así nace el primer punto del tiempo. Pero este silencio intemporal es un *“silencio majestuoso, mutismo en sí mismo, inhumano que hace proyectarse en el arte el escalofrío de las fuerzas sagradas, esas fuerzas que, por el horror y el terror, abren al hombre a regiones extrañas”* (Blanchot 2001, p. 25). La hondura atrae. ¡Puede ser que el miedo a la locura remita a esas regiones silenciosas tan terribles! Asimismo, el extremo genético de la fibra del miedo puede avizorar lo sagrado porque lo irracional está más cerca de lo sagrado porque es pleno, desmesurado, riesgoso, lo irracional es más cercano a lo sagrado que lo racional porque *“es una fuerza que escapa a todo cálculo (...) viene no se sabe de dónde, no tiene autor ni origen y por eso remite a algo más original”* (Blanchot 2001, p. 24).

En el comienzo cabe una cantidad de paz tan pesada que resulta imposible de mover, es decir de concientizar. La instancia a la que recurrimos *“ni expresa ni disimula, sino indica”*⁴⁰, es un esfuerzo por reconocer *“la voz que todavía no dice nada, que se despierta y despierta, que viene de lejos y que llama a lo lejos”* (Blanchot 2001, p. 35). Este modo *“en que habla el origen es esencialmente profético, no se basa en algo que ya existe, ni sobre una verdad en curso. Anuncia porque comienza, indica el porvenir porque todavía no habla, sin tener sentido ni legitimidad más que antes de sí, es decir, esencialmente injustificado, sabiduría irrazonable”* (Blanchot, 2001 p. 29-30). Este es el aspecto más profundo del tiempo, *“la intimidad de su nacimiento eterno”* (Blanchot, 2001 p. 43) que expresa caos irracional y un *“deshacimiento eterno”* (Blanchot, 2001 p. 42) hasta que es trazada la marca que inaugura el dibujo. La punta lítica que empuñó esa mano es como *“el índice cuya uña es arrancada y que no diciendo nada, no ocultando nada, abre el espacio”* (Blanchot, 2001 p. 28-29) y nos revela que *“lo desconocido nos interpela”* (Blanchot, 2001 p. 36).

No sabría especificar las razones que me llevaron a consumir este espeluznante interés, pero debo confesar que este miedo se vio alimentado por una creciente curiosidad que me condujo a ingresar, de forma irregular, al Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera y reconocer allí, la

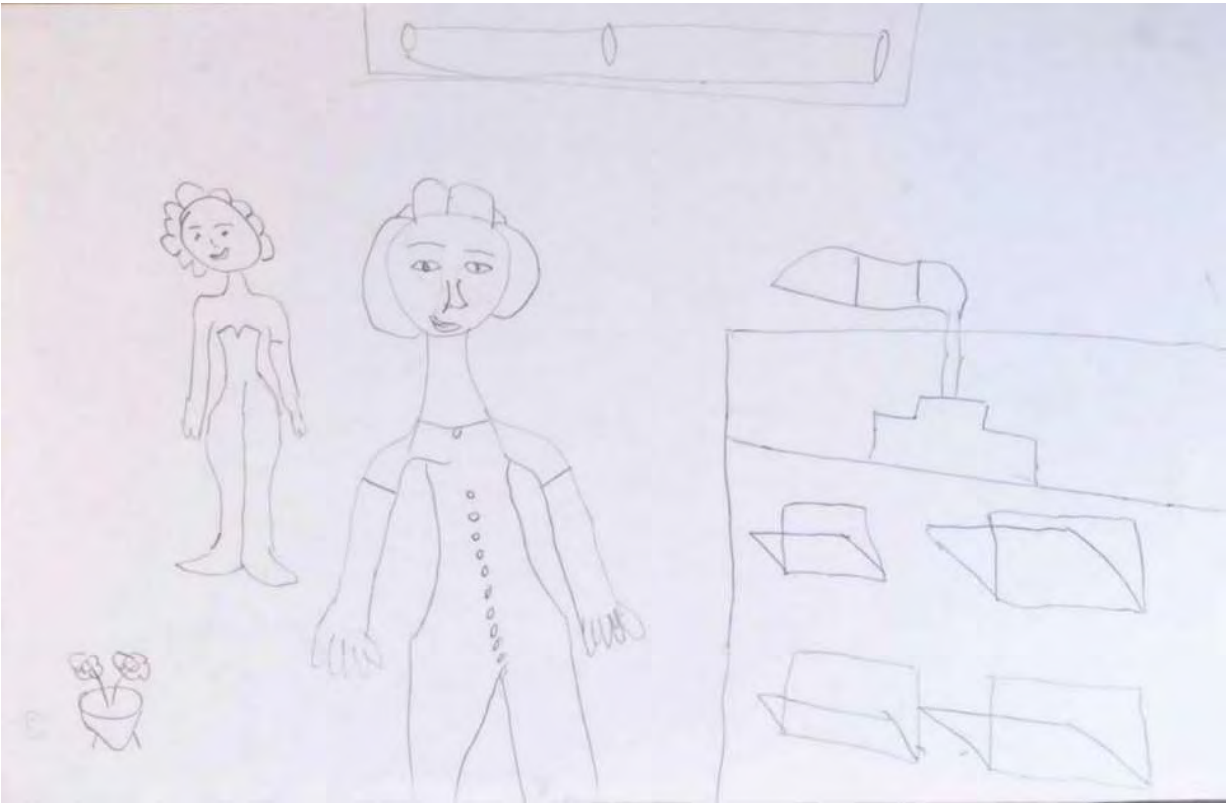
⁴⁰ Frase de Heráclito en Blanchot, 2001 p. 28

expresión viviente de la inexistencia, un mundo paralelo de quienes se han visto sometidos a acatar nuestra marginación, los locos. Sin embargo, la contemplación de este recinto y de sus habitantes inspiró de tal forma mi espíritu que cuando pude rescatar mi conciencia de la costumbre de permanecer en ese lugar, de pronto me vi rodeado de 8 mujeres, internas del Hospital, dibujando cada una, impresionantes líneas que rodeaban el espacio con un pulso solamente comparable al instante más certero de la creación de un artista. Para entonces, ya me había sido autorizado realizar un taller de dibujo con La Comisaria, Castillo, Coronado, Balmaceda, Barraza, Ana, La Chalaca y Flores. El resultado fueron 119 dibujos a lápiz sobre cartulina blanca, deltas psicorgánicos provenientes directamente de los estratos más remotos de sus conciencias y visualizados en puntos y líneas. Signos vitales de sus conciencias. Esta condición psíquico-orgánica significó para mí una fuente cuya novedosa dimensión refundaba un viejo dispositivo que dictaba en mi concepción del mundo; por ejemplo; la imposibilidad de otras realidades, la obligatoriedad de la dicotomía sujeto-objeto, y dio paso al descubrimiento del dibujo como “sustancia vocal” que emana del carácter de nuestra conciencia sin interrupción.

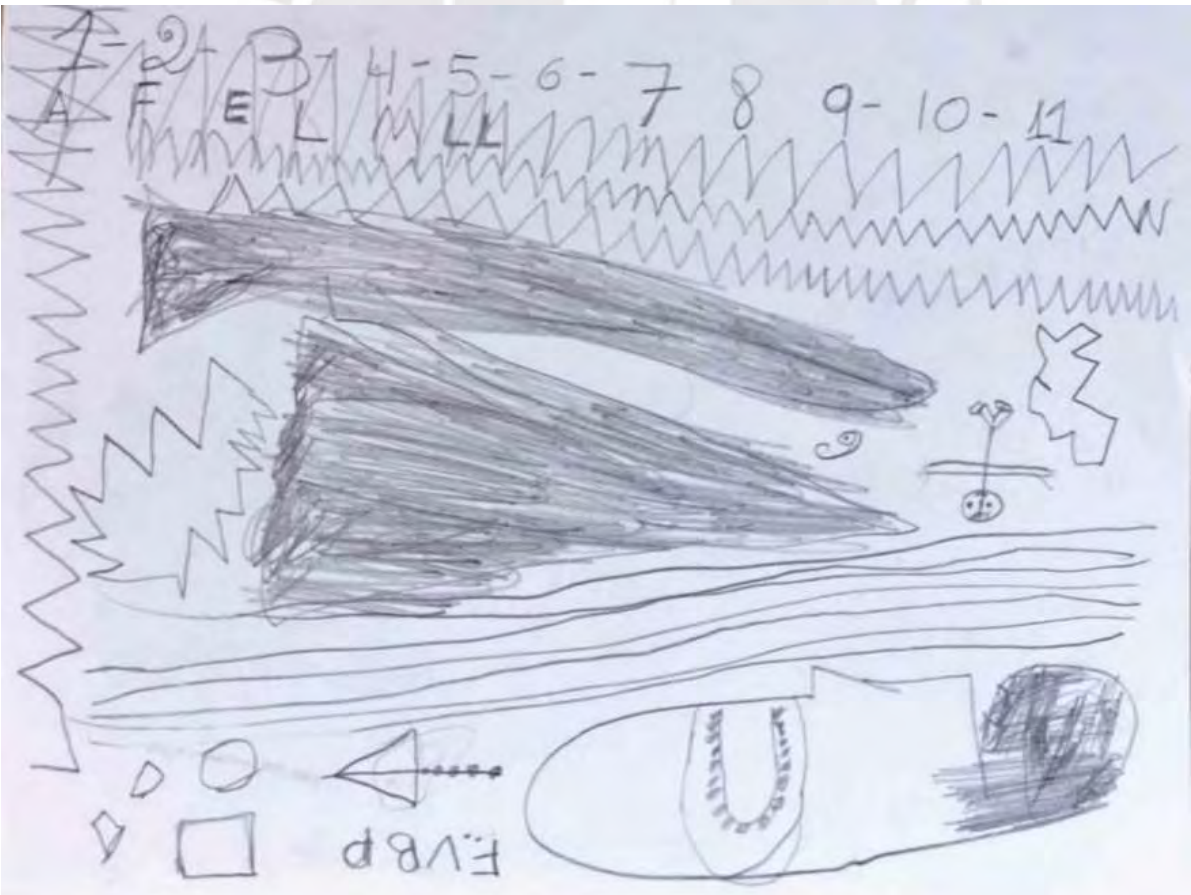
De esta forma, anduve con estos dibujos sin saber realmente cómo justificar razonablemente su tenencia. Fue entonces cuando me percaté de que, evidentemente, ¡fueron realizados desde un estrato de la conciencia precedente a la razón! De manera que estorbaba una reflexión fiscalista de la causa y consecuencia de los mismos, y más bien era precisa una reflexión comprensiva, y por ello, tolerante de cualesquiera que hayan sido las motivaciones que dieran cabida a estos dibujos.

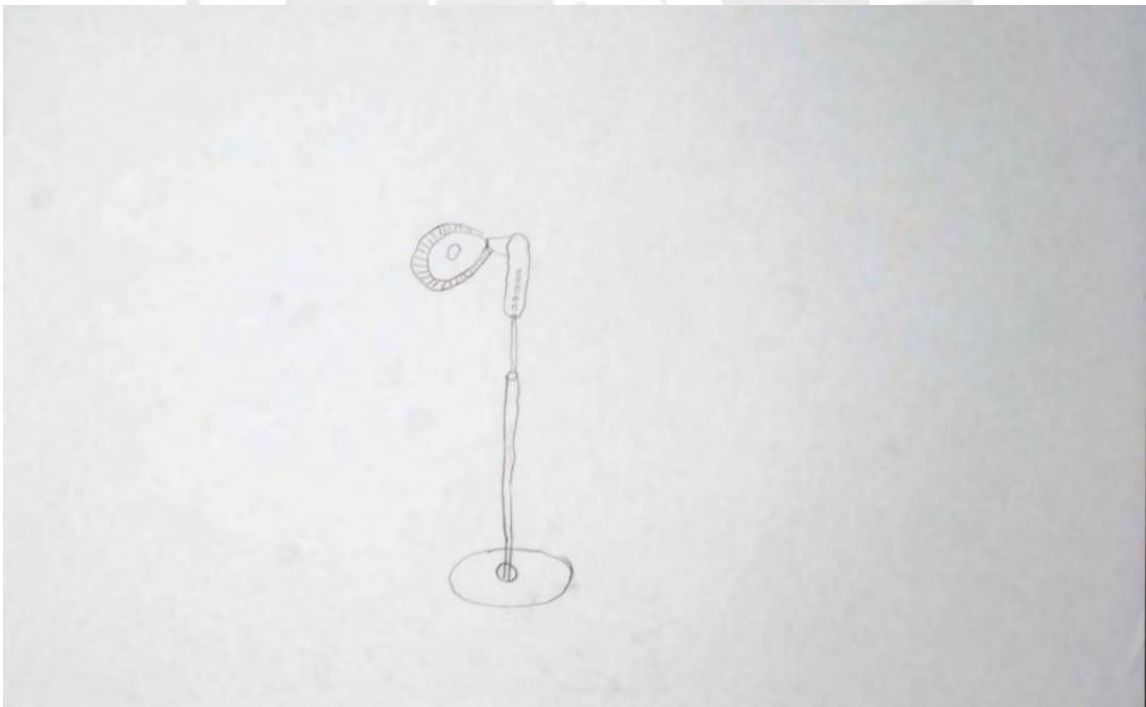
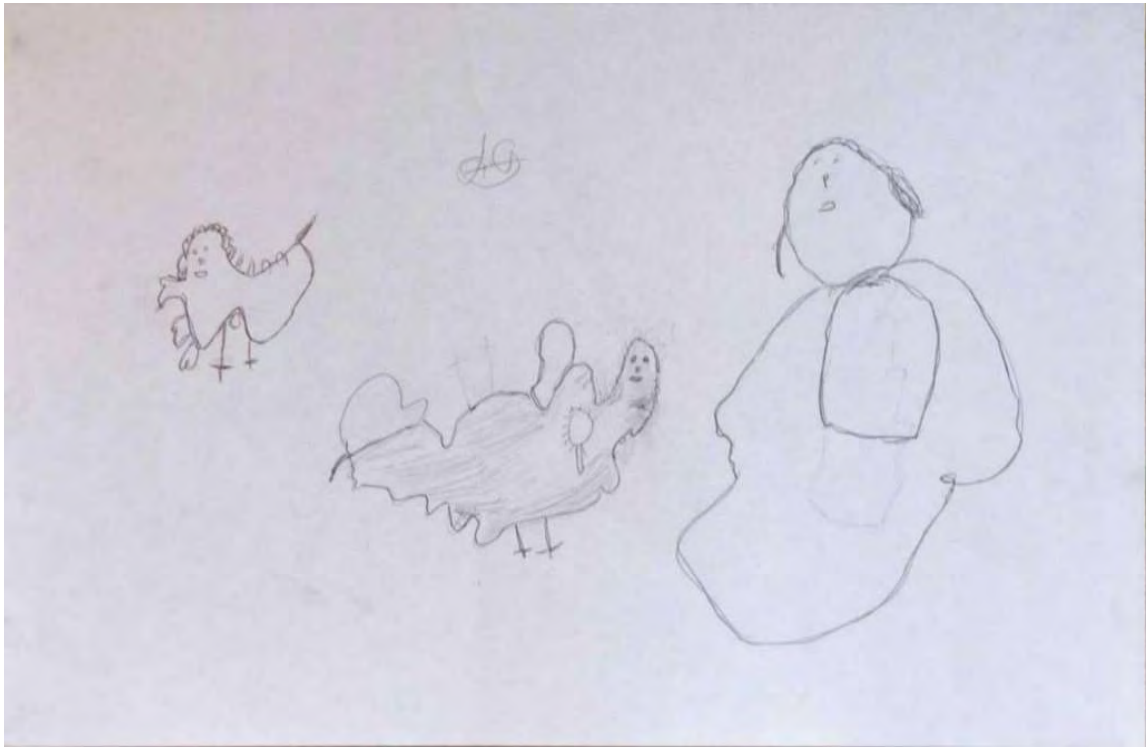
Pero, ¿cómo es posible que todos los humanos podamos dibujar? ¿Qué elemento de la naturaleza humana puede estar en relación con el dibujo?, ¿cuál es testimonio de la escultura a propósito del miedo en el dibujo? ¿Qué elemento trascendental se deja ver en esta reflexión?

En este punto, y en compañía de un equipamiento responsable, me dispongo a descender a los profundos estratos de la conciencia para encontrar la raíz del miedo, emoción primitiva que me va a permitir postular una hipótesis a propósito de la homologación de las dibujantes enajenadas con los (o las) dibujantes de las cavernas. Veamos a continuación una selección de algunos dibujos obtenidos en la realización del taller en el hospital



1-2-3-4-5-6-7 8-9 10 11 12-13-14-15: 16 17: 18 19: 20 21-23-24









Específicamente sostengo que ambos dibujantes, por encontrarse a merced de la naturaleza, desarrollaron similares condiciones de posibilidad para sentir miedo existencial a lo infinito desconocido lo cual explicaría el empleo del dibujo como herramienta elemental dadora de sentido. En el caso de las internas del hospital su pertenencia al universo inconsciente ha sido un puente de contacto para que yo pueda acceder a los estratos primitivos de mi consciencia y poder intuitivamente volver asequible aquella herencia que proviene de mis congéneres que dibujaron en las cuevas.

Podemos reflexionar en el pasado convencionalmente, es decir regresivamente, pero también lo podemos reflexionar como una reducción de que lo que encontremos en tal descenso sea esencial. En otras palabras, podemos pensar el tiempo tanto desde su horizontalidad como desde su verticalidad, o también dando paso al transcurso de una nueva línea, que así como pretérita, sea también genética, colocando aquello que en el descenso encontrásemos como primitivo, sea también valioso por tener menor distancia respecto del origen y por ello, un rezago mayor de su creación. De esta forma valorizamos la verdadera dimensión de la importancia de lo originario. El miedo al origen nos acerca al valor de lo espiritual en forma de temor reverencial.

Asimismo, desplegar estas dos líneas, una hacia atrás y otra hacia adentro, es conveniente para comprender el dibujo parietal porque se funde por un momento el elemento “cueva” y el elemento “mente” en una sola experiencia. Esto se evidencia en los testimonios de los descubridores de la cueva de Chauvet en Francia, quienes manifestaron una experiencia espiritual al descubrir el arte que se nota en la oscuridad de esa cueva/mente.

“El silencio era total (...) estábamos inmersos en ese universo mineral que tanto amábamos (...) el espectáculo era irreal. La oscuridad lo dominaba todo. (...) Un extraño paisaje lunar, fistuloso. Estalactitas colgaban del techo como el cabello de un ángel. (...) De repente Eliette miró a la pared y dio un grito, estábamos abrumados” (Chauvet, Brunel y Hillaire 1996, p. 36, 40, 46).

La reacción de Eliette Chauvet, junto con las de los otros nos muestran que el dibujo fue capaz de alinear sus conciencias de modo tal que se diera una abolición del tiempo (Chauvet, Brunel y Hillaire 1996, p. 41). *“Esos fueron momentos de locura indescriptible, los animales están dibujados en una dirección que invita al espectador a continuar por la cueva”* (Chauvet, Brunel y Hillaire 1996, p. 50). La experiencia se agrava aún más cuando *“sentimos que no estábamos solos, que los estábamos interrumpiendo, sentimos su presencia, sus almas y espíritus nos rodeaban”* (Chauvet, Brunel y Hillaire 1996, p. 42). Cabe señalar que, por las características de la cueva, podemos aseverar que los dibujos fueron realizados en la oscuridad, y con luz de antorchas (Chauvet, Brunel y Hillaire 1996, p. 36). Así, la experiencia, tanto de realizar como de apreciar estos dibujos, se constituye en el descender por la oscuridad no viendo nada excepto lo que poca luz ilumine. Estos dibujos estuvieron perdidos en el olvido. Asimismo, el estado de shock que manifiestan los descubridores los colocó en una situación de quedarse sin aliento (Chauvet, Brunel y Hillaire 1996, p. 50), lo cual nos recuerda la fuerza receptora que puede ser asociada al sentimiento de locura cuando dicen que *“se sintieron atrapados por la locura y el vértigo”* (Chauvet, Brunel y Hillaire

1996, p. 58). La perplejidad general experimentada al ingresar a este santuario, se suma al desconcierto que ocasiona lo que encontraron al final de la cueva, un elemento extraño en su concepción porque mostraba el dibujo que unificaba al humano con la bestia (un minotauro) y lo relacionaba con la vulva. Este dibujo fue nombrado *La Venus y el hombre bisonte* y guarda una sospechosa semejanza con la pintura *Dora y el minotauro* de Pablo Picasso.

