

ENSAYO

# ESTÉTICA DEL ENCUENTRO: UNA APROXIMACIÓN AL PAISAJE

(Rev GPU 2015; 11; 3: 238-247)

Andrés Muñoz<sup>1</sup>

*Yo digo que las estrellas  
Le dan gracias a la noche,  
Porque encima de otro coche  
No pueden lucir tan bellas;  
Yo digo que es culpa de ella  
—de la noche— el universo,  
cual son culpables los versos  
de que haya noches y estrellas.*

SILVIO RODRÍGUEZ

En el presente artículo se enfatiza el impacto estético y posteriores consecuencias al tomar conciencia de nuestro hábitat circundante. Esta toma de conciencia se construye a partir de las percepciones del paisaje y los significados tanto culturales como personales otorgados por quienes lo contemplan. Este encuentro potencialmente puede evocar recuerdos al activarse la memoria involuntaria (Proust, en Benjamin, 1967), resignificar experiencias y producir transformaciones que devienen en lo que B. Saint Girons (2014) denomina “actos estéticos”. La percepción, exploración y asimilación del paisaje presenta naturales resistencias. De ahí se desprende la metáfora del “jardín” como forma defensiva de apropiarse y resguardarse del paisaje. Al autor le interesa cómo el pasado remoto se hace presente en las escenificaciones del trabajo clínico a una velocidad extraordinaria dando cuenta de lo que somos hoy a partir de nuestro origen, al igual como lo afirma el trabajo en astronomía sobre el origen del universo. Además, se reflexiona acerca de la construcción de imágenes a partir de percepciones y de la dialéctica presentación entre lo fijo y lo móvil. En este sentido resulta un aporte el concepto del filósofo G. Deleuze (2005) de “imagen-movimiento”. Finalmente, con el objeto de retratar alguno de estos conceptos se utilizan algunas experiencias cotidianas del autor del artículo como también las relatadas por una paciente y posterior comprensión en el contexto del trabajo clínico psicoanalítico.

---

<sup>1</sup> Psicólogo y Psicoanalista: amunozalcaide@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

Tengo la suerte de vivir en un lugar periférico de Santiago. Geográficamente, es donde los cerros demarcan los límites naturales del valle y de la ciudad. En este sentido hay una doble perspectiva repartida entre vistas hacia el paisaje urbano y los grandes cerros precordilleranos. Un vecino cercano a nuestra casa nos visitó a comienzos de la primavera. Después de almorzar me contó que hacía un tiempo a la fecha tenía por costumbre subir el cerro a espaldas de nuestras casas y pensó si a mí me gustaría acompañarlo durante la semana. Yo le pregunté a qué hora subía el cerro, considerando que yo salía tarde de la consulta y me costaba imaginar en una coincidencia de horario. Entonces mi vecino me soltó con todo desparpajo que hacía el ascenso día por medio antes de llevar a los niños al colegio para después irse a trabajar. Yo con cierto espanto quedé unos segundos mudo para luego preguntarle, lo que ya anticipaba como respuesta, que a qué hora se levantaba para alcanzar a subir y bajar. Me dijo que al alba, y como estaba terminando el invierno significaba salir de noche y que ya en esta época, cuando se hace cumbre, se puede ver el amanecer en Santiago. Yo no podía creer lo que estaba escuchando. Miré a mi esposa y a la de mi vecino para tratar de leer en sus caras si todo esto se trataba de una broma. La mujer de mi vecino me sonrió en un gesto confirmatorio, señalando que efectivamente era lo que hacía este hombre. Yo sabía que lo sensato era dar por respuesta un no gracias, lo más respetuosa posible, o una mentira piadosa echándole la culpa a mi rodilla izquierda de lesión crónica. Sin embargo, con muchas dudas en mi cabeza, crucé la frontera de los límites de tolerancia y acepté la invitación pensando que iría solo una vez como una especie de humorada. Bueno, está de más decir que lo que partió como lo que yo enjuiciaba en ese momento como una locura, hoy por hoy no he dejado de subir día por medio los cerros que rodean nuestro barrio en esos exóticos horarios.

Este trabajo está inspirado en las sensaciones experimentadas en estas caminatas y la experiencia de trabajo clínico al escuchar un interesante relato de los recuerdos de infancia de una paciente viviendo en provincia en contraste con el radical cambio de habitar la ciudad. Son recuerdos que están evocados y sostenidos principalmente por el entorno natural en que ella creció. De esta manera me ha interesado la percepción de imágenes asociadas a sensaciones y afectos que van construyendo un paisaje en particular y que suelen acompañar a nuestros recuerdos de un pasado remoto. Este escrito intenta abordar justamente nuestra

aproximación a un paisaje subjetivante desde el trabajo clínico junto al paciente. Para poder reflexionar sobre esta idea se toma las nociones de “acto estético” de Baldine Saint Girons (2013), las consideraciones sobre el paisaje de Alain Roger, los conceptos de “shock” en la conciencia de Walter Benjamin (1967) y de “memorias involuntarias de Proust” revisado por este mismo autor. También me han sido de gran utilidad las conceptualizaciones sobre la percepción de imagen-movimiento de Gilles Deleuze (2005). Antes de enfocarme en los aportes de estos autores, comienzo este trabajo haciendo una particular lectura de las recientes evidencias recogidas por las observaciones espaciales que apoyan contundentemente la “teoría inflacionaria” desarrollada por Alan Guth (1981) en astro-física para entender, a modo de una alegoría, la inmediatez de la construcción de escenificaciones entre paciente y analista considerando la extraordinaria velocidad con que se desarrollan estas escenificaciones y el “paisaje” que las constituyen.

