

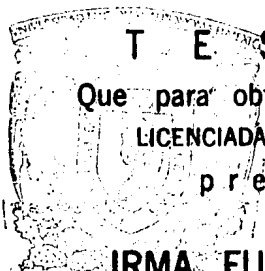
13
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Colegio de Pedagogia

LA FUNCION DEL DOCENTE EN LA
ENSEÑANZA ARTISTICA
(UNA APROXIMACION PSICOANALITICA)



T E S I S A

Que para obtener el Titulo de
LICENCIADA EN PEDAGOGIA
presenta

IRMA FUENTES MATA

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES
ASESORIA: MIRTA BICECCI

México, D. F.



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
COLEGIO DE PEDAGOGIA
COORDINACION

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1990



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION

I. MARCO TEORICO	1
1. LA CONSTITUCION DEL SUJETO	2
2. LOS TIEMPOS DEL EDIPO	15
3. EL PRINCIPIO DEL PLACER Y EL PRINCIPIO DE REALIDAD	24
4. REPRESION Y SUBLIMACION	35
6. LA TRANSFERENCIA	49
II. CONCEPCION DEL ARTE	61
1. LA ACTIVIDAD ARTISTICA	73
2. VALORES ETICOS Y ESTETICOS	84
3. LA TRANSGRESION EN EL ARTE	99
4. CONSTRUCCION, CREACION Y CREATIVIDAD	113

III. APROXIMACION PSICOANALITICA A LA FUNCION DEL DOCENTE DE ARTE	127
1. QUETZALCÓATL POSEDOR DEL "DON DIVINO"	128
2. LA FUNCION PATERNA	142
3. LA FUNCION DEL DOCENTE	152
CONCLUSIONES	162
CITAS BIBLIOGRAFICAS	166
BIBLIOGRAFIA	178

INTRODUCCION

La presente tesina es el resultado de una serie de inquietudes surgidas durante mi actividad profesional, la cual, desde el egreso de la carrera de Pedagogía, ha estado vinculada a la docencia en instituciones de enseñanza del arte. Estas inquietudes encontraron respuesta en las aportaciones hechas por distintas disciplinas como el psicoanálisis, la filosofía y la antropología.

Dos aspectos sobresalen al entrar en contacto con los docentes de arte: por una parte, el desconocimiento profundo de aspectos teóricos fundamentales sobre la enseñanza del arte y por la otra, la carencia de una formación pedagógica específica.

El origen de estas deficiencias parece encontrarse en las características propias del quehacer artístico que se orientan por un lado, hacia la técnica y el desarrollo de habilidades motoras; por otro, a que su propia actividad puede resultar absorbente e impedir que le dedique tiempo a la investigación teórica; y finalmente, la sobrevaloración de los aspectos sensibles respecto de los teóricos.

El método utilizado para el desarrollo del tema , ha sido la investigación documental. Se han revisado textos que pudieran relacionarse con la observación empírica de los docentes con quienes he tenido contacto durante cuatro años

El trabajo se divide en tres partes: la primera plantea una serie de fundamentos del psicoanálisis en un intento por conformar el marco teórico que sustente las posteriores consideraciones sobre la enseñanza y en especial sobre la docencia artística.

El punto de partida para este marco teórico es la constitución del sujeto como ser expresivo y la consecuente estructuración del complejo de Edipo, planteada originalmente por Sigmund Freud y explicada más ampliamente por las aportaciones de Lacan.

Para detectar los ámbitos en que se desarrollan los sujetos de la educación es necesario abordar el tema del principio del placer y el principio de la realidad. Los distintos caminos que toman las pulsiones de los sujetos nos llevan a considerar los conceptos de represión y sublimación , siendo esta última un elemento primordial en el campo de lo artístico.

Los vínculos entre el docente y el alumno son analizados con base en el concepto de transferencia, la

cual está presente en las relaciones humanas y, de manera muy especial, en el proceso de enseñanza aprendizaje.

La segunda parte esta dedicada al arte. Para delimitar éste aspecto se ha hecho una revision somera de las principales posturas teóricas e ideológicas sobre el arte, las cuales repercuten en una concepción de vida y educación determinada.

El arte no puede existir sin sujetos que lo produzcan, razón por la cual se analiza la actividad artística, destacando los aspectos de sublimación, expresión, fantasia y creatividad, asi como algunas ideas que tienen origen en los mitos que proliferan en el medio artistico.

La cultura ha elaborado reflexiones éticas y estéticas que se encuentran estrechamente relacionadas con el proceso educativo. Para abordar estas relaciones se ha recurrido a las ideas expuestas por Freud en su obra "Totem y tabu".