Viendo el documental “*La cueva de los sueños olvidados*” de Werner Herzog⁴¹, es posible establecer una interacción con la conciencia de estos dibujantes, una alineación de conciencias debida a que los dibujos se encuentran en un estado de conservación tal que se optimiza la abolición del tiempo que nos separaría de ellos. Cuando somos conscientes de la magnitud abismal de tiempo que ha sido abolido, podemos experimentar un desconcierto que da paso a una perplejidad impactante. La terrible interrogante que nos domina es: ¿Qué pasó con toda mi realidad si ahora estoy con estos humanos? ¿Qué es lo que me queda? ¿Quiénes son ustedes? Nuestra interioridad se alinea con la interioridad de los dibujantes, y por ello también con la de la cueva. Increíblemente, hay una separación de 2000 años entre algunos dibujos y el estilo permanece⁴². Es como si, al verlos libres, nos hayamos también liberado de “*estar atrapados en la historia*”⁴³. ¿La marca del Arte puede empatizar y reunir a los seres humanos prescindiendo del abismo tiempo⁴⁴ ?

Jean Clottes fue el encargado de poner en valor la cueva de Chauvet. En el documental, nos dice que:

“las personas tradicionales y creo que también las del paleolítico tienen dos conceptos que cambian nuestra percepción del mundo. Son el concepto de la fluidez y el de la permeabilidad. Fluidez significa que las categorías que hacemos, hombre, mujer, caballo, no sé... árbol, etc., pueden cambiar, un hombre puede transformarse en un animal y viceversa, si se dan ciertas circunstancias. El concepto de permeabilidad nos dice que no hay barreras entre el mundo que habitamos y el mundo de los espíritus. Un muro puede hablarnos, puede aceptarnos o rechazarnos. Un chamán por ejemplo, puede enviar su espíritu a un mundo sobrenatural o puede recibir la visita de espíritus sobrenaturales. Si vives esos dos conceptos te das cuenta de cuán distinta debió ser la vida de aquellas personas en relación a la nuestra, ahora los humanos hemos sido distintos de muchas maneras. En un tiempo fuimos homo sapiens, y aún nos llamamos así ‘el hombre que sabe’. No me parece una buena definición. No sabemos. No sabemos mucho. Yo diría que somos ‘homo spiritualis’”⁴⁵

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04&t=10s>.

⁴² Herzog 2011, minuto 32:11 <https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04&t=10s>

⁴³ Herzog 2011, minuto 32:23 <https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04&t=10s>

⁴⁴ Herzog 2011, minuto 59:12 <https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04&t=10s>

⁴⁵ Clottes 2011 en Herzog 2011, min. 1:15:06 Herzog 2011, minuto 32:11

<https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04&t=10s>

La espacialidad del tiempo nos hace sentir cierto vértigo respecto a tantos milenios transcurridos, por lo que se precisa de una actitud temeraria para continuar con esta introspección. ¿No es una experiencia de la irracionalidad aceptar la veracidad de la familiaridad de estos dibujos? La familiaridad para con el origen nos constituye, y estamos claramente ante una experiencia irracional que trasciende la normalidad, es por esto que el dibujo de quien consideramos una enferma mental es una muestra de este “*reino de lo irracional*” que puede servir como muestra orgánica de la psique. Hay una dificultad para concebir lo que no se ve, y pienso que el instante donde lo inmaterial continúa a lo material, se da cuando el dibujante pone el punto, insiste y continúa.

§2.2.- La fenomenología y los momentos estructurales del miedo

La fenomenología es un método que reflexiona en las formaciones particulares que tiene la vida de la conciencia. Su fundador Edmund Husserl, dedicó toda su vida a alimentar y cuidar esta filosofía, tan es así que, él mismo valoraba su método como la fuente más fiable de evidencia al decir que “*atenerse a los fenómenos, sin presupuestos ni prejuicios, tomar todo lo que se da en la intuición tal como se da, pero a la vez, solo dentro de los límites en que se da*”⁴⁶. Es de esta forma que la fenomenología pone la mirada en las “*operaciones constitutivas de la conciencia que constituyen el sentido o el significado del mundo*”⁴⁷ pero con una atención muy puntual, a fin de salvaguardar su precisión y mostrar claramente el funcionamiento de dichas operaciones.

Nuestra investigación está fijada en la emoción del miedo. Sabemos que Husserl pensó en una fenomenología de las emociones gracias a Natalie Depraz quien sostiene que “*si hay, pues, fenomenología de las emociones, ella emerge en dos textos que se apoyan ampliamente el uno al otro y que corresponden al primer período del trabajo de Husserl: 1) el Curso sobre la atención de 1904-1905 acompañado por los manuscritos de los años 1893-1912 (tomados de Hua XXXVIII, 2004; traducción al francés de 2008); 2) el tomo II de los textos de los años 1908-1914, reunidos bajo el título Studien zur Struktur des Bewußtseins, consagrado a los actos afectivos, en curso de publicación en alemán y de traducción al francés*”.⁴⁸ Además, también sabemos que el miedo, como *acto psíquico*, se caracteriza por el hecho de que tiene un contenido intencional (Depraz 2017), es decir que ya se había correlacionado con lo que determinó. Lo cual también lo diferencia de un *estado psíquico*, que es la categoría donde entraría la angustia a la que Heidegger se refiere.

Por otro lado, hemos visto con entusiasmo que Husserl analiza la conciencia utilizando terminología que nos evoca el reino mineral-geológico como, “*sedimentación*”, “*estratos*”, “*subsuelo*”, “*soterrar*”⁴⁹. Así, en línea con la diagénesis⁵⁰ confirmamos que descender a una cueva

⁴⁶ Husserl 2015, minuto 9:22 <https://www.youtube.com/watch?v=o2geKX1y1Tg>

⁴⁷ Banega 2015, minuto 14:30 <https://www.youtube.com/watch?v=o2geKX1y1Tg>

⁴⁸ Depraz 2017 Allí se refiere allí al manuscrito de Husserl titulado “*Estudios sobre la Estructura de la Conciencia*” *Husserliana*, Vol. XLIII, Tomo 2, 2018 (en preparación).

⁴⁹ Cf., por ejemplo, Husserl, Edmund, 2004 (Hua XXXVII, Cap 6, “*Las legalidades peculiares del desarrollo del ser espiritual. El reino de la motivación*”, pp. 103-124 *passim*).

se asemeja a reflexionar sobre la conciencia porque significa adentrarnos a un recinto oscuro donde puede establecerse una contemplación del tiempo en la piedra, y donde se alinean y correlacionan una suerte de ejes de interioridades. Podemos reflexionar simplemente, pero también podemos tener en cuenta cómo reflexionamos y lo que significa tener en cuenta la forma en cómo reflexionamos en tanto ello ya ha estado modelando lo que estuvimos aprehendiendo durante esa reflexión. Esta correlación lleva el nombre de “intencionalidad”, y es el eje principal de la Fenomenología, que nos servirá de herramienta para comenzar el descenso a la conciencia para razonar la ubicación de la interioridad del miedo. Así, podremos contemplar la trascendencia del componente temporal que el miedo contiene.

Pensar el mundo que vivimos pone en perspectiva un horizonte que abarca toda la extensión de nuestro desarrollo cultural, pero también señala a la naturaleza, en primer lugar, como concepto esencializador. Decimos “es su naturaleza” o “no está en su naturaleza” cuando aludimos a una base según la cual alguien adquiere su cualidad esencial y central que explica su carácter o forma de ser, pero también solemos denominar naturaleza a la unidad que comprende el “reino natural”. En todo caso, es notable que con naturaleza, nos refiramos a algo psicofísico, que intrínsecamente sea esencializador y aluda al todo desde su base.

Tratando de referirme a esa base esencializadora, planteo homologar al dibujante primitivo con la dibujante del hospital. Específicamente, se quiere buscar en la conciencia elementos que puedan validar esta comparación proponiendo al miedo primordial como emoción subyacente posibilitadora del acto del dibujo. De esta forma se viabiliza mi reflexión sobre el miedo atávico experimentado durante la experiencia intersubjetiva del taller de dibujo. La fenomenología se centra en una reflexión pormenorizada de cómo es que el sujeto vive sus experiencias (vivencias) conscientes y percibe su origen inconsciente. Y es en atención a sus conceptos principales que presentaremos la vida de la conciencia de la persona humana, comenzando por la delimitación de su ser espiritual.

La particular circunstancia de vivir a merced de la naturaleza, supuso condiciones de posibilidad para el miedo existencial.

“Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe; tiene, en cambio, una imperiosa necesidad, o mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas. No le basta al primitivo con ver la salida y la puesta del sol, sino que esta observación anterior debe representar el destino de un Dios o de un héroe, el cual en realidad no vive sino en el alma del hombre”(Jung 1970, p. 12).

⁵⁰ “La formación de las rocas sedimentarias a partir de los sedimentos comporta la existencia de una serie de procesos que, en general, tienden a la reducción de la porosidad y al aumento de la compacidad. Estos se engloban bajo el nombre de *diagénesis*. Los procesos diagenéticos se inician antes de que los componentes del sedimento hayan alcanzado su estadio de reposo (...). En ambientes marinos, sobre sustratos duros, son frecuentes los procesos de perforación y de incrustación por diversos organismos”. Durán, Gold y Taberner, 1988, p. 22.

A este respecto, podemos señalar elementos de locura actual en el artista paleolítico pues “*la conciencia humana no surgió de la evolución animal, sino que se trata de un proceso aprendido que evolucionó a partir de una mentalidad alucinatoria anterior por medio de cataclismos y acontecimientos catastróficos*” (Pallasmaa 2015, p. 39).

Dicha *mentalidad alucinatoria anterior* supone una capacidad de indistinción cognitiva entre lo real y lo imaginado (PUCP/IRA 2013, p. 92), con lo cual podría aludirse a una unidad que resolvería el miedo. Otro elemento común que pone en relación al dibujante primitivo, a quien escribe y la dibujante enajenada es que el trabajo en la piedra implica un desconocimiento actual del resultado final, esto preserva las primeras motivaciones (Ehrenzweig en Pallasmaa, 2015 p. 107) porque da espacio a que la percepción sensible detecte la vida “intencional” de la conciencia que está conociendo en ese momento. Además, se acentúa la relación porque se llega a captar en forma de intuición, las pulsaciones de los estratos pasivos de la conciencia⁵¹ que inspiran al dibujante, y que salen a flote con sensación de recuerdo. Así, “*la capacidad creadora va siempre ligada al feliz momento en que puede echarse al olvido todo control consciente. Una cosa en la que no se repara lo bastante es el auténtico conflicto que se da entre dos clases de sensibilidad: la del entender consciente y la de la intuición inconsciente*” (Ehrenzweig en Pallasmaa 2015, p. 107).

Pero ¿Cómo es posible que la vida sienta y sepa de sí misma? ¿Cómo somos conscientes de la cualidad esencial y central de uno mismo? ¿Ante qué estamos cuando pensamos las vivencias primitivas de la conciencia?

Como dijimos, la vida de la conciencia tiene un eje vertebrador que es el concepto de **Intencionalidad**. Según ella, el acto cognitivo y consciente en general (incluidos los actos valorativos y volitivos) es una correlación permanente con el objeto conocido (valorado, o querido), los contenidos nos son dados y son inmediatamente aprehendidos por la conciencia a la vez que son “constituidos” (v. gr., aprehendidos temporalmente) por el sujeto y la circunstancia actual de su conciencia. Esto ocurre a todo nivel de la conciencia y es, para Husserl, el signo vital ante el cual uno se encuentra cuando pone la mirada en la conciencia. Este dinamismo es incesante y al mismo tiempo está atravesado por una **condición temporal**, que renueva permanentemente los contenidos aprehendidos por los sujetos y la peculiaridad de las diversas formas de aprehensión. Sobre este último punto, Husserl señala que además, se da un **entrelazamiento subjetivo entre conciencias**, cuyo dinamismo permanente, forma parte también de la actividad intencional cognitiva de los grupos humanos, y exhibe una coverificación⁵² permanente de los individuos respecto de las cosas que ya estaban ahí y que conforman “el mundo circundante” común⁵³.

Husserl concibió su teoría en un contexto en el que las ciencias del espíritu vivían un descrédito por parte de las ciencias naturales. Este clima determinó no solo el contenido de su obra, sino

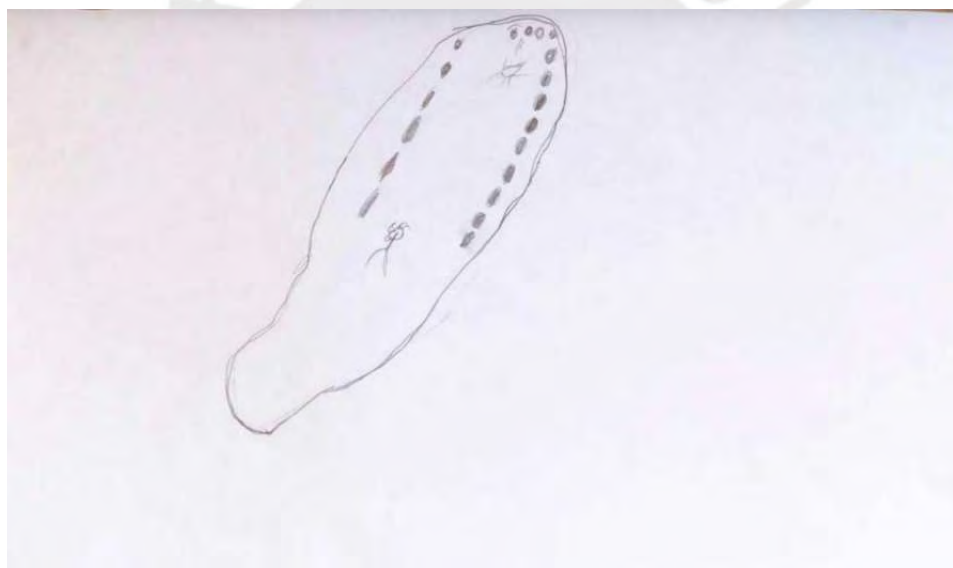
⁵¹ Husserl, Edmund 2004 (Hua, XXXVII, Cap 6, “*Las legalidades peculiares del desarrollo del ser espiritual. El reino de la motivación*”, pp. 103-118).

⁵² Rizo-Patrón 2017, minuto. 5:43 <https://www.youtube.com/watch?v=R2qSrWemaz4>

⁵³ Expresión de E. Husserl, cf. *Hua IV (Ideas II)* 1952, §50.

también la forma, que puede verse como una crítica devastadora⁵⁴ a toda visión científicista que mide, cuantifica y generaliza todas las cosas por igual, ofreciendo de modo unívoco explicaciones de los hechos naturales⁵⁵. De esta forma, en la actitud naturalista tenemos “anteojeras” que oscurecen lo espiritual⁵⁶. Las leyes naturales no valen para la reflexión del espíritu, el cual es ante todo el reino de la motivación⁵⁷. No viene al caso, en materia de lo espiritual, dar explicaciones causales, sino preguntarse por los contenidos que motivaron el hecho espiritual. “*Explicar hechos espirituales significa mostrar según la aclaración de su contenido espiritual propio, es decir, según el análisis y exhibición de su sentido, los motivos que residen en la subjetividad individual o social, de los cuales resulta el contenido de sentido dado en la serie de donaciones de sentidos*”⁵⁸. La motivación puede darse de manera activa o pasiva. Cuando hablamos de motivación activa, entramos al ámbito donde cabe el pensamiento consciente y racional del porqué. En cambio, cuando pensamos la motivación pasiva, que Husserl nombra como *irracional*⁵⁹, accedemos al ámbito de las sensaciones, cinestésicas, sentimientos sensibles, impulsos, instintos, sensaciones del cuerpo en movimiento⁶⁰, por ejemplo el movimiento que realiza la mano al dibujar.

Veamos los siguientes dibujos:



Dibujo perteneciente al taller de dibujo en el Hospital Víctor Larco Herrera

⁵⁴ Banega 2015, minuto. 5:36 <https://www.youtube.com/watch?v=o2geKX1y1Tg>

⁵⁵ Cf. Rizo-Patrón 2017, minuto. 1:30 <https://www.youtube.com/watch?v=eMB9u23Qgf8&t=111s>

⁵⁶ Husserl, Edmund, *Ideas II, Hua IV*, 1952, §49

⁵⁷ Husserl, Edmund, *Ideas II, Hua IV*, 1952, §56

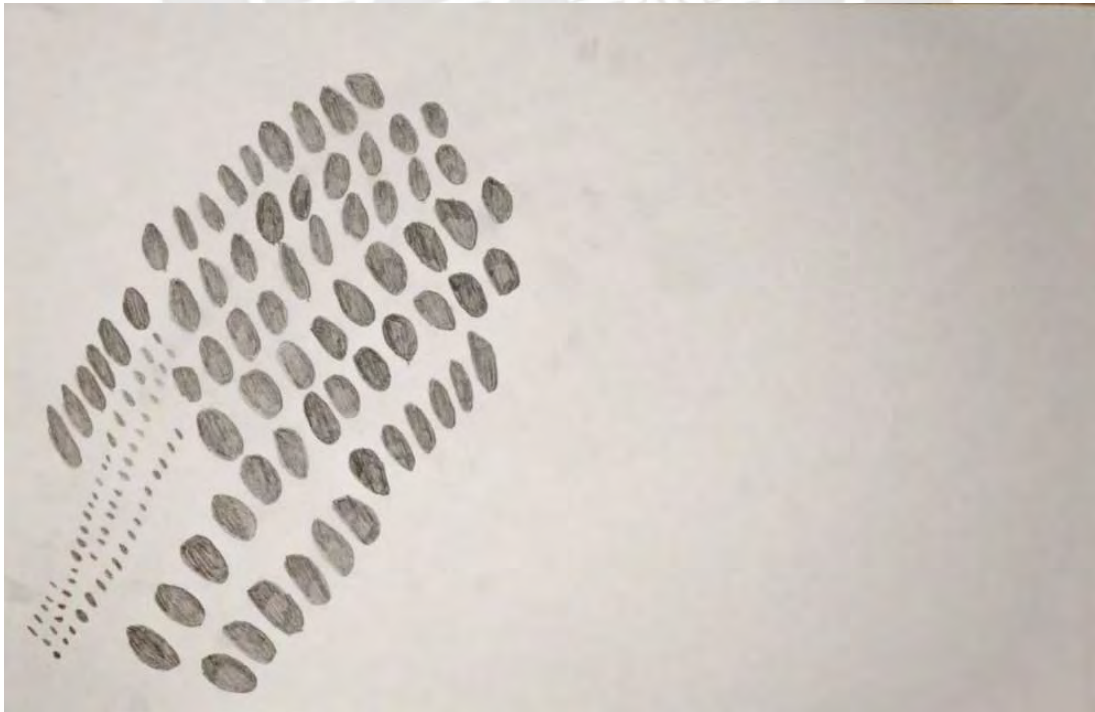
⁵⁸ Husserl, Edmund, *Hua XXXVII*, p. 106

⁵⁹ Una parte de este dominio *irracional* puede y es también *pre racional* en la medida que la conciencia puede luego dirigirse y volcarse sobre esta motivación y volverla "temática" es decir entenderla de modo consciente. Husserl, Edmund, *Hua XXXVII*, Cap. 6, § 23, pp. 107-109.

⁶⁰ Husserl, Edmund, *Ideas II, Hua IV*, 1952, §§36-38 *passim*.