## RASTREANDO HUELLAS DESDE EL ESPACIO EXTERIOR

Si bien Psicoanálisis y Astronomía podrían representar dos disciplinas interesadas en áreas del conocimiento muy distintas, también es cierto que comparten el afán de reconstrucción del pasado para poder dar cuenta del origen de sus objetos de estudio. Es decir, utilizando la metáfora freudiana (1896) del trabajo arqueológico, ambas disciplinas realizan un trabajo de campo y de lo que yo prefiero llamar de aproximación al paisaje más que a la naturaleza concebida como si esta se tratara de una realidad objetiva externa al sujeto que observa desde una visión de ciencia positivista. Ambas disciplinas, a través de metodologías parecidas, utilizan observaciones de restos parciales actuales para hacer conjeturas del pasado. El astrónomo también registra datos de observaciones recientes pero dichas observaciones pueden haberse originado hace millones de años. Los psicoanalistas rastreamos e imaginamos el pasado histórico de los pacientes a través de nuestras observaciones en las sesiones de los tratamientos. Estas observaciones y reconstrucciones de la infancia de los pacientes suelen ser discutidas y cuestionadas sobre su validez por los psicólogos del desarrollo que prefieren la observación directa de los niños. Los astrónomos no tienen esa discusión porque al menos en lo que trata del origen del universo, nunca podrán hacer una observación tan directa y actual; sin embargo no por ello no dejan de hacer conjeturas a través de sólidas observaciones de datos o “estímulos” que perciben

desde el espacio exterior. Es así como un punto de partida podría ser detenernos a pensar en la velocidad con que viajan y se expanden estos estímulos desde el pasado y qué cambian o conservan en su identidad de ese pasado a pesar de los cambios de contexto. Darle importancia a pensar en la velocidad nos lleva a apoyarnos en metáforas más cercanas a la física y en la astrofísica. No me interesan estas disciplinas como apoyo "científico" a las observaciones. Más bien lo tomo como un mito más del génesis ya sea del universo<sup>2</sup> o de la historia particular que constituye a un ser humano.

Conocida por todos es la teoría del Big Bang o de la Gran Explosión formulada hace más de sesenta años acerca del origen del Universo a partir de una explosión inicial que ocasionó la expansión de la materia desde un estado de condensación extrema. Sin embargo, en la formulación original de la teoría del Big Bang quedaban varios problemas sin resolver. El estado de la materia en la época de la explosión era tal que no se podían aplicar las leyes físicas normales. El grado de uniformidad observado en el Universo también era difícil de explicar porque, de acuerdo con esta teoría, el Universo se habría expandido con demasiada rapidez para desarrollar esta uniformidad. Es así como Guth (1981) introdujo una teoría anexa llamada "teoría Inflacionaria"<sup>3</sup> y

que explicaría una expansión acelerada e induciendo el distanciamiento, cada vez más rápido, de unos objetos de otros. Esta velocidad de separación llega a ser superior a la velocidad de la luz, sin violar la teoría de la relatividad, que prohíbe que cualquier cuerpo de masa finita se mueva más rápido que la luz. Lo que sucede es que el espacio alrededor de los objetos se expande más rápido que la luz, mientras los cuerpos permanecen en reposo en relación con él. A esta extraordinaria velocidad de expansión inicial se le atribuye la uniformidad del universo visible, las partes que lo constituían estaban tan cerca unas de otras, que tenían una densidad y temperatura comunes.

Tal vez lo que me atrajo más de la teoría inflacionaria fueron el foco de las recientes observaciones del espacio exterior (en Cowen, 2014) o en mi lenguaje lo que cautivó la mirada sobre el paisaje. Estas observaciones para probar esta teoría inflacionaria se centraron en las ondas gravitacionales y ciertas perturbaciones de densidad originadas en el inicio del Big Bang, quedando registradas sus huellas en el fondo cósmico. Imaginar una reverberancia<sup>4</sup> que viaja desde el pasado y que a la vez puede ser percibida en un tiempo presente produjo en mí un gran impacto estético. Pensé en lo semejante a lo registrado en la interacción analítica, en la manera que son evocados los recuerdos a través de la asociación libre. Serían como verdaderas "ondas gravitacionales" viajando desde otro "fondo cósmico" y captadas a través de la reverberancia expresada en las escenificaciones actuadas en un tiempo presente.

<sup>2</sup> Por ejemplo, en la mitología griega el origen del universo puede explicarse a partir de la creación de la Vía Láctea como consecuencia de la leche derramada por Hércules a la edad de ocho meses al intentar mamar del pezón de su madre, la Diosa Hera. Para Salvador Dalí la Vía Láctea está representada por un campo de olivos a partir de la forma del rostro de Gala y su piel de color oliva. En cambio para su amigo el fotógrafo Man Ray, la Vía Láctea, es el resultado de la huella que deja la leche en un vaso de vidrio después de ser bebida.

<sup>3</sup> Esta teoría inflacionaria (en Cowen, 2014) había sido difícil de demostrar, sin embargo recientemente, en marzo del año pasado, se hizo un gran descubrimiento, al recoger evidencia de las ondas gravitacionales generadas en el inicio del universo, proporcionando más soporte a la teoría de la inflación cosmológica, la cual nos dice que en los instantes iniciales del universo hubo una inmensa expansión del espacio en un periodo brevísimo de tiempo. Esto es fundamental para entender cómo diminutas fluctuaciones cuánticas presentes en el inicio del universo pudieron ser amplificadas para dar lugar a las semillas de las estructuras a gran escala que hoy vemos como galaxias. Todo esto es muy interesante pero el punto clave de las observaciones es la evidencia de las ondas gravitatorias primigenias. La predicción comprobable de esta teoría tiene que ver con las perturbaciones de densidad producidas durante la inflación. Se trata de

perturbaciones de la distribución de materia en el universo, que incluso podrían venir acompañadas de ondas gravitacionales. Las perturbaciones dejan su huella en el fondo cósmico de microondas, que llena el cosmos desde hace casi 15 mil millones de años. Las ondas gravitatorias son una consecuencia del hecho de que el espacio pase de ser un simple contenedor de los fenómenos físicos (en la física de Galileo y Newton) a convertirse en un objeto dinámico, en el sentido que su geometría cambia conforme a los movimientos y distribuciones de masas y energía. Al tiempo físico le sucede algo similar, de forma que su transcurso también depende de la distribución de masa y energía. Una consecuencia de este carácter dinámico del espacio-tiempo es que las oscilaciones de su geometría se propagan como ondas a la velocidad de la luz. Las ondas gravitatorias, al cambiar la geometría local de las regiones que atraviesan, cambian la distancia física entre objetos, siendo dicho cambio proporcional a la distancia misma y a la amplitud de la ondas.