La existencia de la ley puede provocar en el sujeto un intento de ruptura; el arte, por su propia naturaleza, tiende a transgredir lo establecido, por esto se ha dedicado un capítulo aparte a la transgresión en arte, la cual implica el concepto del goce.

Dada la concepción del arte considerada para esta tesina, se han tenido que delimitar los aspectos de creación, creatividad y construcción, resaltando los procesos como la identificación y el enamoramiento como los escalones que permiten ascender a la sublimación.

En la tercera parte se reasumen los conceptos vertidos anteriormente, con el fin de describir la relación que se establece entre el docente del arte y los sujetos de enseñanza. Para ello se analizan el mito de Quetzalcóatl, la función del padre y la del docente, intentando vincularlas con aquellos aspectos que le son comunes.

Este trabajo es una aproximación y, como tal, se debe entender que aún queda un largo camino que recorrer. La relación entre el arte, la educación y el docente no puede limitarse a un solo aspecto, sino que debe sentar las bases para investigaciones continuas.

I. MARCO TEORICO.

Entre los fundamentos teóricos que dan cuerpo al tratamiento de esta tesina, se destacan los planteamientos del psicoanálisis para tratar los aspectos que están relacionados con la función del docente en la educación artística.

Se han seleccionado los temas sobre la constitución del sujeto, el complejo de Edipo, el principio de placer y el principio de realidad, la represión, la sublimación y la transferencia, desde el punto de vista que iniciara Sigmund Freud al respecto de la teoría psicoanalítica, trabajo continuado por las nuevas corrientes, así como por los exponentes del psicoanálisis actual que tratan de reformular estos aspectos freudianos.

En esta tesina se destacan los estudios realizados por Lacan. Al abordar estos temas, no podemos dejar de lado los aportes de la lingüística hechos por Claude Levi Strauss. Actualmente, todo trabajo que se refiere a la cultura y a la civilización debe considerar los aspectos desarrollados por la antropología.

1. LA CONSTITUCION DEL SUJETO

Para abordar el problema del docente en la educación artística, es necesario analizar el proceso mediante el cual el ser humano se constituye en sujeto. La precondition que es inherente al sujeto- antes de que se le considere como tal- se da desde antes de ver el mundo, de tener un nombre y un cuerpo, porque ya está presente en la mente de los progenitores. Estos, inmersos en una cultura dada, perfilan la continuación de la misma cultura.

La definición de cultura que adoptamos en este trabajo está relacionada con la función de Eros de condensar en una vasta unidad a los individuos aislados, familias, pueblos y naciones, que se va conformando por la suma de producciones e instituciones. Estas marcan una distancia entre la vida animal y la nuestra, y tienen dos fines : proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí. (1)

En consecuencia, la cultura implica una valoración de las actividades psíquicas superiores como las producciones intelectuales, científicas y artísticas, estas últimas se analizarán posteriormente. Para el materialismo histórico, la cultura es el conjunto de las relaciones de producción, las instituciones donde se

organiza la vida social de los hombres, los objetos producidos y las ideologías de todo tipo que corresponden al modo de producción. Esta concepción se relaciona con el planteamiento de Freud.

La idea básica de cómo son reguladas las relaciones de los hombres entre sí lleva a la sustitución del poderío individual por el de la cultura; es aquí donde aparece el carácter esencial cuando la comunidad restringe la satisfacción particular por medio de diferentes sistemas filosóficos y por la construcción de los ideales del hombre, que están íntimamente relacionados y satisfacen las necesidades del ser humano, para llegar a un equilibrio adecuado entre las reivindicaciones individuales y colectivas, "que dé felicidad a todos".

Para que este equilibrio se cumpla se necesitan dos requisitos: por un lado, la restricción de que no se viole el orden establecido, baste decir por ahora que el orden es algo que se le ha copiado a la naturaleza, como un impulso de repetición que establece cómo, cuándo y dónde debe efectuarse determinado acto. Por otro lado, está la libertad individual que se ve limitada por la vida en comunidad, a la cual se tiene derecho con la renuncia de satisfacciones instintivas.

Este derecho provoca dificultades inherentes a la esencia misma de la cultura que no pueden reformarse, ya

que el hombre es un representante de la conservación de los instintos: por un lado está *Eros*, pulsión de vida, que tiende en un sentido hacia diversos objetos y en otro a la conservación de la especie, de ahí que exista el narcisismo como un reconocimiento de que el Yo está impregnado de libido que se convierte en libido objetal; por el otro, está *Tahanatos* como pulsión de muerte, que se caracteriza por la agresión y destrucción. Ambos se relacionan con un factor cultural como lo es el proceso de enseñanza aprendizaje.