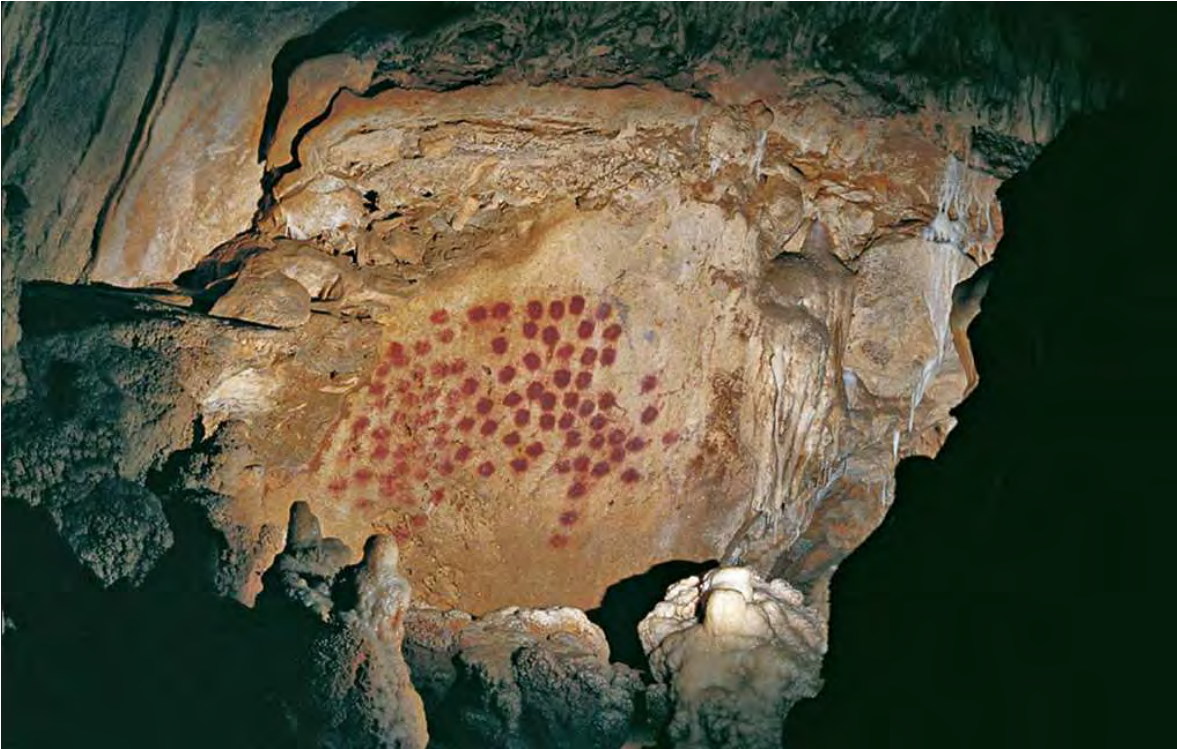
Arriba: dibujo perteneciente a la cueva de Chauvet, Francia. 32 000 años de antigüedad
Abajo: dibujo perteneciente al taller de dibujo en el Hospital Víctor Larco Herrera





Arriba: dibujo perteneciente al taller de dibujo en el Hospital Víctor Larco Herrera
Abajo: dibujo perteneciente a la cueva de Chauvet, Francia. 32 000 años de antigüedad





Dibujo perteneciente a la cueva de Chauvet, Francia. 32 000 años de antigüedad

Hemos hallado en ellos una semejanza, y le haremos las mismas preguntas que propone Husserl, bajo la premisa de que un miedo equivalente condujo a ambos artistas a dibujar estos puntos. Así,

*“¿Qué contenido espiritual tiene para todos los que la comprenden en tanto lo que es? ¿Qué intenciones ideales dirigieron al sujeto creador? ¿Qué valoraciones efectuó? ¿Mediante qué acciones las realizó? ¿Cómo fue determinado en sus valoraciones por la de sus coetáneos? ¿Qué obras contemporáneas tuvo como modelo? ¿Qué medios estuvieron a su disposición? ¿Cómo los estimó? ¿Cómo fue motivado en sus actividades metódicas por la evaluación de su índole peculiar?”*⁶¹

Y, ¿qué sentimiento subyacente puso a estos individuos en relación con una valoración⁶² tan similar?

Respondiendo las preguntas, lo que compone la coincidencia en estos dibujos consiste en agrupar puntos rellenos. Materializar un área redondeada y repletarla presupone un pensamiento binario, acaso una diferencia de lo interior – exterior. También se puede inferir que haya habido conciencia de determinar el contorno general sin necesidad de trazarlo. Finalmente, la composición abstracta de las partes y el todo representa sobretodo un deseo por referirse al concepto-de en vez de a la sensación descriptora misma. En ese sentido, el contenido espiritual que tiene en tanto lo que es,

⁶¹ Husserl, Hua XXXVII, Cap 6, §22, p. 107.

⁶² En el contexto de dibujar, “valoración” también se refiere al énfasis que uno le da a la línea.

es la valoración de contar, de señalar, el poder más mínimo y por eso más básico, de indicar y, por lo tanto, de numerar. Grande para el punto, para que se entienda mejor. La intención ideal que regía era la de repletar el círculo, llenar manchando, tapar el vacío. Efectuó la valoración principal de constitución por agrupamiento. Efectuó dicha valoración con la acción del llenado, de completar algo hasta su máxima capacidad. Las preguntas restantes me fuerzan a reflexionar en cada dibujante y no en su coincidencia. En el caso del dibujante paleolítico, se ha encontrado que los dibujos de puntos se suelen encontrar en los inicios de las cuevas, lo cual propone que, si el descenso a la cueva de Chauvet, efectivamente es un “descenso a lo desconocido” como dice Werner Herzog⁶³, un paralelo “mente-cueva” nos muestra profundidad en la vida emocional, pero también a la cueva como apertura de la diversidad de estratos subterráneos que albergan los dibujos hallados en ese descenso.

En estratos primitivos de la conciencia, puedo razonar atentando contra el instinto de supervivencia, instinto que fuera impulsado por la creación, y encuentro que ya habíamos inmediatamente negado su posibilidad destructiva y aprehendido el valor de la vida. Sin embargo, también que ya habíamos estructurado conciencia de vulnerabilidad, es decir, de la recepción irrevocable de daño. Sabemos que cuando dicho daño roce con la importancia suprema de vivir, elaboraremos un sistema de condiciones de supervivencia basado en lo opuesto a dicha amenaza primitiva. Por eso, considero que lo que ahora indico como miedo primitivo, se estructuró desde el nacimiento del impulso vital y, obviamente, no letal.

De esta forma, se pueden analizar herencias del miedo primitivo en las decisiones, aunque solamente en ellas no se lo pueda señalar. En este sentido, se pueden pensar todas las decisiones de un dibujante negativamente, es decir, según lo que el miedo le indujo a evitar, incluso la decisión de por qué dibujar, y preguntarle ¿por qué dirigir “los rayos de la atención” (Scheler 2001, p. 453) por medio del dibujo? ¿Dirigirlos adónde?

Desde la perspectiva del fenomenólogo Max Scheler, podemos hablar de una profundidad afectiva porque hay elementos que subyacen a la apariencia del estado sentimental actual pero “no es que cambien en rápida sucesión los estados de sentimiento, sino que están dados todos a la vez. Mas no por eso se mezclan en la unidad de un estado total de sentimiento (...) La ausencia en un solo sentimiento de la mezcla que hay entre sentimientos de tan diversos estratos de profundidad puede servir además de signo de que no sólo son de diversa cualidad, sino también de diversa profundidad. No es posible estar simultáneamente triste y melancólico, porque siempre habrá de resultar un sentimiento” (Scheler 2001, p. 447-448). Entonces, según nuestro paralelo, la profundidad del descenso en la cueva nos da un tipo diferente de dibujo, como si para cada nivel de la conciencia primitiva se diera un tipo diferente de intencionalidad y por consiguiente un contenido particular relativo a cada nivel.

En el capítulo “Los estratos de la vida emocional” de su libro *Ética: un nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*, Scheler sostiene que

⁶³ Herzog 2011, minuto 2:20 <https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04&t=10s>

“existe una gradación en la vida emocional por nosotros conocida” (Scheler 2001, p. 446) donde se encuentra la profundidad del sentimiento, la cual “va esencialmente unida a cuatro grados muy característicos del sentimiento, que corresponden a la estructura de toda nuestra existencia humana”: 1° sentimientos sensibles o ‘sentimientos de la sensación’ (según Carlos Stumpf); 2° sentimientos corporales (como estados) y sentimientos vitales (como funciones); 3° sentimientos puramente anímicos (sentimientos puros del yo); 4° sentimientos espirituales (sentimientos de la personalidad)” (Scheler 2001, p. 448).

Scheler no ubica literalmente al miedo en el segundo nivel pero creemos que ahí se halla porque dice que *“el temor y la espera (dos funciones vitales del sentimiento) hallan su cumplimiento en sentimientos particulares (Scheler 2001, p. 452). Y con “cumplimiento” detectamos un momento subyacente que articula al miedo. Si para Scheler el miedo pertenece a los sentimientos vitales como función, entonces concordamos con que en ellos “sentimos nuestra vida misma, es decir, nos es dado en ese sentimiento algo, el ‘ascenso’ o la ‘decadencia’ de la vida, su enfermedad o salud, su ‘peligro’ y su ‘porvenir’ (Scheler 2001, p. 458). Hay un aviso en él hay, algo de función protectora. Entonces, si el *a priori* del miedo consiste en la conciencia de vulnerabilidad, debemos tomar en cuenta que hubiera previamente sentir intencional durante el cual hayamos obtenido conocimiento de una vivencia existencial objetiva capaz de encender después la función vital del miedo *a* o miedo *de*.*

“En este caso, quiere decirse, en la realización del percibir sentimental, no tenemos conciencia, objetivamente, del sentir; ‘enfrentásenos’ simplemente una cualidad de valor desde fuera o desde dentro. Precisamos de un nuevo acto de reflexión a fin de que se nos torne objetivo el ‘percibir sentimental de’ y a fin de que, posteriormente, podamos mirar, reflexionando, lo que ‘sentimos’ en el valor ya dado objetivamente (...) muy distinto es el sentir con lo que en él es sentido” (Scheler 2001, p. 360, 362)

Este modo de enlace al valor existencial es el correlato intencional que va y viene en la vivencia que encendiera el miedo primitivo. Nos parece considerablemente posible la percepción de una vivencia existencial en el dibujante primitivo porque la reacción inmediata es la creación de una imagen o figura. Emular mi creación inconsciente. ¿Por qué el miedo es también una “reacción de respuesta emocional” (Scheler 2001, p. 362) adecuada a la percepción sentimental que recordó el origen inconsciente? ¿Proyectamos en la muerte el mismo miedo que sentimos al recordar nuestro origen inconsciente? Cuando alguien muere, ¿es asimilado por los contenidos que después participan en las posteriores fecundaciones de su familia?

Es preciso poner la mirada en aquello que, según la percepción sensible, despierta la reacción de respuesta temerosa, porque es allí que interactuamos y que se determina la dinámica afectiva dada apenas después.

Ahora bien, pensemos de nuevo en la comparación de dos dibujos vista anteriormente y veamos la consecuencia de que dicha similitud funcione como un indicador de que tal percepción existencial fuera la misma en ambos dibujantes. Esto es interesante porque, para Husserl, “*el mundo real se*

constituye primigeniamente en forma escalonada, de tal manera que como estrato inferior se edifica la multiplicidad de las cosas de los sentidos (...) en el estrato inferior las cosas de los sentidos se dan en una multiplicidad de percepciones y cinestesias” (Hua IV [Ideas II] §65-66). Como ya mencionamos, el acto de dibujar es un acto cinestésico porque es un movimiento muscular que informa sobre la posición de la mano ⁶⁴ pero también porque la mano en este caso puede estar muy cerca del estrato pasivo de la “soterrada” conciencia (Hua XXXVII, Cap. 6) donde viven las motivaciones prerracionales, ya que emite imágenes que se repiten en el tiempo.

Ante la mano que dibuja, testificamos un comportamiento muy particular del dispositivo psíquico que dibuja porque, al estar expuesta la bilateralidad del acto cognitivo, uno puede notar en ella la tensión de lo que la resistencia está resistiendo, es decir, el carácter mutuo de las cosas excluidas y de las dibujadas, por consiguiente los contrarios acompasándose según su propia oposición pero también según el grado de acceso al imaginario inconsciente que, como hemos visto, se da ingresando al miedo existencial. Por su parte, la dación al humano del dibujo como actividad cognitiva exorciza el drama existencial y a la vez expone una imagen desde ese “subsuelo anímico” (cf. Hua XXXVII, Cap. 6).

Para continuar descendiendo, proseguiremos con la reflexión que realiza Martin Heidegger en el párrafo 30 de su obra *Ser y tiempo*. Allí distingue tres aspectos que estructuran el fenómeno del miedo. En primer lugar, que lo temible **comparece** a la vida de la persona, es decir que se presenta, es reconocible en su cercanía y además presenta un carácter de proximidad progresiva constituyente; es cuando acercándose que lo perjudicial es amenazante.

“En ese acercarse, la perjudicialidad irradia y cobra su carácter amenazante. 5. Este acercamiento acontece dentro de la cercanía. Lo que puede ser dañino en grado máximo y se acerca, además, constantemente, pero en la lejanía, no se revela en su temibilidad. Pero, acercándose en la cercanía, lo perjudicial es amenazante: puede alcanzarnos, o quizás no. A medida que se acerca, se (141) acrecienta este ‘puede, pero a la postre quizás no’. Es terrible, decimos. 6. Esto significa que lo perjudicial, al acercarse en la cercanía, lleva en sí la abierta posibilidad de no alcanzarnos y pasar de largo, lo cual no aminora ni extingue el miedo, sino que lo constituye” (Heidegger 1997, p. 144).

En segundo lugar se encuentra *el tener miedo*, “es el dejar-se-afectar que libera lo amenazante tal como ha sido caracterizado” (Heidegger 1997, p. 144), lo activa de tal forma que se activa el miedo. El acercamiento de lo amenazante nos hace tenerlo y nos colma la vista de solamente amenaza. Qué tipo de examen puede, “*teniendo miedo, enseguida, en una explícita mirada observadora, aclarar qué es lo temible. La circunspección ve lo temible porque está en la disposición afectiva del miedo*” (Heidegger 1997, p. 144). En este sentido, diremos que la actividad intencional que se da en este momento en la conciencia puede abrir “*de tal manera el mundo que*

⁶⁴ La RAE define este concepto como “Percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo” www.dle.rae.es

desde él puede acercarse lo temible. El poder-acercarse mismo queda liberado por medio de la esencial espacialidad existencial del estar-en-el-mundo” (Heidegger 1997, p. 144).

En tercer lugar, *“aquello por lo que el miedo teme”* (Heidegger 1997, p. 145), es decir el por qué del miedo, indica que *“Sólo un ente a quien en su ser le va este mismo ser, puede tener miedo”* (Heidegger 1997, p. 145). El miedo abre al *Dasein* como si no estuviera allí, y una suerte de ingenuidad del ente lo permite. Esto pone en contacto al nuevo *Dasein* con lo amenazante que resulta *la posibilidad de que puede o no alcanzarnos*. Esta palpitación es amenazante porque trae consigo la posibilidad de disolución que desestabiliza la certeza que venía dándose desde que el *Dasein* ocupó el ente. Así, la medrosidad señala un poder desconocido que amenazaría nuestra existencia, mucho más preocupante aún si tomamos en cuenta que la compatibilidad que señala Heidegger, según la cual *solo un ente a quien en su ser le va ese mismo ser, puede tener miedo*, porque presupone un diseño anterior, una voluntad creadora.

Si este miedo existencial provocó el dibujo, entonces no fue tan simple sobrellevar la incongruencia que implica el paso de la nada al ser. Se tuvo que crear un conocimiento sensible, un calmante permanente, una nueva entonación capaz de consolar este drama existencial, dar a descubrir lo creado. Tuvo que creársenos el dibujo bien hecho cuya línea capaz exprese el aplomo en las piernas del bisonte y permita darlo a conocer, donde la superposición de los leones cree una sensación para que brote en nuestra conciencia la evocación de la manada en movimiento. Como vivientes, el instinto de supervivencia marca un derecho, marca el derecho. ¿Qué estoy palpando? en verdad Dios mismo es impensable, inescrible, prácticamente imposible. Durante esta emoción primitiva, nos fue dado ese contenido impensable y creemos que estos humanos temieron este contenido impensable dibujando, valorando la línea, pero también deificando. Entonces, ¿en qué aspecto de la vida pudieron haber reconocido algo así como el paso de la nada al ser? Creemos que por medio de la escultura de la maternidad.

§2.3.- Caos circular como vientre creador



Venus de Hohle Fels

Como ya hemos visto, durante el paleolítico superior, así como los dibujos de la cueva de Chauvet, también se realizaron muchas figuras femeninas esculpidas en piedra o hueso. Han sido encontradas cientos de estas pequeñas esculturas lo cual nos da seguridad para pensar que sí se dio una comprensión del origen por medio de la escultura de la maternidad. Asimismo, las investigaciones de Marija Gimbuttas apuntan a lo mismo. Según la arqueóloga este momento en la humanidad mostró la representación de una Diosa Madre⁶⁵.

Por otro lado, el filósofo Darío Sztajnszrajber sostiene que en el Génesis, está dicho que “*es más originario del ser humano el caos que el ordenamiento*”⁶⁶ “*Hay una idea de matriz originaria que remite a la figura femenina como vacío creador. La idea del abismo de donde empieza a surgir todo supone una metáfora de lo ventral”⁶⁷. También dice que en aquel entonces los relatos cosmogónicos aledaños apuntaban a lo mismo⁶⁸ que los de la Biblia⁶⁹.*

Nos preguntamos si en la experiencia paleo-lítica se nos está mostrando elementos que ya aluden a un arquetipo⁷⁰ femenino ubicado en los estratos de la conciencia relativos al miedo atávico. No solamente como metáfora para asimilar lo incognoscible, ni tampoco solamente como concepto último/primerero de la regresión dada a lo largo del recuerdo de la historia de la conciencia personal, sino como origen y fundamento de la dimensión espiritual de la existencia humana. De hecho, para Jung el arquetipo de la madre es “*lo que en todos los casos ya estaba (...) la forma que contiene todo lo viviente*” (Jung 1970, p. 94)

Pero, ¿cómo sabemos si hemos buscado a la Gran Madre en un manantial de formas cuyos contenidos no sean de carácter personal, sino universal, de manera que sean “*los mismos en todas partes y en todos los individuos*” (Jung 1970, p. 10) y además que sea “*idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituya así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre*” (Jung 1970, p. 10)?

Sabemos que Husserl descubre que nuestras experiencias están intersubjetiva e intencionalmente conectadas⁷¹ y llama a esa capacidad “*experiencia trascendental*” con lo cual tenemos una

⁶⁵ Gimbuttas 1986 – 1990, minuto 2:21 <https://www.youtube.com/watch?v=uxei-vuf7U8>

⁶⁶ Stzarjanber 2017 minuto 1:39:34 <https://www.youtube.com/watch?v=pRwAyZQIDKs>.

⁶⁷ Stzarjanber 2017 minuto 1:41:25 <https://www.youtube.com/watch?v=pRwAyZQIDKs>

⁶⁸ “*En el mundo griego de la filosofía estaba pasando lo mismo. A tres días de camello, Anaximandro en Mileto (...) decía que el caos indefinido era el origen de todas las cosas. (...) Se supone que el siglo de Anaximandro es cuando se va consolidando la primera escritura del Antiguo Testamento en Babilonia (...) Tehom como término hebreo que se refiere al abismo y Tiamat, como diosa madre de las aguas del origen*” Stzarjanber 2017, minuto 1:39:55 <https://www.youtube.com/watch?v=pRwAyZQIDKs>

⁶⁹ “*La tierra era caos y confusión: oscuridad cubría el abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas.*” *Biblia de Jerusalén*, “Génesis” 1999 cap1, vv. 2

⁷⁰ “*La existencia psíquica se reconoce solo por la presencia de contenidos concienzializables (...) a los contenidos de lo inconsciente colectivo los llamamos arquetipos (...) los contenidos inconscientes colectivos son arcaicos o-mejor aún- primitivos*”. Jung 1970, p.10.