<sup>4</sup> La reverberación es un fenómeno sonoro producido por la reflexión que consiste en una ligera permanencia del sonido una vez que la fuente original a dejado de emitirlo.

Imaginar una suerte de Big Bang para explicar el origen y desarrollo de un ser humano, que haga comprensible en parte su actual modo de funcionamiento mental en interacción con otros seres humanos, no ha sido fácil de dar cuenta tanto para un psicólogo del desarrollo como para un psicoanalista desde su trabajo clínico. Mi pretensión es proponer un cambio aparente de foco al pasar a darle importancia a la percepción del paisaje, del entorno natural en que nos relacionamos en nuestras vidas cotidianas. Del estudio de la percepción de este paisaje pienso que podemos aprender desde otro vértice lo que ocurre en nuestro mundo intrapsíquico y de nuestras interacciones humanas.

## PERCEPCIÓN DE MOVIMIENTO

En un trabajo anterior (Correa *et al.*, 2014) dijimos que teniendo en mente la imagen de la cámara fotográfica como metáfora, se puede pensar la actitud de la atención flotante como una cámara que va captando el paso de una abundante cantidad de imágenes pero que, dada la velocidad de la sesión, no todas estas serán alcanzadas por su lente y, de estas últimas, no todas podrán ser reveladas. El analista, en sesión, tiende a organizar la comprensión de su experiencia relacional, fijando para sí solo aquellas imágenes, o partes de estas, que se ajustan mejor a los principios organizacionales de su experiencia; el resto tenderá a permanecer “plegado al rollo”. Después de la sesión se abre un espacio de tiempo para que parte de lo disociado, sin embargo captado en sesión, pueda ser “revelado”. El proceso de revelado (ampliación, resolución y disolución) se puede entender como un procedimiento en el cual se despliegan aquellas imágenes o partes de estas que, a pesar de ser desatendidas durante el desarrollo de la sesión, quedaron de alguna manera registradas en la conciencia del analista. El uso de este procedimiento pone en marcha nuevos movimientos asociativos que actuarán complementando o diversificando los significados elaborados durante la sesión. Sin embargo, debemos considerar que hay un conjunto de percepciones que pueden sufrir un proceso de transformación quedando silenciosas o no visibles dependiendo de la naturaleza del estímulo ya sea al tratarse de una imagen visual o acústica. Estas percepciones podrían mutar en acciones de comportamientos y solo ser registradas a través de las llamadas escenificaciones desplegadas en la sesión analítica. Esta transformación es lo que nosotros llamamos pasar del fotograma (imagen visual, acústica o sensorial fija) al rodaje de un conjunto de fotogramas que al estar en movimiento reproduce un modo particular de interacción humana.

Ahora bien, para generar la sensación de movimiento y sentirse involucrado en la escena nuestras percepciones tienen que adquirir una ritmicidad tal que emularía a la condición física de la percepción de movimiento de los fotogramas tal como ocurre en la proyección cinematográfica. Es decir, físicamente para ver un film se requiere que los fotogramas sean proyectados a una cadencia de 24 fotogramas por segundo, produciendo así la ilusión de movimiento. Esto es debido a que la sucesión tan veloz de imágenes bloquea la capacidad del cerebro de verlas como fotografías separadas. Esta persistencia en la visión hace que el cerebro mezcle estas imágenes dando la sensación de movimiento natural. Nos interesa justamente esta idea de ilusión de movimiento que permite la co-construcción de un relato activado por la asociación libre y los recuerdos de los participantes de la escena clínica. Podríamos sostener la paradoja de que se trata de una ilusión perceptual y a la vez vivir con el juicio de estar experimentando en escena algo tan “real” o “verdadero”. Roland Barthes (1995), reflexionando acerca de la Fotografía (con mayúscula), diferenciándose de otras, porque la imagen trasciende al marco, pasa de ser algo móvil, los personajes adquieren vitalidad, no están anestesiados. Desde tiempos de Freud y de muchos psicoanalistas contemporáneos, le siguen llamando “transferencia” a este fenómeno. Y, por cierto, los psicoanalistas relacionales (Bromberg, 2006; Renik, 2006), prefirieron redefinirlo como “enactment” (escenificación) para rescatar la participación subjetiva del analista desde sus patrones organizacionales.

Ahora bien, si en el trabajo anterior (Correa *et al.*, 2014) nos interesó describir la fenomenología de la percepción, registro y destino de percepciones disociadas por parte del analista, ahora la atención estará focalizada en las percepciones externas a partir de la conceptualización de “paisaje”, en la naturaleza de estos estímulos desde antes de ser percibidos y cómo una vez registrados o disociados pueden sufrir transformaciones al ser desplegados en escena.