Si consideramos tres fuentes de sufrimiento humano, tales como la supremacía de la naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la imposibilidad para regular las relaciones humanas, podemos constatar que, cualquiera que sea el sentido que se le dé, todos los recursos por los que intentamos defendernos contra el sufrimiento provienen de la cultura.

La cultura es el fruto de un cierto orden, un conjunto de leyes que rigen a los individuos y sus instituciones. Las leyes, el orden, la moral, se inscriben en un registro, el registro de lo simbólico, del lenguaje sin el cual no habría cultura posible.

En este sentido, Jaques Lacan afirma que "Las cosas del mundo humano son cosas de un universo estructurado en palabras que el lenguaje domina, que los procesos simbólicos gobiernan todo"(2).

En la relación que se da entre cultura y lenguaje debe resaltarse la idea en torno a esta última categoría, de una función para la comunicación interhumana sin la cual la cultura no podría desarrollarse, "el lenguaje, como objeto histórico, es el bien ordenado y cambiante conjunto de normas que gobiernan la asociación entre los signos y el pensamiento..." (3)

Los conocimientos de la antropología tienden a indicar cada vez más que la aparición del lenguaje coincide con la del hombre, de ahí su definición como ser social y parlante, sin que uno de los rasgos constitutivos sea independiente del otro. Levi Strauss afirma que "Todo lenguaje consiste en un código especial cuyos términos son engendrados por combinaciones de unidades menos numerosas que participan ellas mismas de un código más general" (4). Este código permite la transmisión de un contenido psíquico de un individuo a otro, es decir, hay una intención de comunicación.

Al darse la comunicación se establece un discurso que se manifiesta en función de las estructuras de la lengua, el discurso es "La forma superior que integra y organiza desde su mayor complejidad, a las formas inferiores como los códigos o la articulación de imágenes" (5). Aquí cabría la distinción entre operación del lenguaje como función donde se articula y se juega

un rol preconsciente y del lenguaje como estructura: donde se ordenan los elementos puestos en juego en el inconsciente.

Hay que destacar una de las mayores aportaciones del psicoanálisis lacaniano al afirmar que "el inconsciente está estructurado como lenguaje"(6), es por eso que el psicoanálisis se apoya en la lingüística, la cual ha tenido un efecto transformador sobre sus relaciones teóricas; asimismo la biología sentó las bases para la concepción de pulsión .

Lacan desplaza la problemática de la lingüística, el inconsciente es considerado como "aquella parte del discurso concreto en cuanto trasindividual, que falta a la disposición del sujeto para reestablecer la continuidad de su discurso consciente" (?). Es así que toda la actividad del psicoanálisis transcurre en el campo del lenguaje .

La lingüística, el psicoanálisis y la biología coinciden metodológicamente en que el sujeto se aborda a partir del lenguaje, del discurso, ya que es en todo un efecto de las prácticas discursivas de Otro, las cuales definen y ubican al sujeto en un sitio de esa secuencia significativa discursiva.

El inconsciente lacaniano se define como "El discurso de Otro, el lenguaje es condición de su

existencia y su materialismo no es otro que el del lenguaje" (ø). Se ha demostrado que la relación con la realidad es comunicada por el Otro, como el lugar donde proceden las operaciones del lenguaje.

El sujeto es efecto de un sistema lingüístico que ordena el mundo y su percepción: "Existir como hombre significa existir en un mundo donde los objetos no tienen existencia natural, sino que son propuestos por la cultura, y a través del lenguaje en el sistema de la lengua" (ø). El sujeto y el lenguaje establecen una relación que puede imaginarse en la figuración de la Banda de Moebius, es decir, como una continuidad inquebrantable que ubica al sujeto como incluido en el lenguaje y no enfrentado a él.

El niño está predeterminado por un mundo que estipula su nacimiento y lo constituye, las leyes reguladoras del parentesco suponen el lenguaje, ya que es la única estructura que fija los niveles de parentesco y regula los intercambios entre los sujetos. Esto impone ciertas normas que hay que cumplir si se pretende establecer una comunicación, de cuyo uso no se puede prescindir, estas normas son generales y se hallan implícitas en cada una de las leyes reguladoras.

Lo que se denomina tipos de lenguaje representa las formas internas del mismo: grupos de principios generadores que determinan las distintas formas de

Cuando el sujeto se mira en el espejo, se ve completo, entero, unificado y es como puede dar sentido a esa experiencia confusa que tenía de fragmentación, todo lo desperdigado puede reunirse en la pronoción del "Yo", al respecto, Braunstein afirma que "la fragmentación originaria engendra una restitución imaginaria de una unidad que nunca existió, a partir de la cual, el sujeto se representará a sí mismo como Uno, como Yo, como hablante"(11).