⁷¹ Rizo-Patrón 2017, Minuto 5: 04. Cf. También *Ideas I, Hua III/1, § 139*.

intersección de contenidos en común, además de la ya dada vía placenta en tiempos ventrales⁷². En la profundidad de esta intersección hallamos raíces de la historia de la conciencia pero también reconocemos una fuente donde el pulso de lo que vive se entiende como donde está enraizada esa historia. ¿Pero qué pasa si dejo de pensar en que esta regresión sólo se da en el ámbito territorial de mi cuerpo? ¿Qué pasa si el entrecruzamiento de experiencias trascendentales que pienso que vive en mí, fue apenas antes una hebra de la tantísima cantidad de perspectivas que partieron de los Otros y se entretrejieron en ellos, en nosotros y en aquellos, y recién entonces y sobre ello comencé yo a reflexionar?

Veamos el siguiente fragmento donde Julia Iribarne expresa la idea husserliana de esa fuente prehistórica del sentido del mundo:

“la vida emergente en la conciencia humana es historia sedimentada que, precisamente porque puede ser retomada por la reflexión y la imaginación, pasa a ser historia del hombre que es lo mismo que decir de todos los hombres. Y es historia en un sentido que ya en la duración de cada vida humana se ofrece con carácter dinámico y, desde la posibilidad de reorientar su curso, aparece como responsabilidad. Es esa historia asumida como larga memoria de la especie y del mundo como tiempo de Otros que cada uno de los demás reedita, la que ofrece el estrato último como principio hecho manifiesto por la reducción trascendental, como intersubjetividad trascendental histórica” (Iribarne 1987, p. 27).

La vida de la conciencia que está en contacto con la historia sedimentada de la especie presentifica el pasado. El pasado se presenta en esa dinámica que todo lo concientiza. Así, lo atávico y su raigambre están a la mano de la conciencia como experiencia actual. El tope incognoscible del miedo atávico ó la experiencia de Eva, giran la cabeza de Medusa hacia nosotros. Medusa se halla en el flujo de ese contenido.

Trasapámosla. Demos por hecho que continuamos más allá de su amedrentación y conozcamos la experiencia de Lilith. ¿Cómo opera el dispositivo que permite establecer la maternidad como fundamento de la creación? En primer lugar, sepamos que la procreación es esencial en la dinámica que supone que la madre reúna opuestos. Contiene la incongruencia que permite el alumbramiento del ser desde la nada. De esta forma

“su seno omninclusivo supera la contradicción sida en y por la unidad dinámica y amónica que ella presupone y produce. Su arquetipo es tanto la contradicción como el centro, el entre, lo tercero de una mediación superadora, que restituye la integridad del origen (...) y cuyo devenir produce y salva la contradicción” (Binetti 2014, p. 336).

⁷² Creemos que se da una transferencia emocional durante la etapa prenatal basados en “En toda constitución estoy retrotrayéndome a la historia de la conciencia, hasta llegar a aquel momento en que era solo un “puedo”, puedo moverme, sin un yo ni un mundo explícito pero con un mundo vivido como correlato de su movimiento” Iribarne 1987, vol. 1, pp. 24-26.

El principio materno de la existencia significa que el origen se seguirá originando en un vórtice de inherencia eterna. Como si en la centrifugación de la conciencia uniéramos el punto del futuro y el punto del pasado en uno sólo y lo olvidáramos. Es, desde luego, una alternativa al tiempo lineal que, para María José Binetti

“entre la vida y la muerte, el origen y el fin, la oscuridad y la luz, etc. media un principio de unidad, intercambio y transformación, justificado por la naturaleza uróbica del seno materno (...) allí la muerte pertenecía a la vida, la vida pertenecía al origen y el origen, a su propia reproducción. Allí el tiempo era reversible, lo sido era lo actual y el futuro, repetición. Tal es la medida absoluta concebida por la conciencia primera y fundacional de lo humano bajo el arquetipo del seno materno” (Binetti 2014, p. 337).

La prehistoria de la conciencia nos puede porque contiene motivaciones preracionales en forma de predisposiciones innatas y no se puede hacer nada al respecto. Binetti sentencia que

“si desde el punto de vista cultural, la inmanencia reproductora del seno materno se proyectó como significativa universal de una vitalidad cíclica; desde el punto de vista subjetivo, la experiencia arquetípica de la relación materna constituye el fundamento repetido de la vida psíquica individual.” (Binetti 2014, p. 338).

¿Pero qué ocurrió en el principio? ¿Qué grado de afinidad tiene La Creación con esta Espiral? ¿Se oye si emito dibujos? ¿No hay también un lápiz padre del punto? Todo está mezclado. ¡Que permanezcan estas líneas porque moriremos! “Lo ya sido” “Energía matricial”, “núcleo de indeterminación originaria”, “fuerza dialéctica de contradicción”, “fuerza arquetípica, ambigua y contradictoria”, “pérdida de la unidad intrauterina”, “salida ex utero, regressus ad uterum”, “origen ya perdido, pasado, sido, no menos que deseado, restituido y actual”, “resultado de ese círculo que retorna a lo sido”. “Estado de inconsciencia originaria” (Binetti 2014, p. 339, 340, 342, 344)

arucoL

Pensar nuestra legitimidad de haber sentido el derecho arcaico a ser y por lo tanto no demorar en realizar el trazo inmediatamente es hasta indignante. Eso se siente al conocer que ahora hay algo sobre el supuesto de que antes había nada. Es la primera obviedad. El punto para la lógica. Uno. ¿Acaso ese punto significó en aquel entonces, la primera discrepancia? Y ahora “el pensamiento contemporáneo habría alcanzado ese punto de inflexión, donde la linealidad se hace punto y el punto retorna al origen” (Binetti 2014, p. 345).

Esto emerge hasta mis bruces, donde se da la posibilidad de que pueda hablar de sentimientos humanos comunes y así lograr analizarnos como hermandad, a pesar de que se dejen entrever elementos negativos dentro del tejido que constituimos las sociedades. Sí, pero ya viste que en la experiencia prehistórica de la conciencia lo que hay es una tripartición⁷³, ánima, helicoide, musa

⁷³. “El seno del arquetipo materno supone la relación del origen con su propia reproducción, de la cual resulta el tres de lo recíproco y circular” Binetti 2014, p. 342

urobórica, inconsciente femenino. Está bien, entonces tendría ahora que ver signos de la permanencia de dichas cuestiones vigentes en mi época.

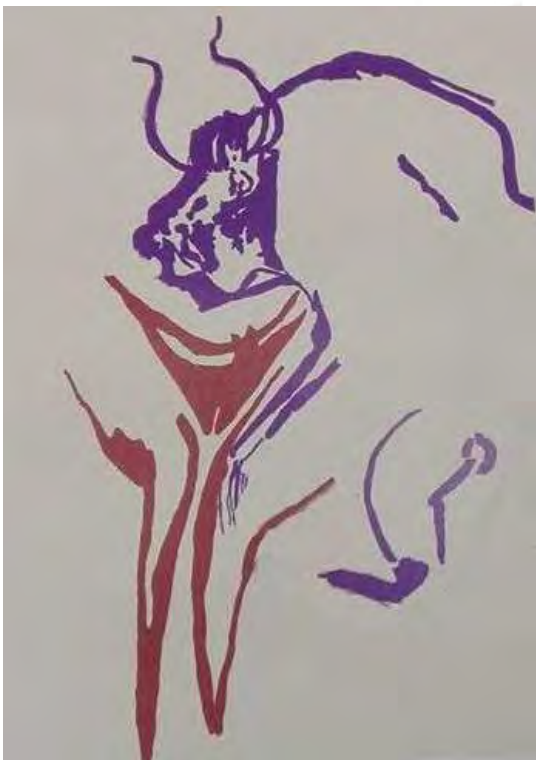


Capítulo III

PERSISTENCIA DE LA BESTIA

§3.1.- Reflexiones a partir de una similitud

La historia, como memoria de la humanidad, esconde una región inconsciente que es efectiva y emergería si la recordásemos. Encuentro inspirador mirar esa oscuridad como quien imagina el ingreso a las profundidades desconocidas del océano, y regresa con la extraña experiencia de creer haber vivido esa acuosa tiniebla.



Izq. Síntesis de “Venus y el hombre bisonte” dibujo hallado en la Cueva de Chauvet, Francia.⁷⁴ 32 000 años de antigüedad.

Der. Detalle de “Dora y el Minotauro”, pintura de Pablo Picasso. 1936

Desde mi perspectiva, una actitud ante la realidad atenta a la efectividad y emergencia de su antiguo inconsciente es, no solo una indicación primordial a lo anterior que siempre había sido irracional, sino también un descubrimiento y reconocimiento de la importancia de las emociones que cuestionan lo real y contienen las motivaciones que, desde atrás, permiten comprendernos a nivel humano.

Nos impresiona que Picasso haya accedido a un imaginario primitivo tan cercano al que puede apreciarse en la cueva paleolítica. En ese sentido, vamos a analizar la manifestación de la imagen

⁷⁴ Esta síntesis en azul y rojo del dibujo rupestre ha sido tomada de Clottes 2001, p. 170

que asemeja estas dos obras separadas por un amplísimo intervalo de tiempo. Esta semejanza ha sido planteada por la arqueóloga y prehistoriadora Dominique Baffier en el documental de Werner Herzog⁷⁵. Esto, nos llevará a reflexionar en el mito del Minotauro, que también fue redescubierto en el siglo XX por Jorge Luis Borges.

El tema de estas obras pareciera tomado del mito del toro de Minos (minotauro). Picasso realizó su obra⁷⁶ cuando todavía no había sido descubierta la cueva de Chauvet, entonces no pudo haberse inspirado en “Venus y el Hombre bisonte”, pero sí en el mito. Si la motivación irracional preexistía en la conciencia pasiva del creador diremos que esa imagen pertenece a un imaginario intemporal de la conciencia humana que permitió al dibujante paleolítico, a las raíces minoicas que se transmitieron hasta Hesíodo⁷⁷, a Pablo Picasso y a Borges, la invocación del mismo asunto pero en una época distinta.

¿Hay en la representación humana - cabeza de animal un sentido que la vincule con el principio femenino de la creación? Analizar el mito nos puede dar aproximaciones al asunto de esta pregunta, de forma que podamos acercarnos a esa motivación desde el paleolítico hasta el siglo XX. Así, estaremos exteriorizando a un entorno próximo la motivación que, según nosotros, contiene este mito.

El siglo XX es interesante porque se dan casos en que artistas importantes voltean la mirada a lo anterior. Estos descubrimientos atañen la cultura latinoamericana, y puede apreciarse su influjo en las artes plásticas. Por ejemplo, el tema de la *figura reclinada* de Henry Moore comienza con el estudio (Hedgecoe 2005, p. 70) del tipo de escultura precolombina mesoamericana *Chac Mool* encontradas inicialmente en el centro ceremonial Chichén Itzá (en Maya: *boca del pozo de los brujos del agua*⁷⁸), localizado en Yucatán, México.

⁷⁵ Herzog 2011, minuto 44:35 <https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04&t=10s>

⁷⁶ La primera datación del minotauro en la obra de Picasso fue en el año 1928 según <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/picasso-minotauro>.

⁷⁷ Mencionamos a Hesíodo (s. VIII a.C.) porque su narración del mito es la más antigua conocida hasta ahora, sin embargo creemos que el mito del minotauro se inicia mucho antes de la Grecia clásica en la isla de Creta con ocupación humana desde 7000 a.C. hasta 1450 – 1500 a.C.

⁷⁸ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Chich%C3%A9n_Itz%C3%A1#cite_note-1



Asimismo, el pintor francés Paul Gauguin vivió en Lima los primeros cinco años de su vida (1849-1854) que estarían marcados por una serie de recuerdos y, uno muy particular, concerniente a la locura. El pintor recuerda *“En Lima, esa deliciosa ciudad donde nunca llueve, los techos eran terrazas (...) Recuerdo que una vez, mi hermana, la negrita y yo, fuimos despertados y vimos a un loco. La luna alumbraba el patio. Nos quedamos callados. Todavía veo al loco entrar a nuestra habitación, lanzarnos una mirada y luego, tranquilamente, trepar de nuevo a la terraza”*⁷⁹



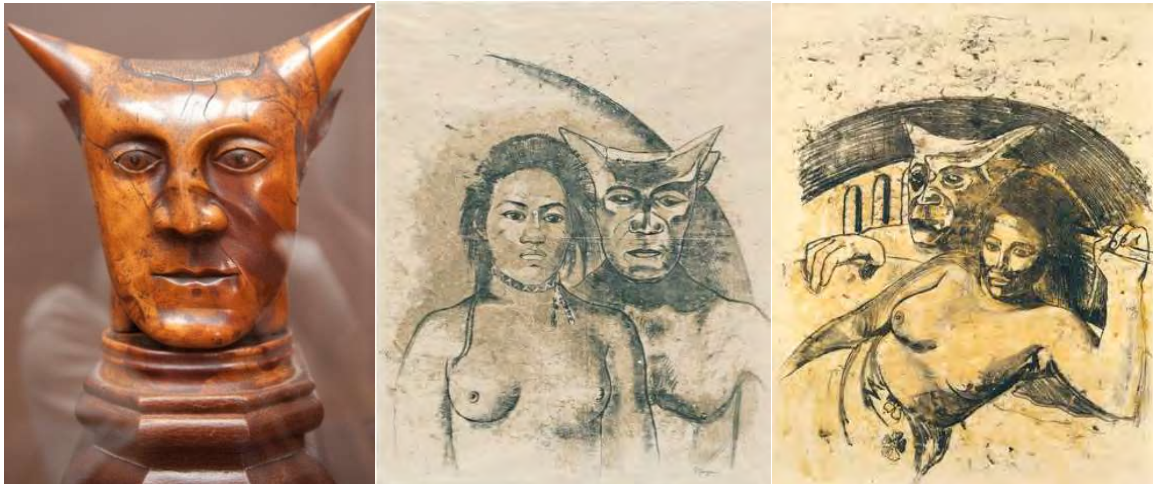
En 1866, el pintor que había regresado a Lima, conoce y recibe la influencia del arte precolombino⁸⁰, específicamente de los huaco-retratos Mochica que pudo ver en casa de su padrastro quien era coleccionista⁸¹ y que lo llevarían a realizar el autorretrato que vemos en la figura de la izquierda. Para Fernando de Szyszlo, *“cuando Gauguin se fuga a los mares del sur, busca una forma de vida primitiva que empezó con su estadía en Lima”*⁸²

⁷⁹ La abuela materna de Gauguin era peruana, esto permitió el traslado de la familia a Lima cuando el pintor tenía apenas 1 año.

⁸⁰ Cf. <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/gauguin-recuerdo-su-vida-lima-antes-morir-esa-deliciosa-ciudad-nunca-llovia-noticia-378079>

⁸¹ Cf. <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/gauguin-recuerdo-su-vida-lima-antes-morir-esa-deliciosa-ciudad-nunca-llovia-noticia-378079>

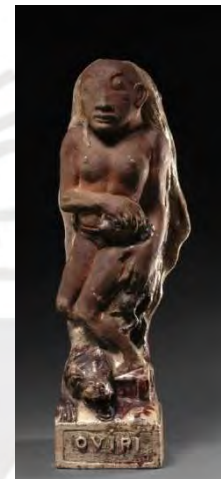
⁸² Cf. <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/gauguin-recuerdo-su-vida-lima-antes-morir-esa-deliciosa-ciudad-nunca-llovia-noticia-378079>



“Cabeza con cuernos” 1895 (1)
 “Mujer tahitiana con espíritu diabólico” (2 y 3) 1900

El trabajo de Paul Gauguin se haría conocido después de su muerte. En el año 1906, hubo una exposición retrospectiva de su obra a la cual Picasso acudió y que lo *“dejó como un esclavo de su arte toda su vida”*⁸³. En esta exposición estuvo la escultura *“Oviri”*, que es una representación de la diosa tahitiana de la vida y la muerte. Esta escultura *“llegó a estimular el interés de Picasso en la escultura (...) aunque fue el elemento de lo primitivo en todo aquello lo que más condicionó la dirección que el arte de Picasso tomaría. Este interés culminaría con la seminal Les Demoiselles d'Avignon”*⁸⁴.

Con el cuadro *“Las señoritas de Avignon”* Picasso estaría empezando en 1907 un momento importante en el arte llamado Cubismo, pero tendrían que pasar 21 años para que podamos apreciar el inicio de la representación del minotauro en su trabajo.



En dicho siglo también ocurrió el Boom Latinoamericano. Este movimiento literario se caracterizó por basarse en *“una superposición cubista de diferentes puntos de vista”*⁸⁵. Una vez estallado, destacaría por su sentir de *“la demanda de un mito: los mitos como un medio para explicar los principios que escapan a la narración de la historia”*⁸⁶ ante la confusión en el ejercicio de determinar una identidad. Estos escritores⁸⁷ alcanzaron una carrera muy importante a nivel internacional, pero anterior a ellos ya estaba Jorge Luis Borges, leído y respetado por todos ellos.

⁸³ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin#cite_ref-205

⁸⁴ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin#cite_ref-206

⁸⁵ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Boom_latinoamericano#cite_ref-21

⁸⁶ Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Boom_latinoamericano#cite_ref-24

⁸⁷ Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes



Jorge Luis Borges en 1983⁸⁸

El mito del Minotauro tiene algunos antecedentes que es preciso mencionar antes de comentar el enfoque dado por Borges. En tal sentido, como hemos visto en capítulos anteriores, la civilización minoica tuvo una religión matriarcal donde el culto a la diosa de las serpientes desciende del culto paleolítico a la diosa madre. Así, vemos con atención el famoso fresco hallado en el palacio de Knossos donde puede apreciarse el tema de la celebración del toro como un proceso. En este punto, nos preguntamos ¿cómo el salto del toro estuvo asociado a la diosa de las serpientes? ¿Se está indicando un momento crucial para el personaje central presentándolo de otro color? ¿Es posible encontrar rezagos de este culto en el mito griego del Minotauro?



Taurocatapsia. Fresco ubicado en el Palacio de Knossos-Creta. 1450 a.C.

Vamos a presentar diferentes acercamientos que se hicieron al mito porque consideramos que podremos obtener algunos rastros de su proveniencia minoica al realizar estas especificaciones. La celebración del salto del toro, como desafío acrobático, pudo suponer el enfrentamiento a un miedo al toro cuya superación indicaría la iniciación en la vida adulta en el marco de una demostración de confianza en la mujer para que con su ayuda el hombre pueda enfrentar, saltar y

⁸⁸ Fotografía obtenida de https://elpais.com/cultura/2017/10/02/babelia/1506961757_866441.html

ser recibido por ella. La victoria sobre el toro vendría a ser la ceremonia de superación del miedo, que la Diosa de las Serpientes, también conocida como La Gran Dama del Laberinto, domina. En ese sentido, son también útiles las diferentes aproximaciones porque mucho se puede perder al considerar solo una versión, sobre todo a sabiendas de la presencia de componentes políticos que también son narrados en el mito griego a la par de los psíquicos que son los que nos interesan. Por eso queremos saber, ¿qué elemento subyace en el mito griego para que se consolidara una figura híbrida? ¿Qué actitud se precisa para enfrentar una acrobacia de ese tipo?.

En el poema "*Catálogo de mujeres*" (siglo VII a.C), atribuido a Hesíodo nos cuentan que el minotauro es descrito por su madre como "*(violento hijo), maravilla el verlo, pues (su cuerpo) dejaba caer facciones iguales a (un hombre) hasta los pies mientras que por encima (le había nacido) una cabeza (de toro)...*" (Hesíodo 1978, p. 266). Según Sófocles (siglo IV a.C.), el espíritu fluvial *Aqueloo* asumía la forma de un minotauro para cortejar a Deyanira (Sófocles 1978, p. 255, 264). Isócrates (siglo IV a.C.) lo menciona como "*un hombre mezclado con un toro*" (Isócrates 2005, p.145), mientras que Calímaco (siglo III a.C.) dice que tenía un "*cruel mugido*" (Calímaco 1980, p. 75). Para Apolodoro (siglo II a.C.) el minotauro "*tenía cara de toro y lo demás de hombre*" (Apolodoro 1985, p. 137). Ovidio lo muestra como un "monstruo de dos formas" (Ovidio 1994, p. 100) en el siglo I a.C. Posteriormente también relatan el mito Higino y Plutarco, pero basándose en lo narrado por Apolodoro. Con esta información puede explicarse que la combinación hombre - animal ocurra a nivel psíquico, confiando en que la versión de Hesíodo, que recoge la descripción de la propia madre, sea la que valga más, sobre todo porque de esta forma estaríamos valorando su antigüedad en relación a la cultura y religión minoica que produjo el fresco del palacio de Knossos "*Taurocatapsia*" pintado en 1450 a.C.