Es interesante observar que Freud (1913), al tratar de explicar didácticamente la observancia de la llamada “regla fundamental” para el psicoanálisis en alusión a la importancia de la asociación libre, hace uso de la imagen de dos viajeros en un tren en movimiento mirando por la ventana el paisaje: “Compórtese como lo haría, por ejemplo, un viajero sentado en el tren al lado de la ventanilla, que describiera para su vecino del pasillo cómo cambia el paisaje ante su vista” (Freud, 1913, pág. 136). Tal vez lo que no estaba en la mente de Freud al usar esta alegoría es la realidad empírica, como dice Wolfgang Schivelbusch (1986), de

que el paisaje visto desde la ventana de un tren en movimiento es simplemente “otro mundo” desde el siglo XIX en adelante. El ferrocarril con toda su maquinaria ensamblada se había introducido en un punto de intersección entre el viajero y la percepción del paisaje. Esta maquinaria desde ese momento filtra la percepción del paisaje. Con anterioridad a este adelanto, el paisaje era contemplado desde una percepción detenida o a través del movimiento físico propio o del poder de empuje de un animal. Este movimiento por lo general carecía de movimiento continuo a una velocidad constante. Estas consideraciones me parecen relevantes porque si bien Freud al usar la imagen de dos pasajeros en movimiento contemplando “el paisaje” de uno de los viajeros no toma el elemento cultural en que van insertos subjetivamente. El elemento tecnológico de la máquina que es un subproducto de la cultura como también podría ser de otra índole como el de usos y costumbres, pienso que actúa como un dispositivo silencioso que mediatiza la contemplación de la imagen movimiento del paisaje físico y mental de los participantes del viaje psicoanalítico.

Deleuze (2005), en sus reflexiones acerca de lo que denomina “la imagen-movimiento”, hace aún más complejo lo que podemos pensar sobre la percepción de una imagen. Este autor hace la siguiente proposición: IMAGEN = MOVIMIENTO. Donde imagen sería el conjunto de lo que aparece y estas imágenes se confunden con sus acciones y reacciones. Es decir, hay una constante y universal variación: “Cada imagen es tan solo un camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo”. (Deleuze, 2005, pág. 90). De la identidad entre imagen y movimiento se asocia de igual manera a los cuerpos constituidos de materia y lo que fluye en ella continuamente. La imagen-movimiento y la materia-flujo son en el fondo lo mismo. No habría en la percepción del paisaje un corte inmóvil como el representado por una fotografía instantánea, más bien el paisaje es un corte móvil de perspectiva temporal. Es decir, es concebir al fotograma o imagen fija como ilusión óptica, y el rodaje o flujo del conjunto de imágenes es lo que está ocurriendo permanentemente en el universo. Estas ideas podrían explicar la sensación de flujo continuo de la interacción analítica. Es como si las escenificaciones fueran acciones en evolución permanente (Balbontín, 2010) en un contexto de imágenes de paisaje caleidoscopal. Si en el análisis pretendiera descubrir algún tipo de verdad asociada a un recuerdo de imagen instantánea o a un patrón de escenificación de interacción fijo podríamos estar frente a un efecto “óptico” de visión imposible.

## ESTÉTICA DEL ENCUENTRO

Postulo que en toda escenificación se produce un impacto estético para luego devenir en lo que Saint Girons (2013) define como “acto estético”. Esta filósofa considera que un acto estético es una forma conocimiento. Lo sensible es lo que permite conocer y a la vez es principio de metamorfosis tanto del que siente y lo sentido: “El acto estético es a la vez una aventura y una prueba: pasa a través de las cosas y las transforma, transformando a aquel que lo lleva a cabo” (Saint Girons, 2013, pág. 24). Ella piensa que el acto estético abre a la alteridad, metarfosea al sujeto y refuerza los lazos entre los hombres. Se trata de sentir y abrirse al choque de civilizaciones, no para ser declarado como inadmisibles, sino para dejar que la alteridad se revele, para recuperar y criticar sus efectos. La acción del choque es lo que produce metamorfosis, y en sí mismo conlleva efectos humanizadores porque nos incita a ocuparnos y nos obliga a hacer un esfuerzo para ponernos en su lugar. De esta manera los encuentros significativos acontecidos entre paciente y psicoanalista pueden ser definidos esencialmente como actos estéticos. Este choque que produce el impacto estético en el presente al mismo tiempo tendría consecuencias en la activación difusa de la memoria de los participantes retrotrayéndolos a sus experiencias del pasado. Benjamin (1967) plantea que en la obra llamada *Materia y Memoria* de Bergson, la experiencia no consistiría en acontecimientos retenidos con exactitud en el recuerdo, sino que serían datos acumulados de manera inconsciente y que de ahí afluyen a la memoria. Luego, Benjamin (1967) agrega que Proust, en su obra *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, introduce el concepto de “memoria involuntaria”, diferenciándose de la memoria voluntaria, que se halla a disposición del intelecto, pero que como recuerdos voluntario proporciona solo información aislada del pasado sin tener la capacidad de conservar nada de este. Sería para el individuo un asunto dependiente del azar el poder evocar este pasado y de esa manera conquistar una imagen de sí mismo para apropiarse de su propia experiencia. Benjamin (1999) piensa que Baudelair en su obra *Las Flores del Mal*, fue quien primero dio cuenta del impacto de shocks de recepción de los estímulos y del esfuerzo de control de los estímulos perceptivos a través de una experiencia vivida en la conciencia para luego convertirse en material para la experiencia poética. Entonces, este paisaje tanto físico exterior y psíquico interior inabordable emitiendo estímulos serían defensivamente procesados a través de la construcción de lo que yo denomino “jardín” tal cual como operaría la conciencia. Lo paradójico resulta de que si bien

el jardín plagia al paisaje contruyéndose voluntariosa y defensivamente a partir de elementos del paisaje, finalmente fracasa en su imitación. Opera como los recuerdos voluntarios que proporcionan información aislada, generando una ilusión de recuerdos fijos y que podría ser representado como el registro de imágenes detenidas en el tiempo a semejanza de un fotograma. En la situación de la clínica con su propio paisaje, los psicoanalistas nos servimos del impacto de shock de las asociaciones libres del paciente, de la exploración tanto del paisaje como del jardín idiosincrático, a través de la atención flotante y su posterior procesamiento. Finalmente aspiro, al igual que Baudelieir y Proust, a rescatar de la memoria involuntaria aquello que no ha sido experimentado conscientemente y por tanto no se ha constituido en una "experiencia vivida" al modo de una imagen-movimiento, invitándonos a la dupla analítica a adentrarnos en la exploración del paisaje abandonando a ratos la ilusión del jardín.