El encantamiento de la imagen como experiencia especular permite la unicidad que tendrá como consecuencia la primera función de corte que unifica lo fragmentado, lo segmentado, a la vez que lo separa. Al mismo tiempo le muestra al sujeto el desconocimiento de sí mismo, ya que tiene algo de su experiencia que no es referido en la imagen y de igual forma confirma la separación irresistible respecto de su cuerpo y de la imagen de la madre. Se da un corte que sólo es primero hacia la construcción de la subjetividad, en la constitución del sujeto deseante, es el deseo del Otro, el requisito previo para que ese Yo se estructure como Uno unificado, si algo se nota que falta en la imagen especular es una mirada, la mirada de la madre, que ratifica la mirada por donde el niño descubre su propia imagen en el espejo a la cual se aliena. Lo que se articula en ese momento es el deseo, la relación del sujeto infantil deseante con el deseo de la madre.

El deseo es un concepto fundamental para la teoría psicoanalítica, pues se constituye como el motor del hacer del sujeto. Alrededor del deseo mismo se encuentra estructurada la teoría del sujeto; aquél es la satisfacción posterior a la satisfacción de una necesidad, su objeto siempre tiene que ver con el objeto del deseo del otro.

Para la mujer como madre, el niño como objeto es un campo contradictorio de deseos y fantasías ambivalentes que tienen relación con la historia de esa mujer como ser deseante, articulada sobre la historia de los deseos de su ascendencia familiar y la de su pareja. Freud plantea que para la mujer que espera ese hijo, ya tiene existencia desde "antes de nacer, de ser fecundada, en función de ubicarse ante la pareja de sus padres y la relación familiar con el deseo del padre, la manera que se ubica en la fantasía y en su fantasía sobre la fantasía de los otros, la representación de la preñez en relación al complejo de castración (...) se nace madre, claro, pero la madre está habitada por el lenguaje ..."(12).

Entre la madre y el niño siempre hay que contar con un intermediario simbólico, el falo, donde la mujer introduce la ecuación fundamental niño=falo. Todo sujeto, sea hombre o mujer, tiene una madre que ha producido la equivalencia mencionada, por lo que ser hijo implica ser un sujeto de intercambio originado por

el falo de la madre, lugar donde se puede leer el origen de la estructura intrapsíquica de todo sujeto humano, la relación que es constitutiva del sujeto "si el deseo de la mujer es el deseo del falo que se colma en el hijo, el hijo es de entrada - o se hará- ese falo que colma el deseo originario, el deseo de colmar ese deseo que casualmente colmaba. En el punto de partida la relación madre e hijo es una relación de intercambio en donde al interponerse el falo dos deseos se colman recíprocamente"(13).

El sujeto como significado después de la barra que realiza el corte (el espejo) no puede ser ya representado sin pérdida en el significante, debe unirse con otro significante y luego con otro y otro más; es un cuerpo que tiene que ser hablado para llegar a ser hablante, es decir, un significante donde el sujeto tiene que llegar a ser.

Lacan introduce la diferenciación de los registros de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Para que el recién nacido se ubique como algo que está sumergido en lo real, debe pasar por la unificación significativa a través del reconocimiento de la imagen especular. Lo real está integrado por ese montón de cosas que conforman el cuerpo del recién nacido, y por la marca de la madre en el calendario, con la cual se abre la posibilidad de que algún Yo exista, uniendo todas aquellas expectativas para que sea, esto es,

centraria al registro de lo imaginario, que sólo se alcanzará gracias al soporte deseante de algún Otro, es decir lo simbólico.

La función de la madre es no permitir que esa carne real llegue a ser un psicótico autista porque no encuentre el soporte deseante y simbólico imprescindible que adviene mito y no cuerpo. Ese deseo de la madre posibilita que el niño viva, asegura y permite la supervivencia corporal, que se conforme en esa unidad subjetiva que es requisito para su multiplicidad "cada uno se constituye como Uno jubiloso bajo la mirada del Otro inalcanzable"(14) se convierte en Uno desde que hay quien lo nombre; desde que es constituido en el discurso de esos Otros que lo designan, que le atribuyen un sexo y lo excluyen del Otro, que atienden sus necesidades de inmadurez orgánica y lo incluyen en el sistema de parentesco con sus respectivas prohibiciones y promesas. De ahí que se tenga que definir un sujeto soporte como aquél que no podrá dejar de insertarse en la estructura que ya existe antes que él, que ya le ha asignado un lugar en su seno, que ya lo ha reclutado a formar parte de ella. A partir de la nominación del nuevo sujeto se inserta en la sucesión de generaciones, en la distribución de lugares y diferencia de sexos, tal como puede observarse en el modelo de Moevius, con sus enervantes continuidades y sometimiento a otras estructuras.

cultura determinada con un lenguaje y forma social.