Pero, ¿cómo se supone que detrás del texto atribuido a Hesíodo "*Catálogo de mujeres*", donde se muestra un listado de las mujeres más famosas de la mitología griega, yacía implícito el significado de la celebración minoica del salto del toro? ¿Es posible que la problemática de la autoría de este texto permita inferir la transformación de Zeus en toro a raíz del contacto con la civilización matriarcal minoica? Nos parece interesante comentar que, la estructura de este poema es muy parecida a "*Catálogo de naves*" de Homero (Homero 1978, p. 200), porque fue Zeus, cual nave nacida en Creta y transformado en toro quien a Europa "*la subió por las aires, la transportó hasta Creta y se unió a ella*" (Homero 1978, p. 265). Donde posteriormente se casaría con Asterión I quien conformaría la paternidad adoptiva del rey Minos.

Posteriormente, Poseidón hizo emerger del océano un toro blanco⁸⁹ para que Minos se lo sacrificara, pero este toro había demostrado una peligrosa bravura antes de ser capturado por Hércules, fue tal su bravura que incluso Hera, esposa de Zeus, no quiso aceptarlo. Muy al contrario, el rey Minos se fijó mucho en la bestia blanca, tanto que me parece que despertó una

⁸⁹ Al parecer la alusión a la blancura de este segundo toro también puede referirse a una condición muy particular del mismo que obsesionaría al rey Minos y no únicamente al color de su pelaje. Esta particularidad expresada con su blancura nos parece interesante porque más adelante la encontraremos también en la novela *Moby Dick*.

fascinación irracional en el rey, quien, fuera de sus cabales, llegó a creer posible estafar a Poseidón ofreciéndole un toro parecido (Apolodoro 1985, p. 137-138).

El castigo a este acto de corrupción consistió en despertar en Pasifae, la esposa de Minos, un irracional deseo de apareamiento con dicho toro blanco. Hijo de la irracionalidad nació Asterión II (llamado como su abuelo), el minotauro que horrorizó a Minos. Por otro lado, sabemos que en la isla de Creta se adoraba al toro, lo que no entendemos es, si, como dice Minos, era hijo de Zeus ¿Por qué cayó en la insensatez de adulterar el sacrificio a un dios y con una criatura evidentemente de otra índole? ¿Qué llevo a Minos a enloquecer por esa *bestia blanca salida del mar*? El rey quiso quedarse con el toro blanco, como semental para su ganado. Esto pareció irritar a Poseidón particularmente, porque reacciona con los mismos términos. Algo así como si el dios estuviera defendiendo la sacralidad de sus animales y responde contra Minos con un agravio semejante al que él le propinó.

La sacralidad del toro puede enraizarse en el culto paleolítico a la diosa madre. Se dice que, al ver el humano paleolítico, una fase de la luna en el cuerno del toro, lo asociaría inevitablemente a ella⁹⁰. También se ha dicho que el aparato reproductor femenino es sumamente parecido a la cabeza del toro y que, el embarazo de la vaca, también dura nueve meses⁹¹. Precisamos datos para asegurar que el toro blanco llegó a copular con el ganado de Minos, de modo que todos los toros cretenses sean descendientes de la bestia blanca, y que el mito contenga rastros que constituyan la forma minoica de explicar por qué sintieron veneración a ese animal, liberándonos así de los elementos que la perspectiva griega haya añadido. En ese sentido, no nos sorprendería que el laberinto sea una metáfora de la conciencia de Minos, quien inmerso en algún tipo de locura, atizó su introspección, pudiendo entender que su búsqueda lo llevaría a encontrar (o a encontrarse como) una criatura híbrida (humano-divina) en el fondo de su laberinto/conciencia⁹², y no una reincidencia del toro en el mito como alusión a la paternidad sugerente de disposiciones afectivas pertenecientes a la rendición de ese culto pero bajo una perspectiva paternalista griega.

⁹⁰ Cf. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/>

⁹¹ Cf. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/>

⁹² El descubridor del palacio de Knossos, Arthur Evans, nombró a esta civilización 'Minoica' asociando el palacio al mito del Minotauro.



Izq. “Cuernos de la consagración”, Creta. Minoico 1900 – 1600 a.C
 Der. Borges en el palacio de Knossos, Creta. 1984

Borges publicó *“La casa de Asterión”* en el año 1947, pero 37 años más tarde escribiría *“El hilo de la fábula”* en su visita a la isla de Creta. Esta reincidencia en el asunto del minotauro, desde mi perspectiva, guarda una interesante intención complementaria. Lo que haré a continuación será comentar estas obras bajo la premisa de que, tanto Teseo como Asterión, son aristas del ser de Minos, en cuya conciencia se desarrolla el mito.

J.L. Borges muestra un adentramiento en la conciencia del minotauro cuando en *“La casa de Asterión”* hace hablar a su minotauro en primera persona y nos damos cuenta que Asterión no es monstruoso, sino manso. También encontramos que, según la bestia, no hay un encierro total, sino que él ya ha salido reiteradas veces aunque limitadamente (Borges 2017, p. 85). Una sensación de lástima me transmitió el conocer más de cerca a Asterión. Creo incluso que Borges encuentra que el padecimiento de su aislamiento lo vuelve un ser afectado mentalmente (Borges 2017, p. 86) y que toda su realidad en verdad ha sido inventada por él mismo (Borges 2017, p. 86), ridiculizando su “ingenuidad” al creer que el laberinto consta de 14 puertas cuando en verdad son infinitas (Borges 2017, p. 87). El tonto Minotauro de Borges anhela un redentor que lo asesine, que lo libere de sí mismo. Sin embargo, si el cuento finaliza con *“¿lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió”* (Borges 2017, p. 88). ¿Cómo entonces reconoce Asterión a Teseo cuando éste llega para matarlo?

Si el aislamiento del minotauro solo es vigente en la mente del minotauro, podemos proseguir con la premisa de que Minos ha hallado una forma de sí mismo encerrado en sí mismo y, como es él mismo, se autorreconoce. Afortunadamente, Borges viajó a Creta y nos ha dado un nuevo acercamiento a este asunto.

El hilo de la fábula⁹³

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro, o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo.

Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

En “*El hilo de la fábula*” hay una disolución del laberinto y del hilo, con lo cual, en mi opinión, se propone un nuevo ámbito. En un principio parece valorarse la utilidad del hilo para, una vez “*ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, su amor*”. Pero Borges finaliza diciendo que “*El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también*”, pero que “*Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea*”⁹⁴, la bruja.

§3.2.- El avistamiento de la ballena

Otra bestia blanca salida del océano es la ballena Moby Dick, específicamente del Océano Pacífico⁹⁵. La experiencia de Herman Melville (autor de la novela) como marinero, lo condujo a relatarnos la aventura y a darle inicio solicitando al lector “*Llamadme Ishmael*”⁹⁶. Nos es interesante saber que la búsqueda de la ballena albina, es motivada por un deseo irracional del capitán Ahab, quien busca vengarse de Moby Dick porque en otra expedición ella le mutiló la pierna. El capitán ahora usa el maxilar de otra ballena como prótesis, y en su actitud se puede ver una necedad extrema. Asimismo, subrayamos que la industria ballenera en esta época llevo la explotación del aceite *espermaceti* (localizado en la cabeza de la ballena), a la depredación de estos animales llevándolos casi a su extinción.

La destrucción de la naturaleza justificada por la avaricia de bienes materiales supone una indiferencia del valor matricial del planeta. Esta indiferencia elude la valoración de lo espiritual,

⁹³ Pertenece al libro “*Los Conjurados*” publicado por primera vez en 1985

⁹⁴ Bruja de la mitología griega.

⁹⁵ En Noviembre del 2008, en el desierto de Pisco, Perú fue descubierto el fósil del cráneo de *Livyatan Melvillei*, cuyos 3 metros nos permiten estimar que perteneció a una colosal ballena de aproximadamente 17 metros de longitud. La antigüedad de la bestia está datada en 12 - 13 millones de años. Cf.

http://museohn.unmsm.edu.pe/docs/pub_pv/Lambert_et_al_2010_giant_sperm_whale_Peru_Livyatan.pdf

⁹⁶ Esto nos remite al personaje bíblico del mismo nombre cuyo padre Abraham, sería capaz de asesinar a su propio hijo (Isaac) como sacrificio para Dios.

para concretar inmediatamente la acción de asesinar a la ballena. Este argumento no es ninguna novedad para nosotros, quienes en esta época, sabemos que atravesamos un proceso de autodestrucción a nivel global.

El asesinato de las ballenas tiene detrás un desequilibrio en la fluidez que constituye la tensión de lo unitario. En la valoración del asesinato, se las mata porque uno se aísla en el objetivo, en otras palabras, porque ya hemos perdido el miedo de que algún día se acaben. Este miedo se da en un círculo vicioso donde anteriores balleneros validaron ese riesgo, aprendido, por cierto, de balleneros aún más antiguos como el capitán Ahab. El capitán ignoró que la bravura de la bestia blanca era la expresión de su defensa, entonces la culpó de su mutilación.

Pero ¿cómo se justifica este asesinato? El permanente convencimiento de que nunca será suficiente permite avalar la depredación de las ballenas y esto conlleva a la viciosa insatisfacción actual de que lo que tenemos está incompleto.

El principio femenino de la creación calza en Ahab porque él no considera que haya una conexión invisible entre las cosas de la realidad, de manera que cuando ve una ballena, no siente que provino de un *manantial caótico* como él, sino que debe matarla. Ahab necesita no saltarse la valoración de lo espiritual, de modo que, durante ese detenimiento, pueda encontrar la importancia que el detallado trabajo de contemplación del animal ofrece. En esta operación de la conciencia, nos hibridizamos con el animal, en otras palabras nos correlacionamos con emociones primitivas que tienen su raigambre en capítulos arcaicos de nuestra historia, cuya connotación irracional nos puede atemorizar. Esta irracionalidad no es exclusiva del contenido sino que es también una respuesta personal a ese estrato de la memoria de modo que podamos percibir la profundidad de la naturaleza de las ballenas, y de paso, recordar nuestros límites para entenderlas pues a *“su sola contemplación se rinde uno inconscientemente ante su inmensa superioridad, en punto a dignidad general”* (Melville 2008, p. 78 tomo 2).

En ese sentido, Melville, o Ishmael, teniendo acceso al interior de la cabeza de la ballena blanca observa que⁹⁷ allí hay maravillosos sectores blancos también. Esto me ha remitido a una conversación que tuve con unos psicólogos, quienes me aseguraron que haberles dado cartulinas blancas a las mujeres que participaron del taller de dibujo, fue una medida perjudicial ya que lápiz (8B) sobre blanco sería un contraste insoportable para ellas.

Sin embargo, no tuve ocasión de atestiguar si las consecuencias que los 119 dibujos realizados sobre cartulina blanca fueron como los psicólogos me aseguraron. Más bien pude observar que, como Melville,

⁹⁷ *“Subiendo por una escala y asomándose a sus fauces, y si no fuera porque el cuerpo está ya completamente separado, podríamos bajar con un farol a las grandes cuevas de mamut de su estómago. Pero atengámonos a este diente y miremos en torno. ¡Es una boca realmente hermosa y pulcra! Forrada de arriba abajo, o empapelada más bien, con una resplandeciente membrana blanca, tan brillante como rasos nupciales. Pero pongámonos ahora a contemplar esa prodigiosa mandíbula inferior (...) esta mandíbula es aún más terrorífica cuando observada en el mar, en alguna irritada ballena, que la exhibe, prodigiosamente abierta la boca, en sus quince pies de longitud.”* Melville 2008, p. 82 tomo 2

“sin tener conciencia del fenómeno, mi quirografía deriva hacia caracteres de rótulo. Dadme una pluma de cóndor, y por tintero el cráter del Vesubio. Amigos míos, tomad mis brazos, pues por el mero acto de escribir mis pensamientos sobre este leviatán me pesan y me hacen desmayar con su penetrante comprensión y su alcance, como pretendiendo abarcar la totalidad de las ciencias, y todas las generaciones pasadas, presentes y futuras de hombres, ballenas y mastodontes, con los agudos problemas imperantes en el mundo y a través del Universo entero. ¡De tal forma magnificadora es la virtud de un tema amplio y elevado! (Melville 2008, p. 253 tomo 2).

La blancura de la ballena es descrita por Melville como un aspecto espantoso de la bestia. Dice *“lo que me aterraba, por encima de todo, era la blancura de la ballena”* (Melville 2008, p. 290 tomo 1). Es muy interesante saber que Ishmael visitó Lima, pero creemos que, amedrentado de alguna forma por nuestra ciudad de entonces⁹⁸, que haya encontrado también aquí la blancura de la ballena que lo horrorizaba, es un hecho muy particular

*“porque Lima se ha desposado con el velo blanco, y hay un **alto horror** en esa blancura de su dolor. Vieja como Pizarro, esta blancura eterniza su ruina, rechaza el alegre verdor de una decadencia total, extiende sobre sus defensas desmoronadas la rígida palidez de una apoplejía que inmoviliza sus propias contorsiones”* (Melville 2008, p. 298 tomo 1).

No sabemos con seguridad si Melville visitó Lima⁹⁹ en los años que Paul Gauguin la recuerda como *“Lima, esa deliciosa ciudad donde nunca llueve, los techos eran terrazas. Si había un loco en la familia, tenía que ser mantenido allí”*¹⁰⁰ de modo que podamos pensar que Melville fuera impresionado por esos locos de las terrazas para la creación de la bestia blanca. Lo cierto es que el cuidado de los enfermos mentales se encontraba en una situación calamitosa en ese entonces, tan es así que el mismo José Casimiro Ulloa¹⁰¹, al visitar el Hospital de Santa Ana¹⁰², afirma que los pacientes se le presentaban como *“brujas de Macbeth”*¹⁰³. La locura parece haber sido un componente importante en los rasgos de la ciudad de entonces, y nos inclinamos a pensar que sí fue una cuota importante para la inspiración de Melville, para quien nuestra capital, *“la sin lágrima”* (Melville 2008, p. 298 tomo 1), poseyera la tan horrorosa blancura de la ballena, cuya cola se parece a una torre de Lima (Melville 2008, p. 229 tomo 2).

⁹⁸ *“No es en modo alguno el recuerdo de su catedral, abatida por un terremoto, ni las embestidas de sus frenéticos mares, ni la existencia de cielos sin lágrimas, que nunca llueven, ni la contemplación de la amplia extensión de torres inclinadas o torcidas cúpulas, o las avenidas de las afueras de calles rodeadas de tapias que se cuelgan las unas sobre las otras, como manida de baraja de cartas; no son todas estas cosas quienes convierten la seca Lima en la más extraña y triste ciudad que podáis ver”* Melville, 2008 p. 298 tomo 1

⁹⁹ *“Moby Dick”* se publicó en 1851 y Melville se tomó dos años para escribirla, pero sus expediciones marinas comenzaron en la década de 1840

¹⁰⁰ Paul Gauguin vivió en Lima entre 1849-1854

¹⁰¹ José Casimiro Ulloa (1829-1891) fue un célebre médico peruano, responsable de la creación de la primera institución psiquiátrica en el Perú.

¹⁰² Manicomio que funcionó en Lima entre los años 1840-1859

¹⁰³ 3 personajes mujeres de la obra trágica de William Shakespeare del siglo XVII

Capítulo IV

LA CAPTACIÓN DE UNA EMISIÓN

Los senderos se graban en la memoria de aquellos que los siguen

Aporta

§4.1.- El dibujo como sustancia oral emanada por la mano

Hemos visto que reflexionar fenomenológicamente en el dibujo como actividad cognitiva psicofísica nos lleva a precisar la experimentación del origen. Esto nos obliga a imaginarnos al dibujante arcaico, su miedo y motivaciones. Para esto, hemos encontrado en la enferma mental una dibujante que tendría una motivación equivalente. Realizamos el taller de dibujo con el fin de vivenciar la experiencia intersubjetiva de un entorno de psiques expuestas dibujando. Esta vivencia me impresionó en el sentido de que pude valorar la motivación irracional como el “tintero” de las dibujantes, y de esta forma como una fuente intersubjetiva inconsciente compartida, y así estar un poco más cerca del o de la dibujante arcaico/a. Los dibujos tienen su propio tiempo y el dibujante quiere ser oído en un escenario postfinal.

Vi como la realidad del dibujo y la realidad de la paciente se amalgamaban. Los riesgos de las cosas planteadas en los dibujos podían a atentar la integridad psicofísica de la paciente, así como el borrador o nuevas líneas podían consolarla. Era claro para mí que el dibujo para ellas era una realidad ultrasensible, pero también extranjera. Por momentos, la emanación era tan lenta y la dibujante testificaba tan de cerca el suceder de su línea, que pude encontrar en su despaciosidad un carácter psíquico muy genuino.

Cada paciente soportaba una resistencia psíquica al trazar líneas, esta dificultad fue interesante, porque vi cómo se expelía un sentimiento ambiguo entre cobardía y disminución personal. Sin embargo, la negación al dibujo duró solamente el inicio del taller, luego vi como el padecimiento disminuía cuando la paciente se acostumbraba a “desfronterizar” lo invisible de lo visible.

El ámbito de la conciencia donde se encuentran las motivaciones irracionales que nuestra mano transforma en dibujos es también donde se nos da la vivencia del miedo primordial. Estamos tratando de enfocar la donación del poder dibujar durante la vivencia del miedo existencial para inferir que el dibujo actúa como beneficio.

A continuación veremos cómo es que el dibujo, al contener la línea, desciende de algunos elementos relativos a lo acústico. Las *“imágenes del sonido vocal, su impronta fisiológica sobre la superficie de la mente, la división entre la materialidad del sonido –su sustancia física– y su representación ideal es un constructo moderno.”* (Ingold 2015, p. 35) Analizaremos algunos

momentos del pasado de la línea para ver qué condiciones se dan para nuestro pensamiento de que el dibujo puede tener cierta oralidad.

Es propio del ser humano crear líneas. Se puede hablar de un área en común respecto de todas las posibilidades que estén implicadas en la realización de líneas (voz, manos, pies, habla, gesticulación, desplazamientos) (Ingold, 2015 p. 15). De esta forma, toda experiencia presente y pasada está constituida por líneas, lo que a su vez conforma un entrelazamiento inmenso si consideramos toda la historia de la humanidad¹⁰⁴. *“Después de todo, ¿Qué es una cosa, o incluso una persona, sino un nudo de todas las líneas, de todos los senderos de crecimiento y movimiento, que se aglutinan a su alrededor?”* (Ingold, 2015 p. 21).

Pero si hay líneas en el desplazamiento, voz, emociones, entonces no es inherente a la línea ser visual. Creo que cuando se dibujó en la cueva de Chauvet, se puede pensar en un entramado de líneas no visuales que pertenecieron a la conciencia de los dibujantes a manera de experiencias y que constituyeron una tradición oral heredada que incluía comprensión espiritual relativa a los animales y que prevaleció a lo largo de los milenios. De esta forma sí podía haber consenso en cuanto a cómo evocar un recuerdo según el particular carácter de cada cuerpo animal dibujado o de una eventual hibridación, pues *“mientras el sonido es físico, la imagen sonora es un fenómeno psicológico, existe como impresión del sonido sobre la superficie de la mente”* (De Saussure, Ferdinand. En: Ingold, 2015 p.26), como si *“escuchar fuera una especie de visión, una forma de mirar con el oído –una visionaridad”* (Ingold, 2015 p. 26).