Cómo no considerar estas ideas desde los primeros encuentros con el paciente y más aún en las escenificaciones. Con respeto y cierta timidez los participantes del encuentro nos vemos enfrentados a un paisaje desconocido y salvaje, una formulación presentada desde el exterior como un estímulo que nos atrae desde su enigma. Podría ser una forma, un color o un sonido peculiar. Nos urge la necesidad de reconocer y denominar como una nueva especie de la que nos apropiaremos con el afán o la ilusión de armar un agradable jardín. Hablamos del tránsito del paisaje hacia el jardín, como apropiación del espacio abierto con perspectiva hacia lo infinito, a algo mucho más acotado en nuestra zona de confort. El paisaje a través del lenguaje, que denomina y domina, que describe y clasifica lo percibido frente a nuestros ojos. El paisaje puede quedar retratado a través de la pintura o capturar imágenes fotográficas o de video como forma de apropiación y plagio. Tal como Roland Barthes (1995), nos recuerda que "la fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están en efecto constituidos en personajes, pero solo a causa de su parecido con seres humanos, sin intencionalidad particular. Flotan entre la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin abordar jamás ninguna de las tres" (Barthes, 1995, pág. 50). De la misma manera el jardinero, el científico, el teólogo y el psicoanalista imaginan el paisaje. Ahora bien, de la construcción del jardín recreando la ilusión del paisaje ya podemos crear el mito de la creación como quien evoca un recuerdo que se perece a lo acontecido en el pasado pero nunca como un hecho empírico. Desde la contemplación silenciosa de las especies del jardín de la transferencia

o mimetizados a través del follaje en el cultivo activo donde florecen las escenificaciones, imaginamos cómo se inició la historia de nuestros pacientes y la propia.

## CAUTIVADOS POR EL PAISAJE

Interesante me parecen las consideraciones que hace Saint Girons (2013) respecto al impacto estético suscitado frente al paisaje a diferencia del encuentro entre seres humanos: "Al poder de articulación del paisaje se opone el efecto de hipnotización por el rostro, concebido como un punto de abismo. El rostro humano hace de mí un espectador cautivo, en cambio el paisaje me deja errar y componer a mi antojo" (Saint Girons, 2013, pág. 90). De esta manera postulo que el astrónomo es un observador del paisaje del universo, como lo somos los psicoanalistas observadores del paisaje mental humano y su relaciones, pero con la gran diferencia recién señalada. Sería un impacto estético equivalente al que proclama Nicanor Parra (1985) de imaginar al poeta maldito en su entretención de "tirarle pájaros a las piedras". Es decir las piedras del paisaje cobran vida al subjetivizarse en el jardín, y si pudiéramos las cultivaríamos en un invernadero desde sus semillas. Tener la experiencia de conocer a nuestros pacientes y la construcción de conocimiento en general es similar a la visión que sostienen Stolorow y Atwood acerca de la construcción en el desarrollo del infante de la sensación de realidad: "La realidad es cristalizada en la interfase de interacciones de subjetividades, las del niño y sus cuidadores, afectivamente sintonizadas" (Stolorow y Atwood, 1992, pág. 27). Para poder dar cuenta de dicho paisaje a través de nuestras observaciones clínicas nos dejamos primero impactar o sorprender estéticamente y también afectivamente sintonizados. Luego vendrá la "fermentación" como dice Barthes (1980). Un segundo momento donde emerge la subjetividad absoluta: "Cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio... no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir solo el detalle hasta la conciencia afectiva" (Barthes, 1980, pág. 94).

Ahora bien, ¿cómo le otorgamos un valor de verdad a dicha observación del paisaje? Crónica Inquietud humana de explicar y comprender nuestras observaciones más allá de la descripción fenomenológica. Necesitamos otorgar un valor de verdad o realidad a nuestras teorías, sin embargo pienso que ello se funda en un mito de la creación recreándose en cada nueva observación y escenificación. Como el ejercicio indagatorio que alguna vez realizó Salvador Dalí con el cuadro de 1859 del pintor francés Jean Francois Millet llamado "El Angelus de Millet", que representa a una pareja de agricultores orando por la tarde. "El Angelus"

se convierte para Dalí (1935) en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, pero a la vez la más rica en pensamientos subconscientes que jamás haya existido. A Dalí le atraen el enigma y la violencia latentes tras la aparente calma de la pareja rezando en medio del campo. La oración de los campesinos por la cosecha es para Dalí el réquiem por una pintura des-angelada, muerta de antemano, incapaz de conservar la vida tras el acto sexual que simboliza todo acto creativo fundador. Aplicando el método "paranoico-crítico"<sup>5</sup> inventado por el pintor, enfatiza en no considerar de forma aislada los fenómenos y las imágenes surrealistas, sino que las considera en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas. Para Dalí (1935) la actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de las imágenes, asociaciones, coherencias, ya existentes en el momento en que se produce la instantaneidad delirante, y que solo, de momento, en este grado de realidad tangible, la actividad paranoico-crítica permite sacar a la luz objetiva. Dalí percibió inexplicablemente en el cuadro de Millet la presencia de la muerte de un niño en el lugar donde aparece un canasto con papas. A instancias de Dalí, examinaron "El Angelus" con rayos X en los laboratorios del Museo del Louvre. En la placa aparece una masa oscura en el lugar preciso que Dalí había indicado. Tiene forma geométrica como un paralelepípedo, cuya perspectiva culmina en la línea del horizonte de "El Angelus". En este sentido yo agregaría que en la percepción intuitiva del paisaje que hace Dalí sobre el cuadro de Millet, se convierte en un acto estético que logra traspasar la imagen fija para "iluminar" como algo que siempre ha estado ahí, y que gracias al movimiento perceptivo asociativo captura lo novedoso del paisaje en conexión a otros paisajes lúgubres de su infancia a partir de su memoria involuntaria.