2. LOS TIEMPOS DEL EDIPO

Sófocles, uno de los principales trágicos griegos, aporta a la cultura universal una de las obras más sombrías de la mitología que sirvió a Freud para ejemplificar el desarrollo humano.

La historia gira alrededor de la revelación que hace el oráculo a Layo, Rey de Tebas y esposo de Yocasta de que al nacerles un hijo éste mataría a su padre y desposaría a su madre. Para evitar que el augurio se cumpla, al nacimiento de su hijo lo expone en el Monte Citherón; un pastor que se apiada de él lo entrega al Rey Pólipo de Corinto, quien lo adopta haciéndolo pasar por su propio hijo. El oráculo hace la fatal revelación a Edipo, quien se aleja de Pólipo y Mérope sin saber que son sus padres adoptivos. Tratando de huir va al encuentro de su destino y en un cruce de tres caminos se encuentra con unos viajeros que lo provocan y da muerte a Layo sin saber que es su padre. Edipo entonces se dirige a Tebas donde descifra el enigma propuesto por la Esfinge, salva a la ciudad de terribles desgracias, asume el trono, se casa con Yocasta y el oráculo se cumple.

Freud, a través de su autoanálisis y del análisis de sueños de personas normales, se da cuenta que en sus pacientes se presentan fenómenos que coinciden estructuralmente con situaciones de la vida normal. Es a partir del tratamiento de diferentes estructuras como neuróticos, psicóticos y perversos, que descubre cómo pasan estos por el llamado complejo de Edipo, que es una encrucijada conflictiva que aparece necesariamente en todos los sujetos y que no se puede soslayar ni deshacer, sino sólo resolver y superar.

El complejo se da entre los tres y los cinco años, periodo que corresponde a la pauta que orienta la estructuración del sujeto, ya que de ella depende la constitución de la conciencia y la posterior elección del objeto erótico definitivo.

Se le llama complejo (complexus) pues involucra todas esas representaciones y afectos que forman un módulo resistente y autónomo que es como un complejo nuclear, un fundamento de la teoría que se halla presente en todos los momentos de cualquier desarrollo teórico "como un conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres" (10).

El Edipo puede considerarse como un lugar en la

temprana infancia, donde se origina una función precisa, la necesidad de un corte en la relación madre e hijo. Freud en "Introducción al psicoanálisis", explica una serie de actitudes que emergen a partir del corte, el cual coincide con el momento en el que comienza la represión en el niño, como un trabajo psíquico donde una parte de los fines sexuales queda sustraída a la conciencia. Entre estas actitudes podemos citar: la elección de la madre como objeto de amor, que es el primer objeto sobre el que se concentra el deseo sexual del hombre, y se manifiesta en evidencias por todos conocidas, se puede reconocer en la relación madre-hijo-padre. El complejo de Edipo designa la situación del niño en el triángulo amoroso donde hay sentimientos ambivalentes hacia el padre e intervienen diferentes componentes.

Aparece aquí un tercero el padre, al respecto Freud comenta "el pequeño quiere tener a la madre para sí solo, que la presencia del padre le contraría, que se enfurruña cuando él mismo, le da a la madre muestras de ternura y que no esconde su satisfacción cuando su progenitor se haya ausente o parte de viaje" (17).

En esta ligazón amorosa del niño con el padre del sexo opuesto y la hostilidad contra el padre del mismo sexo, hay algo más que sólo tres personajes de la tragedia. Como en ésta misma, se juegan tres lugares y

algo más que en el complejo de Edipo se denomina Falo. Esto es lo que genera el movimiento, el fundamento de la articulación del Edipo. El falo no es lo mismo que el pene, sino su premisa universal (todo tiene pene) "la creencia infantil de que existe un solo sexo y su testaruda negativa (por donde el falo se constituye en posición inconsciente) de reconocer la diferencia" (18). El falo simboliza la carencia que instauro el deseo, Freud lo promueve al estatuto de fase en 1923. La expresión fase se refiere a aquello que el sujeto está obligado a atravesar, durante la cual aparece una estructura de relación novedosa, es en definitiva algo que secuencía en el tiempo de modo obligatorio y emerge de esto una nueva relación con los objetos.