Por otro lado, Tim Ingold señala que

“las líneas que se inscriben sobre la página son los trazos visibles de unos diestros movimientos de la mano. El ojo del lector, que deambula por la página como un cazador tras una pista, podría seguir esos trazos como hubiera seguido las trayectorias de la mano que los hizo. El canto coral, en el que seguir con el ojo y seguir con el oído forman parte integral del mismo proceso, el de abrirse camino propio. Mirar y escuchar no son opuestos” (Ingold, 2015 p. 49).

Para los monjes medievales *“la intercambiabilidad de la percepción visual y auditiva (...) fue fundamental en las prácticas monásticas”* (Ingold, 2015 p. 63). Por otra parte, en el pueblo Shipibo-Conibo peruano, durante la ceremonia de sanación

“el chamán amazónico, tras beber ayahuasca, se vuelve consciente del brillante diseño en forma de serpiente que parece cubrir todo su campo de visión. Ese es el comienzo de las terribles manifestaciones del espíritu de la enredadera. Pero cuando los efectos llegan a los labios, éstos se convierten en canciones, a través de las que el espíritu se revela con su verdadera forma, la de una bella mujer. Cuando el aire las lleva y estas canciones penetran en el cuerpo del paciente, se produce la cura” (Ingold, 2015 p. 60).

¹⁰⁴ *“El tiempo de la vida es línea, es más bien una línea que crece, que avanza desde su punta de modo más parecido a una raíz o una enredadera que exploran la tierra”* Ingold, 2015 p. 168

Asimismo, las mujeres shipibas trabajaban decorando grandes ollas, una frente a otra las pintan mientras cantan. El resultado sorprendentemente era armónico y coincidía (Ingold, 2015 p. 64).

En la cosmología aborígen de los pueblos ubicados en la frontera de Finlandia y Rusia, “se dice que las llamadas ‘vías del canto’ fueron trazadas a lo largo de todo el continente por ancestrales seres creadores mientras deambulaban por él, dejando sus marcas en figuras del paisaje como colinas, peñascos, pozas y barranco” (Ingold, 2015 p. 79).

De este modo, entendemos que antiguamente no haya existido la diferenciación del dibujo como una práctica estrictamente bidimensional¹⁰⁵. Se le podía llamar dibujo también a cada acto de marcar, de incisión en el material. Estos surcos o líneas que se ejercían en la materia no fueron entonces muy diferentes de los que realiza el dibujante con un carbón. Desde mi perspectiva, la actitud del dibujante es desarrollar una línea y organizar su liberación. Sobre todo desde tiempos paleolíticos, el dibujo y la escultura se vinculaban porque ambas son líneas emitidas por “la mano que sabe” (Pallasmaa 2015, p. 12).

Al reflexionar en el acto de dibujar necesariamente pensamos en la mano como la operadora que realiza el dibujo. Es importante para nosotros subrayar la autonomía de la mano porque en ella podemos reconocer el carácter particular que tienen los modos de aparición de los contenidos que concientizamos, una forma de ser que también visibiliza la integración mente-cuerpo que hoy por hoy suele concebirse separadamente. La autonomía de la mano implica una interacción directa con el entorno natural de la psique como base global de las experiencias (Pallasmaa 2015 p. 8). La mano es también un lugar de pensamiento cognitivo (Pallasmaa 2015 p. 9) y, para los artistas, una suerte de boca que dice sensiblemente respecto de dicha interacción con el reino de la conciencia. “La mano capta la cualidad física y la materialidad del pensamiento y la convierte en una imagen concreta y a veces toma las riendas” (Pallasmaa 2015 p. 12,14).

En la autonomía de la mano podemos reconocer la Intencionalidad de la conciencia. Como si al dibujar estuviéramos descubriendo las particularidades que tiene nuestra profundidad que dibuja, movimiento que de por sí hace la mano, vórtice que absorbe contenidos, por eso siempre es un dibujo de.

§4.2.- La desocupación de la mano y boca que ordenó la locura

Hemos dicho que dibujar **emana** una suerte de “sustancia vocal”, que en el dibujo de dichas mujeres viene a ser como un “delta psicorgánico”, una muestra psíquica vertida sobre el papel. La filtración de estos dibujos es importante porque creemos que actúa como segregación de un flujo mayor que vino petrificado desde el encuentro con Medusa o Eva Mitocondrial.

Estos dibujos vienen a ser lo más próximo a una fuente de primera mano con respecto a los signos vitales del estrato de la conciencia que alberga el miedo primordial. Esta circunstancia

¹⁰⁵ El término *dibujar* proviene del francés antiguo *deboissier* que significa esculpir.

particular que experimenté me permite recoger la impresión que ello significó. **¿Los dibujos podrán ser ‘hilos oídos’¹⁰⁶ del alma? Si tienen oralidad, ¿podemos hablar de una boca de dicha oralidad? ¿Podemos decir que dicha circunstancia significó la condición de posibilidad para reencontrar el vestigio de una época primitiva?**

El filósofo Carlo Sini sostiene que hace 2 millones de años, debido a una crisis climática, el entorno forestal se redujo y en consecuencia el homínido se encontró al descubierto, por lo que no teniendo más necesidad de andar en cuatro patas se alzó¹⁰⁷. Ahora tendría liberadas las manos y la boca, emitió entonces su gruñido al cielo¹⁰⁸. Esto supuso un desarrollo psíquico porque, su nueva estructura corporal¹⁰⁹ le va a permitir conocer el mundo desde la mano, como órgano con una nueva capacidad de manipulación. Esto puede analizarse observando las puntas líticas cuya realización supone para Sini: una capacidad metódica y una proyectualidad¹¹⁰. Esta nueva inteligencia permitió el conocimiento de la lógica de rompimiento de la piedra, con lo cual podemos añadir una nueva actividad cognitiva de la línea a partir de la experiencia lítica.

Estos homínidos que *“alzaron los ojos y advirtieron el cielo”*¹¹¹ ampliaron su personalidad de modo que pudieron captar la inmensidad, dando pie a que posteriormente se alcanzara un rango extrasensorial. En este descubrimiento la mano, como órgano indispensable para la conciencia, permitió una relación instrumental con lo externo, como un lugar de proyección hacia el afuera para obtener el adentro de las cosas¹¹². Por primera vez la mano prefiguró dentro de sí misma su función exosomática¹¹³, es decir su capacidad de producir energía fuera del cuerpo, de ese modo la mano permite que se llegue al alma porque ella aprende y puede crear la punta lítica que antes vivía irrealizada en la conciencia, en otras palabras porque puede comunicarse con el entorno psíquico.

Así como ocurrió una desocupación de la mano, sucedió lo mismo con la boca que, una vez liberada, comenzó a articularse¹¹⁴ fundando posteriormente el sentido del habla¹¹⁵. Pero al gruñir, gesticular y eventualmente gritar, ¿no acontece una tempo-linealidad en la boca? Una gama

¹⁰⁶ *“Tal como el sistema nervioso, la materia para fabricar hilos emana del cuerpo. En su mayor parte, la elaboración de hilos depende de diestros movimientos de mano, a veces en conjunción con los dientes”* Ingold 2015, p. 68

¹⁰⁷ Sini 2011, minuto 21:20 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹⁰⁸ Sini 2011, minuto 19:40-23:00 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹⁰⁹ Sini hace alusión al argumento de Giordano Bruno, quien sostiene que el alma se determina según la estructura del cuerpo que ocupa. Minuto 2:25 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹¹⁰ Sini 2011, minuto 12:45 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹¹¹ Giambattista Vico en Sini, 2011 minuto 24:20 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹¹² Sini 2011, minuto 29:09 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹¹³ Sini 2011, minuto 25:05 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹¹⁴ Sini 2011, minuto 29:51 <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlg7hqqYcl>

¹¹⁵ *“La memoria aparece aquí como un estómago que se alimenta de los nutrientes de las palabras masticadas y se empapa leyendo como el estómago se llena comiendo. Y así como el estómago bien alimentado encuentra alivio con un fragante eructo o flatulencia –según el dicho atribuido a San Jerónimo– ‘las cogniciones internas del hombre sacan afuera palabras y los corazones henchidos hacen hablar a la boca’”* Carruthers. En Ingold 2015, p.38

diversa de gruñidos con su propio tiempo. Al gritar, uno mismo oye su propia linealidad y la valoración que añade según la duración, el énfasis o la sutileza que implique ese mensaje. **Hay un aspecto lineal y oral simultáneos que quiero asociar al gesto de mostrar los dientes, como actitud temeraria, porque encuentro que sintonizan.** En el emisor, los dientes mostrados detienen el acontecer de lo temible, detienen la continuación de su linealidad, detienen el desarrollo del primer momento que estructura el fenómeno del miedo (Heidegger 1997, p. 144). De esta forma, elucubro sobre una actitud temeraria cuando nos fue donado el dibujo como herramienta para canalizar el atemorizador caos primordial, y veo en los dientes una evocación a la decisión de enfrentar ese miedo.

Alineadas o no, es el encuentro de dos líneas el dispositivo que explica la asociación que propongo. Me sentí atemorizado por la locura de estas mujeres de forma que me permití asociar la emoción lineal de mi miedo primordial entonces olvidado. Así me fue dada esa experiencia, que repercutió hasta una profundidad arcaica donde pude recordar los estratos que albergan el miedo primordial que emocionó a mis antepasados¹¹⁶.

Si creemos que el dibujo fue propiciado por la emoción del miedo primordial, podemos razonar una postura psíquica ante ese miedo como si estuviéramos presencialmente ante la amenaza de la bestia, mostramos los dientes para detener el ingreso de la temeridad de la misma forma que trazamos las líneas sobre la piedra de la cueva. Sostenemos el temple y no dejamos de observar lo que se organiza frente a nosotros. Ordenamos la locura.

Siento fascinación por la locura, por la insistente expresividad del ser loco, por ese acto intenso e incesante que toca nuestro miedo y disloca nuestro encajamiento en la realidad. Pero aun estando fascinado no consigo entenderla, sino solamente comprender que está basada en la indistinción de lo imaginado y lo real (PUCP/IRA 2013, p. 92). Me sostengo de dicha comprensión psíquica para atravesar el portal del horror al pre-origen, e ingresar a una experiencia intersubjetiva que me va a permitir permearme de un entorno equivalente al del primer dibujante sobre piedra.

Considero que la interacción con el mundo espiritual se da en el trabajo de esculpir en piedra porque de la mano emana el recuerdo de las líneas que posibilitaron la donación del poder de dibujar sobre la pared de la cueva, en un ámbito de la conciencia donde, de otra forma, el miedo nos hubiera enloquecido. La piedra, al mostrar tanto tiempo comprimido, está asociada al pensar existencial y por ello se la sacraliza, porque en último (o primer) término la reflexión existencial se topa con la Génesis cuando, durante el trabajo, se reconoce que la piedra puede ofrecer “razones” de constitución afines a los propósitos del escultor, posibilitando el símil o imitación de la *Creatio ex nihilo* y viabilizando una comunicación con una entidad mineral. Esto conlleva a sólo validar la nada siempre y cuando sea invisible, de esa forma lo *ex nihilo* indica una región oscura de la

¹¹⁶ “El pasado no se apaga como una sucesión de puntos que se deja cada vez más atrás, en realidad está con nosotros en la medida en que forzamos el futuro. En esa presión reside el trabajo de la memoria, la mano que guía la conciencia que, a la vez que avanza, va recordando el camino. Nuestras propias líneas siguen su camino volviendo a trazar las líneas de vidas pasadas” Ingold 2015, p. 168

conciencia motivante de la escultura, como si en el abismo del desconocimiento se creyera arrojada la nada, y que a partir de ella se crea.

Se seguirán sedimentando piedras inmunes al tiempo bajo el principio femenino. En otras palabras, a la constitución lítica subyace una condición matérica resguardada de la finitud, valorizada por el escultor porque plasma superiormente el recuerdo de la vida en lo duro. Esta figura plasmada resulta de una interacción que revela la voluntad de la piedra. Es propio del trabajo en piedra acoger sus rupturas como parte de la conformación de lo que está esculpiéndose frente a uno porque, se entrega el error a la voluntad lítica, atravesando el malestar del “error” hacia la creencia de un sentido entonces desconocido pero inherente a su forma de ser.

Al conocer la lógica de rompimiento recordamos nuestro pasado biológico. La piedra nos dice que no es inerte. Nos indica nuestros signos vitales, o, como dijo Lika Mutal, la piedra tiene un “*instinto caníbal*”¹¹⁷. A esta escultora pertenecieron ideas relativas a una vitalidad inherente a la piedra, para quien además “*la piedra tiene una energía con cierto grado de ‘conciencia’ y poder por sí misma*”¹¹⁸ “*Impresionante, sí y la conciencia de ello me hizo caer de rodillas. ¿Mi conciencia u omniconciencia, la conciencia de la Madre Tierra?*”¹¹⁹ Estamos ante la voracidad de la piedra como desafío para recordar el conocimiento petrificado de cuando éramos ominosos espíritus de lo inerte.

§4.3.- Motivaciones de la captación de Medusa en el flujo de la conciencia

Decidí trabajar en piedra pensando en la conciencia. Algunos elementos usados en mis esculturas, provienen de mis esculturas recientes “Muto”, “Atención del sol”, o “Respirar por la boca” (pág. 87). Otros elementos provienen de imágenes que he coleccionado últimamente como el cráneo de un mamut o la portada del disco de la banda Darkthrone, o también de imágenes que me fueron alcanzadas como los relieves de la cultura Sechín. Recuerdo que el interés por el maxilar se remite a un informe que realicé en el curso de Anatomía Artística en el año 2008, pero también a mi propio maxilar. Estas son algunas asociaciones que me parecen evidentes, sin embargo creo que mis imágenes y figuras se sitúan en un ámbito orgánico abstracto donde viven vigorosamente elementos como la estratificación, los huesos, la dentadura, los meandros, fuerzas tensas, lo ventral, la madre, la mancha, ojos enormes, huecos, la boca, etc... Todos estos también reaparecen en mi trabajo aunque, si bien no literalmente, sí como tratamiento de otras formas, o también como inspiración o conceptos.

Me parece interesante que podamos ver los antecedentes que ya vivían en mí en años anteriores, los elementos que menciono en el párrafo anterior son un elemento de asombro ahora que los he

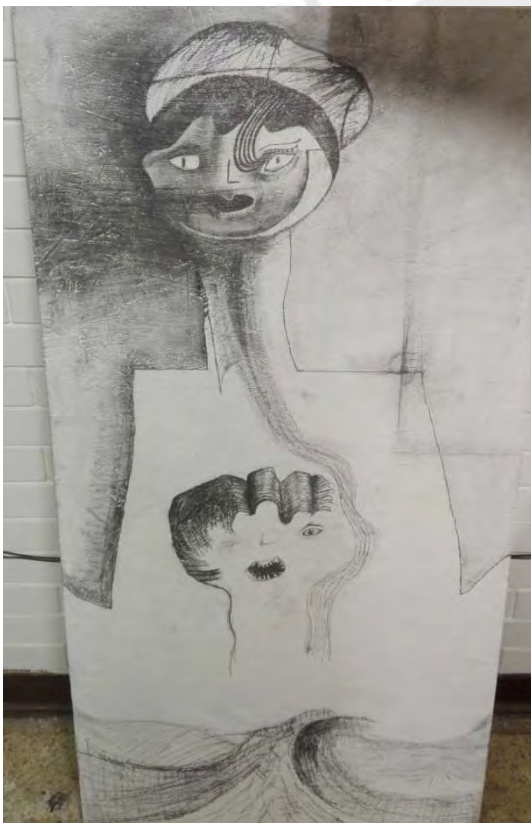
¹¹⁷ Enrique Planas, “Lika Mutal murió: lee nuestra entrevista inédita con la artista”, *El Comercio*, Noviembre 08, 2016. <http://archivo.elcomercio.pe/luces/arte/lika-mutal-murio-lee-nuestra-entrevista-inedita-artista-noticia-1944982>

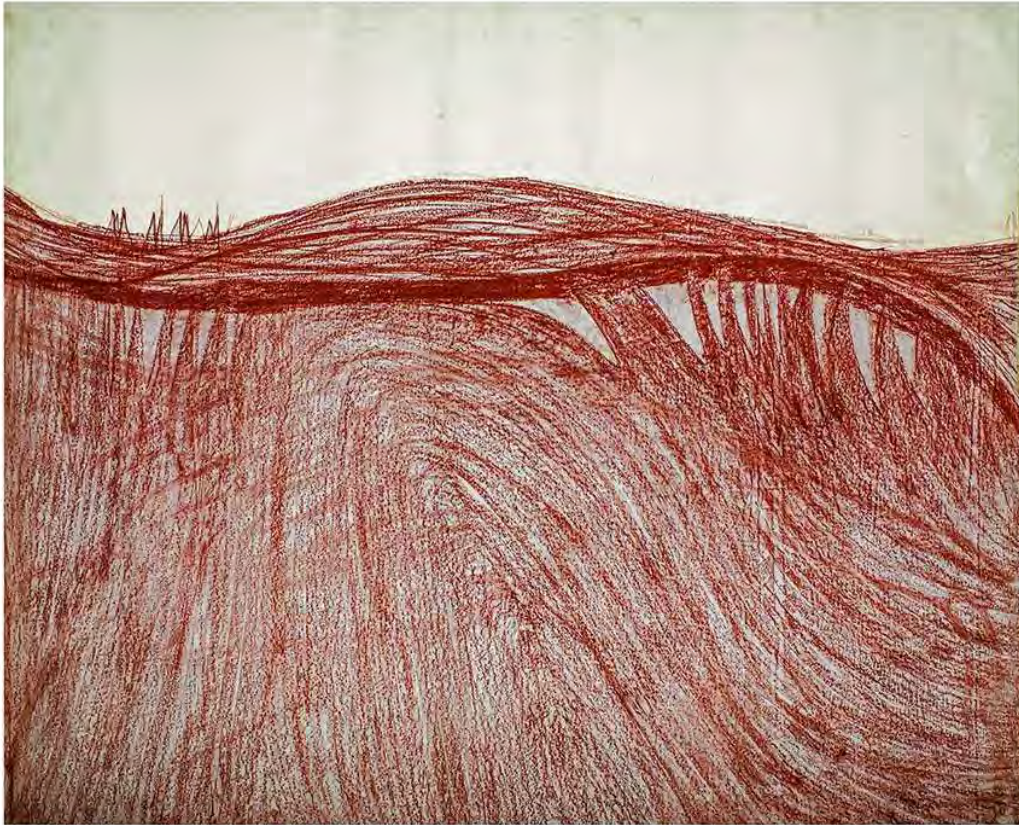
¹¹⁸ García 2017, p. 52 http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29974/2/ULFBA_E_v8_iss20_p149-159.pdf

¹¹⁹ García 2017, p. 51 http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29974/2/ULFBA_E_v8_iss20_p149-159.pdf

vuelto conscientes porque veo como persistían en ser expresados cuando no había advertido de ellos. Esto no quiere decir que haya volcado conciencia en la totalidad de ese ámbito, solamente hago mención de lo que, en el estado actual de mi carrera, puedo referirme siempre aceptando que el camino es largo y por ello apasionante.

En las páginas siguientes ustedes pueden visualizar algunas obras muy anteriores a este momento junto a obras recientes para analizar la presencia de estos elementos recurrentes. El dibujo que muestro a continuación (izquierda) titulado “Enfermera” fue realizado mucho antes de la dilucidación del tema de esta investigación. En este dibujo tomé dos personajes dibujados por la paciente “Coronado” y los compuse en la siguiente circunstancia maternal que me remite a un dibujo que realicé en el año 2009 (derecha). Si bien los personajes de “Enfermera” no fueron creados enteramente por mí, encuentro recurrente la boca oscura, y personificación poderosa de una mujer lo cual me parece más interesante al recordar que las pacientes del hospital llamaban “mamá” a sus enfermeras.





Arriba: "Piedra de mi mente calada". 2013. Travertino.
Derecha: "Marea de mi mente", 2013 Bistrot rojo



Izquierda: "Sonrisa al interno del malestar. La mareante".
2014. Carboncillo.

Derecha: "Respirar por la boca", madera de Eucalipto 2016
Abajo: "Fluyente". Travertino (obra de este proyecto)



Izq: "Captación". Travertino (obra de este proyecto)
Derecha: "Muto" madera de Ponciana, 2016.