### ASOMÁNDOSE POR SOBRE LA PANDERETA

Marina yace en el diván silenciosa por largos momentos. La atmósfera de la habitación de la consulta lentamente se ha ido llenado de un aire nostálgico a partir de sus asociaciones libres. Marina recuerda lo difícil que

fue llegar a Santiago después de pasar su infancia en el norte de Chile. Hasta hoy día aún evoca la fonética distinta de pronunciar las palabras de sus compañeros escolares y cómo los códigos culturales tampoco solían coincidir. Ella dice que no sabría precisar si era simplemente que se sentía más niña que sus amigas o que habían crecido en lugares muy diferentes. El paisaje de la ciudad no se parecía en nada a la naturaleza que había rodeado su niñez. Luego, sus asociaciones se focalizaron en el jardín de su casa. Marina recuerda que la casa asignada por la empresa donde trabajaba su padre se destacaba por la vegetación del jardín en contraste con la aridez propia del norte de Chile. Ella se sentía muy privilegiada en relación con sus amigas de la infancia, pues todo el mundo que conocía esta casa deseaba ir a jugar a esa especie de oasis de inusual verdor. Ahora de adulta cuando re-visita el pasado, lo que más extraña con nostalgia eran los momentos en que se asomaba por sobre la pandereta en los límites del terreno de su hogar. Marina, subida a una escalera, dice que miraba primero hacia atrás por sobre su hombro y observaba los árboles y arbustos de su casa. Luego la mirada se enfrentaba al paisaje infinito del desierto con sus colores rojo terracota degradándose en el atardecer. Parecía un lugar sin límites donde imaginaba caminar sin rumbo hasta perderse sin poder encontrar jamás el camino de regreso. Ya de noche, ella relata que volver la vista hacia arriba era simplemente como "si el cielo y sus estrellas te fueran a caer encima". En otro momento me cuenta que era estremecedor sentir la diferencia entre las imágenes percibidas hacia el paisaje exterior y lo que estaba constituido dentro del territorio habitado por su familia. Marina en esa época de su vida denominaba el patio de su casa como "mi jardín secreto". Sin embargo, para ella resulta paradójico, hoy en día, tener la sensación de que lo más entrañable de sus recuerdos de la infancia es justamente lo que estaba desde el perímetro del terreno de su casa hacia afuera. Marina, unos años atrás, volvió al norte a tratar de ubicar y visitar esta antigua casa de su infancia. Para su sorpresa, descubrió que ya no existía y donde estaba localizada la casa hoy en día solo está el desierto: "Es como si se la hubiera tragado el paisaje". En otro momento, Marina asocia esta pérdida con la noticia actual de la desaparición en el desierto de un pariente de una amiga de la infancia. Ha sido un caso de conocimiento público y destacado por la prensa nacional. Ella piensa que esta persona no va a aparecer nunca más, que en la extensión del desierto va a quedar sepultado para siempre como el recuerdo de su casa. En otro momento ella puede fantasear que esta persona desaparecida cruzó la frontera y se encontraría bien haciendo una nueva vida.

<sup>5</sup> Dalí (1935) destaca que la método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basada en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes. La presencia de los elementos activos y sistemáticos propios de la paranoia garantiza el carácter evolutivo y productivo propios de la actividad paranoico-crítica.

Cuando Marina vino por primera vez a mi consulta me habló de estar siendo tratada con medicamentos por sus Crisis de Pánico. Si bien ya no presentaba hace más de un año sintomatología asociada a dicho cuadro, persistía un temor a llegar a su casa en la tarde, después del trabajo, y quedarse sola un par de horas antes que llegara su marido de vuelta de su trabajo. Ella dice que es como que si su casa no constituyera una zona de seguridad. Marina recuerda que cuando llegó a vivir a Santiago no se sentía cómoda en el colegio. Le parecía tan distinto el paisaje urbano en contraste al norte seco. Al pasar el tiempo se dio cuenta que también sus dificultades de adaptación se relacionaban con una sensación de inmadurez en comparación con sus compañeras de curso que estaban entrando a la pubertad.

Podemos observar cómo los cambios experimentados por Marina tanto del tránsito del desierto a la ciudad o de la infancia a la adolescencia son subjetivizados en el impacto estético reflejado en las percepciones del paisaje. Estos cambios son vividos como un verdadero shock, de difícil asimilación y que más tarde se expresarán clínicamente como Crisis de Pánico. El cambio de hábitat desde al desierto a la ciudad recuerda lo expresado por Benjamin (1967), al destacar lo que subyace en la poética de Baudelaire, retratando las imágenes del shock y el contacto con las grandes masas ciudadanas: "Esta multitud amorfa de la cual Baudelaire no olvida jamás la existencia, no le sirvió de modelo para ninguna de sus obras. Pero está inscrita en su creación como figura secreta" (Benjamin, 1967, pág. 15). Es decir, para Benjamin, en este caso el paisaje urbano, definido especialmente por la masa humana circulante, después del shock logra penetrar fantasmagóricamente en Marina, aunque ella no puede precisar en ese momento qué cosa ni cómo ha sido impactada estéticamente. Para Benjamin la percepción del paisaje urbano de las grandes capitales europeas post revolución industrial produjo un gran shock en el hombre que provenía de ciudades pequeñas o pueblos más rurales al tomar contacto con estas grandes masas humanas. No es solo Baudelaire, también Benjamin (1967), mencionan a la multitud como parte del paisaje se impone en la literatura del siglo XIX en autores como Marx y Engels describiendo a la masa como "multitudes colosales" del proletariado en Londres. Hegel al final de su vida cuando llega a París desde Berlín, escribe en una carta a su familia lo impresionado que está por lo populoso de la ciudad. Para Edgard Alan Poe la multitud de Londres es "tétrica como la luz de gas en la cual se mueve". Emilio Rodrigue (1996) hace referencia a la correspondencia de Freud en 1885 a su futura mujer Martha, dando cuenta de cómo se sintió un provinciano caminando por

las calles de París al llegar a estudiar con Charcot en la clínica hospitalaria Salpetriere. Luego, este autor agrega en este estudio biográfico: "Freud pensó seriamente en abandonar París. Huir del colosal museo erótico de la miseria humana" (Rodrigue, 1996, pág. 194).