Se atraviesa por la fase cuando el hijo desliga los deseos incestuosos, para hacer ese rompimiento, el padre es quien tendrá la función de prohibir a la madre "No te reintegrarás a tu producto" y al hijo "No te acostarás con tu madre". Estos tres personajes se mueven en distinta forma que J. Lacan distingue en tres tiempos respecto al Edipo.

En el primer tiempo se establece un idilio entre madre e hijo. El niño se identifica con el objeto de deseo de la madre, quien deposita en él todos sus cuidados desvelos y atenciones; el niño, por su parte desea ser lo que a su madre le falta, es decir, su falo

que como significativo del deseo se encarna en el objeto ilusorio, que es la madre completa. El niño satisface plenamente a la madre, le colma su espacio, satura su carencia y oculta la castración constitutiva de todo sujeto que permite el reconocimiento del ser humano como incompleto, limitado, deseante y vivo, ya que el niño, al asumirse como la falta de la madre significa la muerte del sujeto como ser deseante.

La castración es evidencia de que algo falta. el deseo se representa por ese falo que puede ser cualquier objeto, incluso un hijo con quien se dé un amor que esté "atravesado por la contradicción que roe la erogenización del cuerpo del hijo: idilio en mal lugar donde lo inmediato de dos cuerpos está transmitido por la prohibición " (19). La prohibición será dada por alguien capaz de ser vehículo de la ley social, por el padre, aunque su función no esté aún ejercida.

Es hasta el segundo tiempo que aparecerá el padre como figura que realice un corte entre la madre y el hijo, quienes aún están en el idilio, introduciendo en el niño la posibilidad de dejar de ser el falo de la madre, el complemento, el deseo de lo que la madre desea. Con este corte el niño tendrá la posibilidad de desear fuera del objeto del deseo materno y ser capaz de vivir fuera de la madre. El llamado "padre terrible" hace la doble prohibición a la madre y al hijo, privando

al niño de su objeto de deseo y a la madre de su objeto fálico.

A través de la prohibición de la madre se introduce la castración. Esta explicación se desviará ligeramente al tema de la castración que, aunque no lo agotemos, es necesario tratar para introducirnos al tercer tiempo.

La castración es un complejo nudo de relaciones donde se unen puntos que no están en un mismo nivel ni tienen significación unívoca. Para tratar este complejo podemos partir de aquella premisa universal que sostiene que todo tiene un pene y la confrontación con la realidad de la empiria, a saber, con la diferencia anatómica de los sexos. Se le llama así a partir de la amenaza de castración en el hombre y la envidia del pene en la mujer. En el niño se presenta cuando se ponen en movimiento cambios importantes que pasan por la renuncia a la madre como objeto de amor y que representa el momento fecundo en que el sujeto queda separado de su ligazón incestuosa con la madre. Para darse un objeto fuera del grupo familiar es necesario que se dé la identificación con el padre y la consiguiente "destrucción o sepultamiento del complejo de Edipo, que deja constituidas en el sujeto estas instancias ideales que abren el camino a las realizaciones en el campo de la cultura" (20).

Por otro lado, la niña al sentirse castrada tiene la envidia del pene, que surge como efecto del deseo de tener lo que no tiene y según Frida Saal "la envidia-deseo del pene" será la característica dominante de su psiquismo. La envidia del pene no significa darle privilegio alguno al varón, tener un pene no asegura nada.

La estructura freudiana del complejo de castración permite percibir la función de la falta, para que esta última exista es necesario partir de conjeturas o cosas no cumplidas. Lo que el sujeto tiene en juego es la posibilidad de poder, o no, darse a los objetos por fuera de la madre, es decir, trascender de ese objeto primordial incestuoso, para poder ocupar objetos más allá de la madre, de ahí que Lacan llegue a la conclusión de que el sujeto "renuncia al deseo para guardar, no el órgano, sino el símbolo, el falo (...).es cuando podemos sacar la castración del realismo e incluirla en el orden de lo simbólico " (21).

La castración es punto estructurante del tercero, quien da la posibilidad y, a la vez, es condición de vida humana como sujeto hablante y deseante. Una vez que el niño colma la carencia y asume la castración simbólica se libera de la misión de cubrir totalmente el carácter incompleto de la madre. El tercero tiene el papel de

legislador, es la autoridad prohibitiva que se convierte en un sujeto profundamente temido pero que a la vez se admira y se ama. En fin, es una figura capaz de hacer el corte.