Arriba: detalle de "El Ojo Tenaz"
fierro soldado. 2014

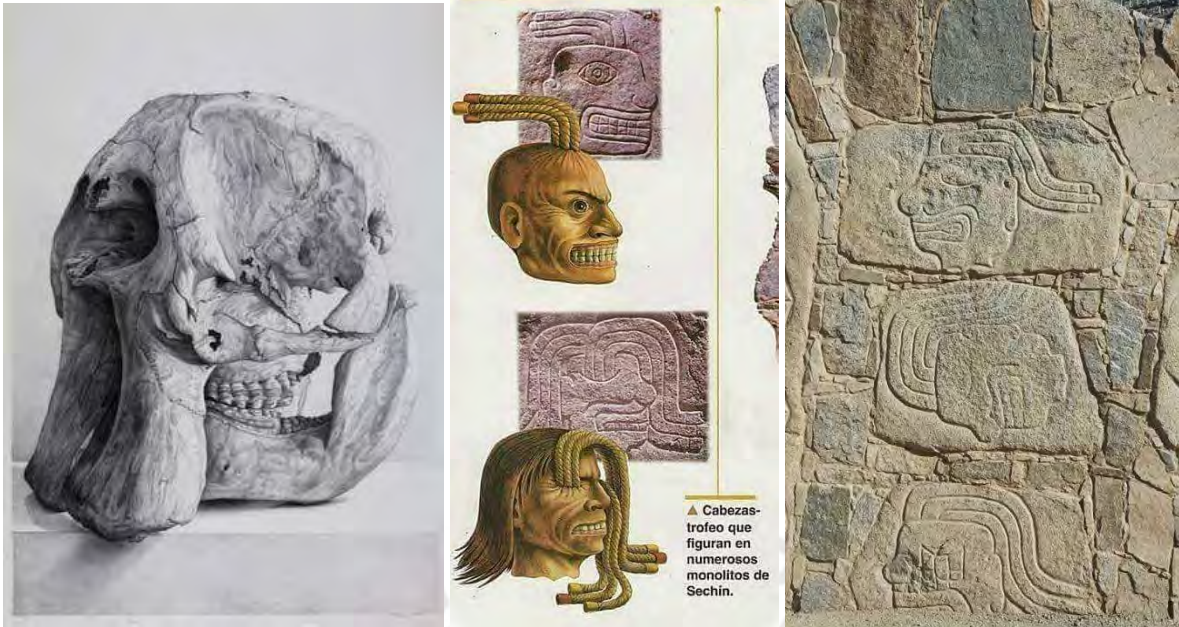


Abajo: "Contención Sofocante"
Fierro soldado. 2014



Detalle de Portada disco "A blaze in the northern sky", banda musical "Darkthrone"
"Fluyente". Travertino (obra de este proyecto)





Izq. Cráneo de mamut.

Der. Relieves en piedra. Muralla del complejo Arqueológico de Sechín (2000 a.C.) Ancash Perú.

Más adelante encontré un dibujo realizado con anterioridad a este proyecto que me haría pensar en esculpir a Medusa –una escultura donde fortalecer el pelo, de modo que la cabeza invertida pueda presentárseme, sea el proceso a seguir. Es inevitable tener en cuenta que la tercera piedra (mármol guinda) que destiné para la escultura de ese dibujo perteneció a la escultora Johanna Hamann, que además fue mi mentora. Dicha piedra fue parte de su escultura “*Piedra blanca sobre piedra roja*”. Luego recordé que años atrás había fotografiado la cabeza invertida de mi madre. Esto reúne a dos mujeres cuya resultante sería Medusa, ¿por qué? Los meandros de sus pelos me remiten a un arquetipo femenino que incluye tanto a la madre como a la bruja, terrible y sabia. Definitivamente a una entidad femenina que reúne opuestos, que evoca un poder espiritual y que vive en mí.

El poder en el pelo, el poder del meandro, ¿qué simbolizan las serpientes? Para Jung, las características del arquetipo de la madre son

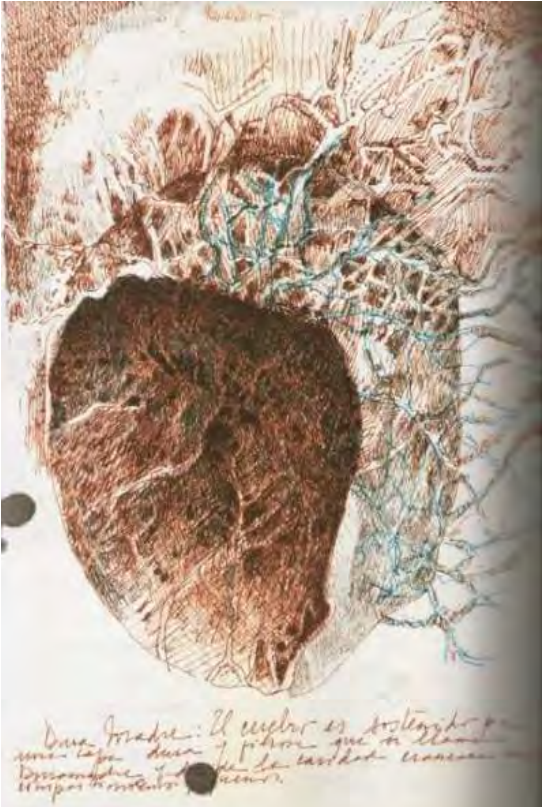
“lo materno, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, (...) lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión” (Jung 1970, p. 75).

Izq. Dibujo de Johanna Hamann donde está escrito:
"Dura Madre: El cerebro es sostenido por una capa
dura y fibrosa que se llama Duramadre y divide la
cavidad craneana en compartimentos pequeños."

Der. Fotografía de mi madre.

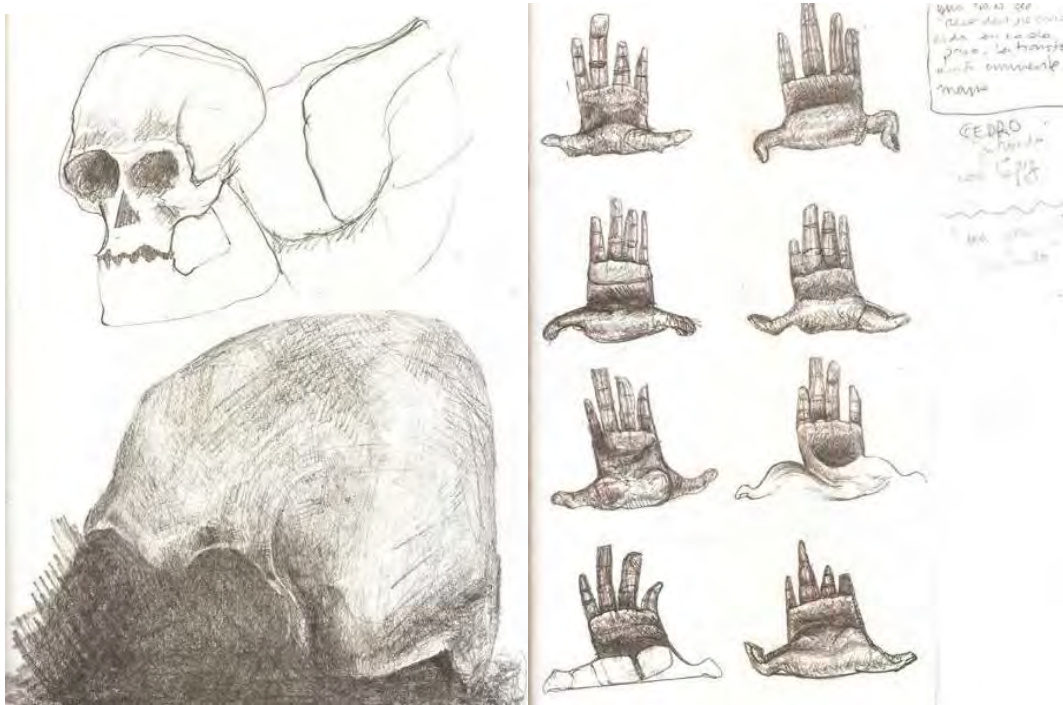
Abajo izq. Dibujo mío que me llevó a esculpir a
"Égida"

Abajo der. Medusa como base de columna
romana en Cisterna Basilica ubicada en Turquía.





“Égida”. Mármol
guinda. Obra de este
proyecto



Dibujos de bitácora hechos a lápiz sobre papel

Pensar lo remoto me fue posible gracias a la experimentación de la locura a pesar del miedo, el cual fue desanudado fenomenológicamente. La regresión a ese pasado me mostró como se dio el desarrollo del rango extrasensorial para aprehender lo insondable. En estas manos con dos pulgares, siento la búsqueda por comprender dicho rango, algo así como una capacidad extra pero anormal. Mirar esa oscuridad es participar de la locura, atravesar el umbral de la normalidad vuelve susceptible el tamaño donde caben las cosas comprensibles.

La mirada genética esta petrificada porque el flujo del miedo atávico termina/comienza en los ojos de Medusa. Es medusa quien me daba miedo porque su mirada pararía, en código pétreo, ese avizoramiento. El horror que pude obtener de ese instantáneo chequeo, se visualiza en que se soportaba en su propio pelo estando "de cabeza" pero con posesión de vitalidad. Negaría, es decir, contradiría el primer trazado del dibujo si no hubiese realizado su escultura.

Propongo disolver un paralelo entre el desafío canibalista de la piedra, según el cual la piedra absorbe la energía de todo aquel que se involucre con ella y la tarea de Perseo, quien para liberar a su madre, debía decapitar a Medusa. El miedo a ser tragado por un ancestro espiritual o el miedo a ser convertido en piedra. Resistirse al proceso diagenético de compactación o trabajar en la piedra, o en la conciencia de un principio femenino de la creación (arquetipo materno) que me sintoniza una consanguinidad arcaica, un país espiritual "*en el continuo penetrar*" (Husserl 2008, p. 154) de la vida consciente del óvulo.

Me parece interesante señalar la mención de Medusa en uno de los relatos que dan origen a la música, el cual se encuentra en el poema XII de Píndaro (s. V a.C.). Este relato señala que Atenea inventó para nosotros la melodía captada del lamento de las hermanas de Medusa cuando ésta

fue decapitada, lamento que *“óyolo Perseo derramarse por las virgíneas cabezas intocables de las serpientes, entre horribles sufrimientos, cuando lanzó el grito, al llevar la tercera porción de las hermanas”* (Píndaro 1988, p. 236). Atenea *“creó el sonoro canto de las flautas, para que con aquel instrumento imitara el estruendoso llanto expelido de las enloquecidas mandíbulas de Euríale. La diosa lo inventó; mas, una vez que lo hubo inventado para que fuera posesión de los mortales, lo denominó ‘endecha de muchas cabezas’”* (Píndaro 1988, p. 237).

La sumersión en la piedra me ha correlacionado con la mirada de la del ser Medusa, para valorar que es terrible sin ser maligna y que eso vive en mí. La misma lógica de la “luz cegadora” se puede reconocer en la relación con lo incognoscible. Mi relación con lo otro también me indica cómo está determinándose la interpretación intersubjetiva que se da incesantemente en mi época y, en esa reflexión lo que percibo es que la mujer se revaloriza.

Las 3 piedras que constituyen mi proyecto escultórico han sido trabajadas en diferentes fases según la dimensión del pedazo que saca el acto de tallar. Me refiero a que los primeros acercamientos fueron un trabajo con punta, comba y lápiz pues los pedazos de piedra que no hacen falta, son tan grandes como el resultado del trabajo con esas herramientas, en esa misma fase planteo una composición muy general, todavía informe, del bulto que quiero tener. En esta fase en realidad me correlaciono con la piedra descubriendo un anhelo general y conociendo principalmente lo que tiene consigo que hizo que la escogiera, su veta y determinando su estabilidad.

Posteriormente ocurre que como el trabajo se va especializando, se abre espacio el sentido de las imágenes que circundan la mente y que mostré en páginas anteriores. De esta forma, en mi opinión, estas imágenes no son una maqueta o boceto literales a la escultura, sino que hay algo en su contenido que me motiva a retenerlas, algo nuevo desconocido que comparece posteriormente como lo que hay que poner en escultura.

Tengo que subrayar el valor del trabajo en lo desconocido, sobre todo en la primera fase porque es cuando el completamiento tiene más área de trabajo en el ámbito de lo inconsciente, casi todas las decisiones son creencias sobre el desconocimiento, son actos sobre la duda, son trazos ajenos en lo que todavía ni siquiera es. El tramo intermedio también es importante porque en base al recuerdo del trabajo a mano alzada de la primera fase, es que uno adquiere el conocimiento de cuanto espesor no resiste la piedra, y en base a eso uno puede temerariamente proponer espesores más interesantes porque anteriormente, a partir de los “errores involuntarios” ya se dejó ver hasta qué punto llegó la fragilidad de esa piedra, aunque eso no significa incurrir en desmesura.

Estas esculturas fueron desarrolladas mientras leía y escribía la parte teórica de este proyecto. En ese sentido, las imágenes que me surgían de esas lecturas también vinieron a convivir con las anteriores mostradas, lo cual trajo como resultado imaginar la conciencia como un reino mineral, o entender en el pequeño rompimiento lítico la certeza de un recuerdo remoto, o también ver en lo rocoso una conformidad gustativa.

En cuanto a las herramientas usadas, mayormente he utilizado tridentes, puntas, gradinas, cincel redondo, martelina, espejo, lápiz, un trozo de piedra de esmeril a manera de borrador y una amoladora con disco de corte diamantado. Las primeras, percutidas por mi brazo o por el martillo neumático marca *Cuturi* que replica el movimiento de la comba. El uso de la martelina me interesa porque añade puntos a la vez que serena la piedra, ordenándola hacia un acabado cercano a la mampostería. El espejo es indispensable para no colapsar en una sola perspectiva como también la *widia* (punta diamantada) en los cinceles que es crucial para añadir dibujo y arcaicidad al trabajo. Por último, la amoladora ha servido para las tareas subsidiarias del trabajo manual.

Finalmente, dispuse la altura y dimensiones de las bases sobre las que se apoyarían mis esculturas. Esto lo pensé según la idoneidad de la expresión que podía potenciarse con la particular dimensión de las bases. Luego, corresponde ingresar al espacio donde serán mostradas para finalmente decidir la composición que tendrán en ese espacio.

Así como la conciencia, la piedra tiene su propio tiempo el cual es accesible tras mucha insistencia. Quiero decir que no brota una escultura de piedra sino hasta que hayamos erosionado la piedra con suficiente insistencia, esto nos obliga a saber cuándo parar y a definitivamente no tocar algunas partes.



“Círculo vicioso”
Carboncillo sobre papel kraft.
2014

CONCLUSIONES

Según el análisis de las representaciones escultóricas rastreadas desde el paleolítico superior hasta Medusa en la mitología griega, concluimos que persistieron condiciones de posibilidad para el brote de la comprensión extrasensorial de la naturaleza como principio femenino hasta el siglo XX. En esta época hemos visto que dicha tradición se ha manifestado en la obra de Picasso y Borges bajo el tema del Minotauro y, de un modo similar, en la obra de Melville quien avistó el mismo miedo cuya cabeza fosilizada se encuentra en el desierto peruano.

Esta validación tuvo como punto de partida mi apersonamiento al llamado de lo irracional desde el hospital psiquiátrico Larco Herrera que posteriormente pude interiorizar como un ser espiritual en mi conciencia ya que había encontrado su raigambre en la indagación fenomenológica del estrato donde se encuentra el miedo primitivo posible tanto en la enferma mental como en el dibujante primitivo.

La fenomenología me ha permitido ubicarme a un costado¹²⁰ de mi actividad cognitiva y testificar cómo mis operaciones de la conciencia están enraizadas en un manantial inconsciente de imágenes que pertenecen a la conciencia de toda la especie humana y dan cuenta de la historia de nuestras daciones de sentido. En ese estrato, me fue posible recordar un parentesco con el reino animal en cuanto a lo que significó la pertenencia a un origen psíquico común. El contrasentido de la naturaleza de este origen ha sido identificado como la creencia en el principio femenino que además posibilitó la hibridación humano-animal porque al uno hermanarse con ellos se incorpora a la diosa madre.

Asimismo, al mostrármeme como una visión mineral-geológica, la fenomenología también ha inspirado mi proceso escultórico porque pude confundir la escultura en piedra con la conciencia, donde yo sería la actividad cognitiva, la piedra las cosas todavía oscuras y la escultura, el resultado de esa correlación.

Dicho resultado es el proyecto escultórico que presento, y que tuvo como punto de partida mi interés por la locura. Estar expuesto a las fronteras de la conciencia significó el aspecto principal de mi experiencia en el hospital; la pérdida paulatina en la inconciencia me indicó el hallazgo de la pertenencia a un inconsciente mayor y femenino, y eso era lo que buscaba. Este hallazgo se desplegó regresivamente a lo largo de mi memoria donde encontré otra cabeza; pero también se desplegó regresivamente a lo largo de la historia, porque al descender en la cueva descendiendo en la conciencia donde encuentro que estos dibujos son como ruinas de actos cognitivos que picaron al óvulo pétreo.

Hay condiciones de posibilidad en el ámbito de lo psíquico para sostener que ambos seres humanos (el paleolítico y la enferma mental) dibujaron en circunstancias equivalentes, lo cual

¹²⁰ Husserl pone la imaginación al lado de la percepción –como una vivencia intuitiva, que es una modalización de la percepción (*Hua III/1, Ideas 1, §§ 4 y 70*).

también fue viable por la proximidad con el inconsciente femenino. Esto no significa que los enfermos mentales sean seres primitivos, ni tampoco que debamos imaginar a los antiguos paleolíticos como enfermos mentales actuales.

La motivación que me llevó a realizar un taller de dibujo con enfermas mentales guardaba los contenidos volitivos de mi pregunta por lo espiritual, en ese sentido la reflexión fenomenológica del miedo primitivo (emoción que fundó el dibujo paleolítico) me permitió hallar en la experiencia del dibujo la exhibición de un estrato pasivo y pre-racional de la conciencia. El hecho de haber participado en ese taller me puso en contacto con el permanente entretejimiento constitutivo de la conciencia que venía dándose desde tiempos primitivos, y que privilegiadamente me fue mostrado por la apertura inconsciente del internamiento psíquico de estas mujeres.

La característica de dicha motivación fue irracional y por ello tuve que nadar en esa marea en la que pude determinar que era necesaria una actitud temeraria con tal de trepanar esa otra cabeza que había encontrado sumergida. Esta actitud está constituida por la respuesta feroz al miedo, una respuesta dentada que me llevó a aceptar ser tragado.

La proximidad con el inconsciente femenino es una fuente de miedo porque contiene el riesgo del contrasentido que se comporta como una invitación a la disolución, en otras palabras, que invita a desestimar la obligación del sentido del mundo, invita a razonar lo contrario a la lógica. Esta invitación implica la no participación activa del yo o también el abandono de la "actitud natural" (positivista) para con los hechos primitivos.

Al profundizar en el miedo primitivo encontré otra temporalidad que no resiste la mirada recibida del principio incognoscible pero que intuitivamente la he podido analizar por medio de la escultura en piedra. Inmerso en una nueva temporalidad uro bórica, todo se va a sedimentar.

Considero que la impresionante tradición del arte rupestre estuvo alimentada por una tradición oral que recordaba el miedo al principio femenino, en otras palabras, que transmitió el mensaje de respeto a la incongruencia de la diosa madre, respeto que supone la conciencia de nuestra frontera que establece la inagotabilidad irracional del origen. Así explico la búsqueda de la oscuridad en la cueva para situar el dibujo, como si por un momento, al darlos a contemplar, se canalizara la corriente psíquica de nuestra familia animal.

Este principio femenino se basa en la inexorable comprensión de la naturaleza como fertilidad femenina, específicamente porque el primer milagro para el ser humano y por ello el más próximo, fue el milagro de la procreación. En este punto el discurrir temporal ya no es más lineal y proviene de una circularidad que también incluye la muerte y el regreso a la tierra, que se fertiliza y permite y suministra alimento para los vivos que después mueren y regresan a la tierra, que se fertiliza y permite y suministra alimento para los vivos y, en una escala mayor, se compacta y petrifica.