Interesante es observar cómo en Marina muta desde el paisaje desértico al urbano constituyendo ahora como lo desconocido y amenazante. La frágil construcción de nuevos espacios de seguridad son contrastados por la añoranza de un antiguo paisaje que en el recuerdo ahora es evocado con un sentido de pertenencia e identidad.

## LA ILUSIÓN DE UN JARDÍN

Benjamin (1967) se basa en Freud y Reik para comprender lo que Proust llamó "memoria involuntaria", en oposición a la memoria voluntaria que se destaca al mero registro de datos sueltos. A la "memoria involuntaria" en cambio le otorgaría un carácter de conservación de las impresiones de la experiencia pasada, ya que algo semejante ocurre con la creación mental del jardín en oposición al paisaje. Tanto recuerdo voluntario como el jardín terminan siendo destructivos porque tienden a disolver las impresiones. En cambio la memoria involuntaria cumple la misma función que la del paisaje en el sentido de conservación. En este sentido se puede pensar a Marina refugiándose en sus recuerdos del jardín de su infancia. Pienso que la experiencia analítica para Marina es un modo de tomar contacto tanto con sus recuerdos de "jardín secreto" a modo de refugio para luego aproximarse al paisaje desértico del pasado, como también comprender la experiencia de shock del otro "desierto" como lo puede ser el paisaje urbano. Es esto lo que Proust pretende al proponer que "solo puede llegar a ser parte de la memoria involuntaria aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, en suma aquello que no ha sido una experiencia vivida" (Benjamin, 1967, pág. 11).

Paola Cortés Rocca (2011) dice que el paisaje siempre designa un espacio intervenido por la subjetividad. Cuando la naturaleza se transforma en paisaje pasa a ser un modo particular de percibir y representar. Se subjetiviza la geografía y es un modo de actuar sobre el espacio. Por esta razón Alain Roger (2007) afirma que un paisaje nunca es reducible a su realidad física.

De esta manera resulta interesante la descripción que hace Marina del desierto al asomarse por la pandereta de los límites del jardín de su casa de infancia. Un vasto territorio que es experimentado como amenazante, en su fantasía de ser succionada hasta perderse. Macarena Urzúa (2014) propone que el desierto es



un objeto difícil de aprehender: “un territorio vasto y desconocido donde se encuentran muchas ideas y mitos en torno a él, también alrededor de la fábula del cambio que genera en la persona que visita este lugar y sobre lo que ocurre luego de visitarlo” (Urzúa, 2014, pág.176). Es decir, su efecto transformador. El recorrido que hace Marina es de su infancia a la adultez. Del jardín de su casa al paisaje del desierto dando inicio a su pubertad. Luego el brutal cambio hacia el paisaje urbano dando lugar a las multitudes que lo constituyen. Entonces en ese shock es cuando añora con nostalgia al jardín de su antigua casa, pero este jardín-refugio ya se ha extendido al desierto y el cielo nocturno. Ya no hay retorno. Puede ser re-visitado en sus recuerdos e incluso regresando en una suerte de peregrinaje a la tierra prometida. Sin embargo la búsqueda termina nuevamente en desierto. No quedan vestigios. La antigua casa y su jardín han quedado sepultados para siempre bajo toneladas de tierra seca y baldía. Vemos en sesión que se ha producido una identificación entre este modo de vivir el pasado y la situación del pariente de su amiga. Se condensan como en un sueño ambas desapariciones. Marina se debate entre el duelo, es decir, la pérdida expresada en un desierto árido que alberga la muerte, y la esperanza de imaginar al desaparecido y a ella misma explorando un nuevo paisaje de tierra fértil. Entonces, ¿qué se hace con los recuerdos?, se pregunta Marina. En silencio, yo pienso en Proust y en “su búsqueda del tiempo perdido” a través de sentir en su boca el sabor de una madeleine<sup>6</sup>. Ella en su vida urbana se enfrenta cotidianamente a otro paisaje caracterizado por los rostros anónimos de los transeúntes. Los ve caminar apresurados por las calles y observa cómo suelen concentrarse en los paraderos de buses y estaciones de metro. Marina quiere volver a casa por la tarde y encontrar en ella a su pareja y así sentirse refugiada. Alain Roger (2007) nos recuerda que fue Oscar Wilde quien dio el golpe copernicano en su visión estética, al afirmar en 1890 que es la vida quien imita al arte mucho más de lo que el arte toma de la vida. La tesis de Roger apunta a que nuestras percepciones de la naturaleza y la construcción del paisaje está “saturada de una profusión de

modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, modelar nuestra experiencia, perceptiva o no” (Roger, 2007, pág. 20). Si esto es así, entonces necesitamos indagar en el análisis con Marina desde qué óptica se despliegan las percepciones o qué antecedentes nos permiten entender la construcción de estos paisajes. Por mi parte mis asociaciones del paisaje en ese momento están definidas por los pensamientos de Proust, Baudelaire y Freud a través de Benjamin. Mi intención en sesión es empatizar con la percepción del paisaje de Marina y proponer pensar y sentir junto a ella, a través de las ideas de estos autores que tengo yo en mente, que constituyen mi propia percepción del paisaje. También soy consciente de que debemos en lo posible ir más allá de los límites de nuestros propios jardines camuflados de paisaje. Roger (2007), basado en los aportes de George Dagonnet, Michel Conan y Bernard Lassus, enfatiza la diferencia entre la visión panorámica impuesta por el Renacimiento y la visión moderna de apreciación del paisaje abordado como un verdadero palimpsesto sobrecargado con diversas escrituras, de múltiples capas y profundidades, propio de las grandes urbes. Esta concepción del paisaje como palimpsesto se asemeja mucho al tejido de creación intersubjetiva que se desarrolla en las escenificaciones del análisis. Parecieran tener la característica de superposiciones de paisajes, creaciones de jardines escondidos entre el follaje tanto de la naturaleza como de las ciudades con su gente. Pueden destacar por la rapidez de su creación como la capacidad de mutar.

## CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo he querido mostrar la dialéctica relación entre lo fijo y lo móvil. Esto puede quedar expresado en la percepción de una imagen o en la evocación de un recuerdo. Me cuesta concebir la idea de registrar las experiencias humanas sin un paisaje que las definan. Tal vez nuestra infancia se construye no solo de una “madre ambiente” (Winnicott, 1971, 1993), sino que también está muy presente en nuestro desarrollo el entorno natural. A la vez me atrae percibir un paisaje siempre cambiante como el flujo permanente de la asociación libre y cómo su transformación nos cambia a cada uno de nosotros como seres humanos.

Para retratar estas ideas deliberadamente he intentado ir mas allá de las conceptualizaciones propias del psicoanálisis o de los campos inmediatamente cercanos, como podría ser la neurociencia o psicología evolutiva. En este sentido incorporar la intuición del arte

<sup>6</sup> Benjamin (1967), reflexiona en la obra de Proust “La búsqueda del tiempo perdido”: “Habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Combray, en la que no obstante había pasado una parte de su infancia. Antes de que el gusto de la madeleine (un bizcocho), sobre el cual vuelve a menudo, lo transportase una tarde a los antiguos tiempos” (Benjamin, 1967, pág.9).

o la literatura a través de comprensiones desarrolladas por el estudio de la estética, me parece que pueden ser un gran aporte al quehacer de la clínica psicoanalítica.

Al comienzo de este trabajo he descrito una anécdota de mi vida cotidiana. Tal vez este señalamiento del paisaje a partir del simple acto de caminar y por tanto de desplazamiento a través del paisaje más allá de las fronteras del "jardín" de mi casa no resulta menor en contraste a horas tras horas de estar sentado en mi consultorio conversando con las personas que me vienen a ver. Pongo énfasis en este punto porque en esta forma relativamente quieta de trabajar pienso que de manera natural se tiende a agotar los puntos físicos perceptivos delimitados por la zona de confort que nos blindamos nuestro lugar de trabajo. Amparados en la ilusión de estabilidad del "jardín que hemos cultivado", no pocas veces nos cuesta ir más allá de las fronteras del mismo para ser capaces de adentrarnos junto al paciente en otros paisajes. Espero que este artículo sirva a modo de invitación a los colegas, tal como lo hizo mi vecino la primavera pasada, a salir a caminar y a descubrir nuevos paisajes.

## REFERENCIAS

- Balbontín C. (2010) "Encuentro y movimiento: Cuando el crecimiento se pone en marcha". *Rev. Chilena de Psicoanálisis*, Vol. 27, N° 2 pp. 89-184
- Barthes R. (1995) "La cámara lucida: Notas sobre la fotografía". Ed. Paidós Ibérica, España
- Bromberg PM. (2006) "Awakening The Dreamer. The Clinical Journeys". The Analytic Press, London
- Benjamin W. (1967) "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Ensayos escogidos*. Ed. Filosofía y Cultura Contemporánea, México
- Correa A, Muñoz A y Balbontín C. (2014) "Lo disociado: Una leve vibración en el borde de la experiencia". *Rev. Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol.10, N° 3 pp. 306-317
- Cortés Rocca P. (2011) "Territorios: desde el paisaje romántico a la urbe positivista". En *el tiempo de la máquina: Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Ed. Ediciones Colihue, Buenos Aires
- Cowen R (2014) "Telescope captures view of gravitational waves". *En Nature*. Rev. 507, 281-283, London
- Dalí S. (1935) "Psychologie non-euclidienne d'une photographie", en *Minotaure*, N° 7. 10/VI/1935
- Deleuze G. (2005) "La imagen-movimiento y sus tres variedades". En *La imagen movimiento*. Estudios de cine 1. Ed. Paidós, Buenos Aires
- Freud S. (1896) "La etiología de la histeria". En *Obras Completas* tomo III. Amorrortu Editores, Buenos Aires
- Freud S. (1913) "Sobre la iniciación del tratamiento". En *Obras Completas* tomo XII. Amorrortu Editores, Buenos Aires
- Guth AH. (1981) "The Inflationary Universe: A Possible Solution to the Horizon and Flatness Problems", *Phy. Rev. D* 23, 347
- Parra N. (1985) "Siete trabajos voluntarios y un acto sedicioso" en "Hojas de parra". Ed. Genimedes, Santiago
- Renik O. (2006) "Practical Pasychoanalysis for Therapists and Patients". Other Press, New York
- Rodrigue E. (1996) "Un judío en la corte del rey Charcot". "En Sigmund Freud: El siglo del psicoanálisis". Ed. Sudamericana, Buenos Aires
- Roger A. (2013) "Breve tratado del paisaje". Ed. Biblioteca Nueva
- Saint Girons B. (2013) "El acto estético". LOM Ediciones, Santiago de Chile
- Schivelbusch W. (1986) "The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19 th. Century" Ed. Berkeley: University of California Press
- Stolorow R, Atwood G. (1992) "Los contextos del ser. Las bases intersubjetivas de la vida psíquica" Ed. Heder, Barcelona.
- Winnicott DW. (1971) "La experiencia de mutualidad entre la madre y el niño", Cap. 36 en "Exploraciones psicoanalíticas I" Ed. Paidós, Buenos Aires
- Winnicott DW. (1993) "La teoría de la relación entre progenitores-infante". En *los procesos de maduración y el ambiente facilitador*. Ed. Paidós, Buenos Aires