Si nos ubicamos en el tercer tiempo del complejo de Edipo, vemos que reaparece el padre, pero con una forma distinta, ahora es permisivo y pone la condición de acceso a la mujer bajo el modelo de madre prohibida. El padre se le ofrece al hijo como polo de las identificaciones sexuales y simultáneamente de sus ideales sociales, es esa identificación la que marca el acceso al polo deseante "de cuyo deseo depende la determinación del objeto para el sujeto, identificarse es entrar en la ronda del deseo" (22). Después del corte que ejecuta el padre marcando la ley, puede ser amoroso y tierno, con lo que favorece la identificación del niño, y se convierte en un ser atractivo, pues es el que posee el falo. En el caso de la niña se da cuenta de quien posee el falo y mira hacia la mirada de la madre.

Al alcanzar la identificación con el padre del sexo opuesto se introducen los roles sexuales socialmente reconocidos, pasando a ser sujeto masculino o femenino y se reconoce el modelo transmitido por el padre al cual habrá de ajustarse, según sea el caso. Con la identificación se estructura el ideal del yo,

cuyo origen es esencialmente narcisista.

Como ya habíamos comentado en el estadio del espejo, la identificación con el Otro que está enfrente da un enamoramiento de sí mismo, es como Narciso al reflejarse en el agua, donde se puede reconocer y luego referirse al conjunto de su experiencia, éste es el narcisismo primario.

El sujeto mismo es un objeto de amor cuando se forma la imagen del yo ideal, que tiene la función de apoyo para el ideal del yo, es decir una identificación secundaria. El complejo de Edipo se supera cuando el ideal del yo sirve de referencia al sujeto para compararse constantemente al ideal.

3. EL PRINCIPIO DEL PLACER Y EL PRINCIPIO DE REALIDAD.

Para adentrarnos en el estudio del proceso enseñanza- aprendizaje es necesario ubicar los dos ámbitos que se proponen en el psicoanálisis para tratar los elementos con los que se conforma el sujeto de la educación.

Los antecedentes del principio del placer y el principio de realidad que se ubican en la obra freudiana aparecen desde 1885 en el "*Proyecto para una psicología Científica*", donde se propone en primera instancia la oposición entre los dos principios. En "*La Interpretación de los sueños*" (1890) es donde, a partir del análisis de los procesos oníricos, se profundiza distinguiendo entre el proceso primario y el secundario referidos a la represión para lo que toma nuevamente los estudios sobre la histeria.

Freud define como proceso primario al único proceso que puede desarrollarse en el primer sistema y que aspira a la derivación de la excitación acumulada en una identidad de percepción, no es importante para que tienda a establecerse si es real o alucinatoria. Freud indica que algunos deseos de carácter sexual que pertenecen al sistema primario serían contrarios a las

representaciones -fines del pensamiento secundario. Cuando esto sucede se provoca un displacer. Esta transformación de efectos se ha denominado represión: lo que es fuente de placer para un sistema es displacer para el otro.

Por otro lado, el proceso secundario es el que se desarrolla bajo la coherción del segundo sistema psíquico con el propósito de conseguir una identidad mental o de pensamiento, puede considerarse como preconsciente. J. Lacan sugiere que el proceso secundario es algo que se ejerce en el sentido de un tanteo, de una puesta a prueba rectificatoria, ensayos que llevarán al sujeto poco a poco al franqueamiento del sistema de alrededor. Esto tendría que ver con el principio de realidad.

A ello añade Lacan que esta primera formulación se tiende a presentar como resultado de un aparato neurónico preformado. Su funcionamiento como principio de realidad es la rectificación y la forma de operar que será sólo de giro, de precaución, de toque, de retención, con la intención de oponerse a lo que parece ser la pendiente fundamental del aparato psíquico. El principio de realidad gobierna lo que pasa a nivel de pensamiento y retorna algo que en la experiencia interhumana se articula en palabras que le permitan llegar al conocimiento del sujeto y a la conciencia.

A partir de "*Más allá del principio del placer*" Freud considera este principio como de inercia, algo que regula por una suerte de automatismo todo lo que converge y resulta del proceso.

En lo que respecta al registro de las representaciones sexuales, parece estar más específicamente sometido al proceso primario, es decir, a las leyes del inconsciente; mientras que el Yo se vincula por el contrario, con el sistema secundario o preconscious. Así se supone en la primera instancia una oposición entre el yo y la sexualidad - y en el marco del aparato psíquico- entre proceso primario y proceso secundario, entre inconsciente y preconscious.

En el artículo "*Los dos principios del funcionamiento mental*" (1911) se utiliza el término del principio del placer y no del displacer como se había manejado antes, sino que se introduce el término principio de realidad, que sería el principio del funcionamiento del proceso secundario y al cual corresponde disponer de un máximo de información sobre el mundo exterior en el aparato psíquico.