En la escala sub atómica, el espacio entre partículas es tan amplio que conviene llamarlo infinitesimal (lo que en matemática se concibe como irracional), lo cual también se deja ver en el

macro universo donde las masivas distancias pierden medida. Esto podría estar pasando en la *diagénesis* de la conciencia.

Esta compactación es visible en la cueva de Chauvet donde las calcitas son el paisaje mental del descendiente, elemento común en composición mineral con el Travertino, piedra rica en carbonato de calcio en la que tallé mis esculturas. Entonces, si relacionamos las formaciones minerales de la conciencia con el carbonato cálcico, entendemos la predominancia del marfil como material óseo para la escultura de la diosa madre, culto que los egipcios supieron explicar personificando al principio femenino como una vaca, cuya leche fue confundida con la “vía láctea”, o el camino de la leche, como si en los mamíferos el calcio, muy presente en los dientes por cierto, fuera un transmisor psíquico del miedo primitivo.

La conciencia alberga un estrato pasivo que se enraíza en los sedimentos históricos de la especie, los dibujos de los puntos o el Minotauro, son ejemplos de coincidencias que me acercan al principio femenino porque revelan un imaginario localizado en regiones inconscientes de la especie humana. La efectividad de ese estrato me hizo preguntarme por un grupo de circunstancias¹²¹ que me llevaron a intuir que Medusa mira y petrifica el flujo de la conciencia que yo trabajo. Específicamente yo había decidido atacar con escultura ese miedo que reunía a la serpiente y la mujer en un monstruo, y lo que conseguí fue encontrar el miedo a que se mueran todos mis tutores pero también la ferocidad para enfrentar la iniciación en la vida adulta, y al final la no consumación escultórica del monstruo.

La temporalidad de ese estrato es tempestuosa, y tiene una condición mineral porque se puede contactar con las propiedades de la materia psíquica en tanto la escala cuántica es también la escala universal y por ello la sumersión escultórica en la piedra nos muestra nuestro presente arqueológico que nos recuerda nuestro pasado bio-lógico. Durante esta actividad arqueológica en la materia psíquica que indica el pasado bio-lógico se da el reconocimiento de un estadio donde uno puede rodearse del ámbito uterino y ser capaz de comprender la reproducción humana como metáfora de la creación.

Como escultor, la finalización de “Captación”, “Fluyente” y “Égida” constituyen el último estado por el que hago pasar mi reflexión. En ese sentido, siendo “Égida” la última escultura que realicé, la imagen que supuestamente me había llevado a asociarla a Medusa no llegó a constituirse como tal debido a que la correlación con la piedra no expelió un monstruo femenino con *dientes afilados y serpientes de cabello*, sino el recuerdo de la cabeza de una mujer terrible y benéfica a la vez, esto me permite concluir una amistad con el miedo atávico.

La depuración es indispensable porque revela que hay estratos de profundidad cuyo contenido se desvirtúa en la superficie. En ese sentido, el acercamiento fenomenológico se comporta como una arqueología de las imágenes. La fenomenología me permitió establecerme como testigo de mi

¹²¹ La muerte de Johanna Hamann, su piedra con su nombre descendente, encontrar el dibujo de la cabeza y recordar haber fotografiado a mi madre también *de cabeza*.

conciencia lo que a su vez entregó la responsabilidad introspectiva a un ser mayor cuya perspectiva necesitaba tener.

Si la arqueología de las emociones que constituye estas imágenes tiene su raigambre en una memoria remota, lo inconsciente es una oscuridad importante porque permite comprendernos en una dimensión mayor. La vida en la oscuridad recurre al pensamiento simbólico y a la mitificación con lo cual nos son dados la necesidad de completamiento y los elementos que nos completan.

La piedra es la matriz uterina de la cual derivamos porque el culto paleolítico a la diosa madre se basó en el reconocimiento de que los fenómenos meteorológicos son psíquicos y en que la tierra puede engendrar vida pero también retornamos a ella cuando morimos.

Considero que el recurrente uso del meandro en el arte cretense surge a partir de una contemplación del comportamiento del agua del mar egeo, la cual estuvo muy influenciada por el permanente miedo a la actividad del volcán Santorini, que con su erupción produjo tsunamis que acecharon al pueblo cretense. Esto produjo una veneración al mar y a la fauna marina que interesó mucho a los pintores de frescos y cerámicas. Asimismo, considerando que la luna tiene una influencia en la pesca y por consiguiente en la marea, es posible que hayan reconocido el temperamento de la diosa en las tempestades. Esto, considerando que nuestro cuerpo es %70 agua y que la menstruación de las mujeres también está sincronizada con las fases lunares, trae como resultado que los fenómenos meteorológicos sean expresión psíquica de la diosa localizada en nuestro estrato de la conciencia que alberga el miedo primitivo.

Así profundizo en el miedo como cosa de todos y por eso, al bajar en mi propia cueva encuentro que mis imágenes tienen motivaciones comunitarias y que, trascendiendo mi propia mirada accedo a un ámbito mitológico “público” donde los antiguos relatos me sirven para comprendernos a nivel histórico.

El principio femenino como receptáculo oscuro para engendrar una toma de conciencia, en primera instancia cosmogónica, pero también ecológica, que irrigue su autogeneración al resto de la conciencia en forma de actitud cotidiana atenta a las pulsaciones de los organismos. En la actual destrucción de la madre tierra se evidencia que no hemos concientizado ese principio que de otra forma provocaría que nuestra cabeza sea partida por un hacha doble minoica, como en esta ánfora del siglo VI a.C. (atribuida al pintor Phrynos) donde se muestra que Hefestos (dios de herreros artesanos y escultores) lo hizo con Zeus, y de donde nació Atenea.



Problemáticas como las consecuencias del “fenómeno del niño costero” recientemente ocurrido en el Perú, o la lucha que las mujeres emprenden en defensa propia, son hechos que subrayan la necesidad de la concientización del inconsciente femenino. El miedo comprendido

“implica dejar escapar todos los «bellos males», todas las inquietudes de un pensamiento que se vuelve hacia su propio destino, sus propios repliegues, su propio lugar. Abrir esta caja, es aceptar el riesgo de sumergirse en ella, perder en ella la cabeza, y por ella –como desde dentro– ser devorado.” (Didi-Huberman 2000, p.13)



BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Apolodoro (1985) *Biblioteca*. Arce, Javier y Margarita Rodríguez de Sepúlveda, trad. Madrid: Gredos.
- Ancient Egypt Wikia. "Hathor" Accedido 21 de Julio de 2018.
<http://ancientegypt.wikia.com/wiki/Hathor>
- Bailón García, Marta. "Divinidades protectoras de la salud y del bienestar: el caso de la llamada «Ara de la Salud de Carthago Nova»" *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua [En línea]*, Número 23 (1 enero 2010)
<http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/view/1769/1648>
- Banega, Horacio (s/f) En *Grandes Filósofos – Edmund Husserl – Canal (á)* [videograbación] Accedido 20 de julio de 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=o2geKX1y1Tg>
- Binetti, María J. (2015) *El tiempo de la madre o bien sobre el círculo del origen*. Contrastes: Revista Internacional De Filosofía 20, no. 2: 331-346. Fuente Académica Premier, EBSCOhost, Accedido 21 de Julio de 2018.
- Blanchot, Maurice (2001) *La bestia de Lascaux; El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- Borges, Jorge Luis (2017) *El Aleph*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Calímaco (1980) *Himnos, Epigramas y Fragmentos*. Cuenca y Prado de, Luis Alberto y Máximo Brioso Sánchez, trad. Madrid: Editorial Gredos
- Cann Rebecca L., Mark Stoneking y Allan C. Wilson (1987) Mitochondrial DNA and human evolution. *Nature* 325: 31-36.
<http://ellinikahoaxes.gr/wp-content/uploads/2017/05/Mitochondrial-DNA-and-human-evolution.pdf>.
- Chauvet, Jean-Marie, Eliette Brunel Deschamps y Christian Hillaire (1996) *Dawn of art: the Chauvet Cave : the oldest known paintings in the world*. New York: Harry N. Abrams
- Clottes, Jean (2001) *Return to Chauvet Cave. Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*. Londres: Thames & Hudson
- Cook, Jill (2017) *Living with gods: the 40,000-year-old Lion Man* [videograbación] Londres: The British Museum, Accedido 20 de julio de 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=mJWUPBQpX1c&t=5s>
(2013) *The female gaze in Ice Age art* [videograbación] Londres: The British Museum, Accedido 20 de julio de 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=2hv2ssmB MU>

- Depraz, Natalie (2017) *La inscripción de la sorpresa en la fenomenología de las emociones de Edmund Husserl*. Conferencia en Lima, PUCP (2017), basada en: Depraz, Natalie (2016), Husserl et la surprise. *Alter, revue de phénoménologie*, vol. 24 (<https://journals.openedition.org/alter/430>); en: Depraz Natalie & Claudia Serban (eds.) (2015) *La surprise, à l'épreuve des langues* (<http://www.transfers.ens.fr/La-surprise-A-l-epreuve-des-langues>); y en: Depraz, Natalie & Anthony Steinbock (eds.) (2018). *Surprise, An Emotion?* Springer (Contributions to Phenomenology) <https://www.springer.com/de/book/9783319986562>
- Didi-Huberman, Georges (2000) *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid: Cuatro ediciones.
- Díez, Fátima. (2005). El minotauro: ¿una imagen "al pie de la letra"? *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*. N°4: 141-152. <http://www.redalyc.org/html/653/65323990009/>
- Durán, Hortensia, Guillermo, Gold y Concepción Taberner (1988) *Atlas de Geología*. Barcelona: Edibook. p. 22
- Enciclopedia (s/f) Universal. "Academic" Accedido 01 de Agosto de 2018. http://enciclopedia_universal.esacademic.com/61380/Glaciaci%C3%B3n_de_W%C3%BCrtem_o_Wisconsin
- Eratóstenes (1999) *Mitología del Firmamento (Catasterismos)* Antonio Guzmán Guerra, trad. Madrid: Alianza Editorial
- Europa Indígena (s/f) *El principio femenino*, Accedido 21 de Julio de 2018. <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/>
- García Rotger, Carmen Elena (2017) "Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamoró del Perú". *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (20), octubre-diciembre. 149-159.
- Gimbuttas, Marija (1986-1990) *The Goddess in Art TV series: Interview with Marija Gimbuttas* [videgrabación] Entrevista realizada por Starr Goode, Accedido 20 de julio de 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=uxei-vuf7U8>
- Gombrich, E.H (2011) *La historia del arte*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Hedgecoe, John (2005) *Henry Moore. Una visión monumental*. Gran Bretaña: Evergreen
- Heidegger, Martin (1997) *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Edición digital de: <http://www.philosophia.cl>. (Accedido 20 de julio de 2018)

<http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>

(1979) *¿Qué es metafísica?: ser, verdad y fundamento*. Buenos Aires: Siglo veinte.

Hein, Wulf (2014) *Lion Man 2.0 – The Experiment* [videograbación] Ulm: Museum Ulm. Accedido 20 de julio de 2018.

https://www.youtube.com/watch?v=hgbvT9_pjo

Herzog, Werner (2011) *La Cueva de los Sueños Olvidados* [videograbación] Accedido 20 de julio de 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=NfF989-rW04>

Hesíodo (1978) *Obras y Fragmentos*. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, trad. Madrid: Editorial Gredos.

Historia y Biografía. “Historia de Atenea”, Accedido 03 de Agosto 2018

<https://historia-biografia.com/historia-de-atenea/>

Hitchcock, Don (s/f) *Don's Maps*, Accedido 21 de Julio de 2018,

<http://donsmaps.com/>

Homero (1939) *La Ilíada*. Luis Segala y Estalella trad. Buenos Aires: Editorial Losada.

Husserl, Edmund (1950-) *Husserliana: Edmund Husserl – Gesammelte Werke*. La Haya-Dordrecht-Nueva York: Martinus Nijhoff-Kluwer Academic Publishers-Springer.

Husserliana, III/1: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Reedición de Karl Schuhmann sobre la base de textos de la primera a tercera edición original. La Haya: Martinus Nijhoff, 1977. Traducción al español: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*. Traducción de Antonio Zirión Quijano. México DF: FCE, 2013.

Husserliana, IV: *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Edición de Marly Biemel. La Haya: Martinus Nijhoff, 1952. Traducción al español: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. Traducción de Antonio Zirión Quijano. México DF: UNAM, 1997

Husserliana, XXXVII: *Einleitung in die Ethik. Vorlesungen Sommersemester 1920/24*. Edición de Henning Peucker. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004 *Cap. 6. Las legalidades peculiares del desarrollo del ser espiritual. El reino de la motivación*. Texto inédito, traducción de Mariana Chu, 2017.

(2008) *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo (Traducción de Julia Iribarne). Accedido 3 de Agosto 2018

<https://profesorguillen.files.wordpress.com/2013/08/crisis-de-las-ciencias-europeas-y-la-fenomenologc3ada-trascendental-trad-julia-iribarne-krisis.pdf>

- Ingold, Tim (2015) *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Editorial Gedisa
- Iribarne, Julia (1987) *La intersubjetividad en Husserl. Volumen I*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Issu. “Taller de Dibujo. Dibujos realizados por 8 pacientes mujeres del Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera como parte del desarrollo del proyecto de Tesis ‘De la locura a la piedra. Una regresión al miedo primitivo’ del escultor Franco Galliani.” Accedido 20 de Agosto de 2018.
<https://issuu.com/francogalliani6/docs/tallerdibujolarcoherrerafrancogalli>
- Jung, Carl (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Olivier Lambert et al. (2010) The giant bite of a new raptorial sperm whale from the Miocene epoch of Peru. *Nature* 466: 1ero de Julio de 2010: 105-108. Accedido 21 de Julio de 2018
http://museohn.unmsm.edu.pe/docs/pub_pv/Lambert_et_al_2010_giant_sperm_whale_Peru_Livyatan.pdf
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1996) *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
<https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>
- Lohmar, Dieter (2017) The Unconscious and the Non-linguistic Mode of Thinking. *Unconsciousness Between Phenomenology and Psychoanalysis*” Vol. 88 p. 212 (Contributions to Phenomenology)
- Malkun, Fernando (2008) *7-EL OJO DE HORUS-Dendera* [videograbación] Accedido 20 de julio de 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=9zkleXTLoEA>
- Melville, Herman (2008) *Moby Dick*. Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales, Alfaguara y Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Michael Greshko (2018) World's Oldest Cave Art Found—And Neanderthals Made It. *National Geographic* 22/02/18, Accedido 20 de Julio de 2018)
<https://news.nationalgeographic.com/2018/02/neanderthals-cave-art-humans-evolution-science/>
- Montalbetti, Mario (2015) Temor de Dios. En: *La verdad nos hace libres: sobre las relaciones entre filosofía, derechos humanos, religión y universidad*, ed. Miguel Giusti, Gustavo Gutiérrez y Elizabeth Salmon, 671-688. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Moro Abadía, Óscar y Manuel R. González Morales. (2015). *Arte paleolítico*. *Istor* 15, no. 60 (Marzo 2015): 245-294. Fuente Académica Premier, EBSCOhost, Accedido 21 de Julio de 2018.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000) “Picasso Minotauro”, Accedido 21 de Julio de 2018.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/picasso-minotauro>.

- National Geographic España (2013) "La cueva Chauvet, última revelación del arte de la prehistoria", Accedido 20 de Julio de 2018
http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-cueva-chauvet-ultima-revelacion-del-arte-de-la-prehistoria_7692/1#anclaTexto
- Ovidio, Nasón (1994) *Metamorfosis*. Antonio Ruiz de Elvira, trad. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Libro octavo, v. 156
- Pallasmaa, Juhani (2015) *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pérez, Claudio (1983) [fotografía] En "El País",
https://elpais.com/cultura/2017/10/02/babelia/1506961757_866441.html
- Planas, Enrique (2016) "Lika Mutal murió: lee nuestra entrevista inédita con la artista" *El Comercio*, Noviembre 08. Sección Luces.
<http://archivo.elcomercio.pe/luces/arte/like-mutal-murio-lee-nuestra-entrevista-inedita-artista-noticia-1944982>
- Pombo, Nuria. (2006) Historiografía de la Religión Minoica. *Gallaecia* 25: 347-358.
- Píndaro (1988) *Obra completa*, Emilio Suarez de la Torre, trad. Madrid: Ediciones Cátedra
- Ramos Peltroche, Helio (2009) "Gauguin recordó Lima antes de morir: 'En esa deliciosa ciudad nunca llovía'" *El Comercio*, Diciembre 6. Sección Sociedad.
<http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/gauguin-recuerdo-su-vida-lima-antes-morir-esa-deliciosa-ciudad-nunca-llovia-noticia-378079>
- Rizo-Patrón, Rosemary (2017) *Talón de Aquiles- Introducción al pensamiento de Edmund Husserl* [videograbación] Lima: El talón de Aquiles TV. Accedido 20 de julio de 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=eMB9u23Qgf8>
- Rizo-Patrón, Rosemary, Arturo Rivas y Luz Ascárate (2013) *La locura de las musas. Estudio fenomenológico sobre la imaginación y la creación artística de los pacientes con esquizofrenia del Hospital Víctor Larco Herrera*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero. Accedido 08 de mayo de 2017.
<http://textos.pucp.edu.pe/pdf/3005.pdf>
- Scheler, Max
 (2001) "La relatividad de los valores y las variaciones de la Moral" *Ética: nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*. Madrid: Caparrós Editores, pp. 337-495.
 (2005) *Esencia y formas de la simpatía*. Presentación de Ingrid Vendrell. Salamanca: Sígueme, pp. 9-19
- Sini, Carlo (2011) *Carlo Sini - "La mano" - Lez. 4 - @Immagini della Filosofia* [videograbación] Accedido 20 de Julio de 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=fcAy4yk67Mo&list=PLNOifu07z2IHBYL1EdNE8izPo9aus4RrQ>

- Sófocles (1978) *Teatro Griego. Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tragedias Completas*. Ignacio Errandonea, trad. Madrid: Aguilar ediciones.
- Sztajnszrajber, Dario (2017) *El Génesis / Por Dario Sztajnszrajber* [videograbación] Rosario: Facultad Libre Virtual. Accedido 20 de Julio de 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=pRwAyZQIDKs>
- Universidad Autónoma del Estado de México, "Sistema de Información Científica Redalyc Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal", Accedido 20 de Julio de 2018. <http://www.redalyc.org/html/653/65323990009/>
- Ubieta, José (ed) (1998) "Biblia de Jerusalén" Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer
- Varela, Blanca (2004) Concierto Animal. En *Tríptico/Trittico*, p. 78. Lima: Instituto Italiano de Cultura y Editorial Horizonte.
- Wikipedia. "Wikipedia. La enciclopedia libre" Accedido el 20 de Agosto de 2018
<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Basaglia, Franco (1977) *¿Qué es la psiquiatría?* Turín: Giulio Einaudi Editores.
- Berger, John (2011) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Edición a cargo de Juan Savage.
- Cassirer, Ernst (1965) *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Catalá, Josep (2016) *La gran espiral: capitalismo y paranoia*. Barcelona: Sans Soleil Editores.
- Freud, Sigmund (1976) "Lo ominoso". *Obras completas-Vol. 17*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 217-251.
- García Canal, María Inés (1990) *El Loco, el Guerrero, el artista: Fabulaciones sobre la obra de Michel Foucault*. Xochimilco: Plaza y Valdés Editores, UAM.
- García Muñoz, Graciela (2010) "Procesos creativos en artistas outsider. Memoria para optar al grado de doctor". (Tesis doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación).
- Indij, Guido (editor) (2008) *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La Marca editores.
- Klein, Étienne (2005) *Las tácticas de Cronos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Neumann, Erich (1970) "El arte y el tiempo". *El hombre ante el tiempo*. Caracas: Monteavila.

Real Academia Española. “Diccionario de la Lengua Española” Accedido 03 de Agosto 2018.
<http://dle.rae.es/index.html>

Rosas Lauro, Claudio (editor) (2005) *El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX*. Lima: PUCP Fondo Editorial.

Worringer, W. (1953) *Abstracción y Naturaleza*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