Entre 1915 y 1917 Freud dicta las conferencias que serán publicadas con el nombre de "*Introducción al psicoanálisis*". Entre los temas que aborda se encuentra

el de la necesidad de dar la pauta a la actividad psíquica, que tiene por objeto procurar el placer y evitar el displacer. La actividad psíquica está regida por el principio del placer. En esta obra se define el placer como "relacionado con la atenuación o magnitudes de excitación acumuladas en el aparato psíquico, que el dolor va paralelo en aumento o exacerbación de dichas excitaciones"(23). También se identifica la función del aparato psíquico, la cual sería dominar y suprimir las excitaciones o irritaciones de origen externo e interno; por lo tanto, el aparato psíquico está obligado a tolerar cierta tensión.

El principio del placer se reemplaza por una modificación: desviar el dolor y adquirir placer se vuelve una urgencia, con lo cual el Yo renuncia a la satisfacción inmediata, difiere la adquisición del placer, soporta determinados dolores y renuncia. El paso del principio del placer al principio de realidad es uno de los mayores progresos del Yo.

Es en la obra "*Malestar en la cultura*" publicada hacia 1930, donde se establece la vinculación entre los dos principios, y se aclaran los conceptos del Yo, Ello y Superyo. Al analizar el Yo se señala la relación con el placer y cómo son los objetos de procedencia interna y el procedimiento por el cual el hombre aprende a dominar y discernir lo interior (yo) de lo exterior

(mundo) con el propósito práctico de eludir las sensaciones displacenteras percibidas o amenazantes, en una palabra evitar el sufrimiento.

Por otro lado, el principio del placer es quien rige las operaciones del aparato psíquico desde su mismo origen, es un principio de adecuación y eficiencia, aunque su programa no esté de acuerdo con el mundo exterior. Por la influencia de este mundo exterior se da una vinculación pues por él, el principio del placer se transforma en el más modesto principio de realidad. Para evitar ese sufrimiento y obtener más placer se pueden elegir dos caminos que estarán influidos por diversos factores: uno puede ser "la suma de satisfacción real que pueda esperar del mundo exterior y de la medida que se incline a independizarse de éste y a la fuerza que atribuya a sí mismo para modificarlo según sus deseos" (24).

En esta obra se analiza la tendencia del sujeto de independizarse del mundo exterior buscando las satisfacciones de los procesos internos psíquicos, y de sustraerse expresamente por las exigencias del juicio de la realidad, a través de la imaginación.

Lacan explica en los seminarios de 1957-1960 que el principio de realidad funciona aislando al sujeto de la realidad por medio de un proceso de homeostasis.

de aislamiento en relación a esta realidad, es lo que domina la estructura de un ser viviente. Este proceso significa cerrarse a la llegada de estímulos del mundo exterior, el sujeto se aísla dentro de la realidad y se tiene relación con el principio en la medida en que lo podemos ubicar entre la conciencia y la percepción, pero fuera de la realidad. En el mundo exterior suceden cosas entre estos dos terrenos que son del orden de la fuerza, un esfuerzo por algo que genera un movimiento lógico y que cronológicamente es el punto inicial de la organización del mundo en el psiquismo, el Das Ding, la cosa que tiene que ver con el objeto que se presenta, "se aísla como término extraño alrededor del cual va a girar todo el movimiento de la vorstellung (representación) este movimiento siendo dirigido, gobernado esencialmente por un principio regulador llamado principio del placer, ligado a un funcionamiento de un aparato como tal, del aparato neurónico donde se muestra el aparato simbólico" (25).

Entre la percepción y la conciencia viene a insertarse lo que funciona al nivel del principio del placer, es decir, los procesos del pensamiento, pero cuando el proceso no se toma de la realidad se produce una alucinación ya que se toma un objeto alucinado igual al que aparece en la realidad. La percepción se define como aquello que "no es un dato primero que se deriva directamente de la anatomía, sino que es una

consecuencia de la organización significativa, de la que la sexualidad depende" (26).

Por otra parte, la conciencia no es sólo lo que se procura por percepciones de estímulos externos y sensaciones de placer y displacer de los sistemas internos, sino que puede resolver las dudas entre lo real y lo ficticio apelando a la percepción, considerando que toda la verdad tiene una estructura de ficción y que de este lado se encuentra la característica del placer, la dimensión de lo que encadena al hombre, lo que llamamos simbólico.

La característica se relaciona con el mundo exterior a través de lo que llamamos signo, cuyo fundamento es advertirnos sobre la presencia de esa relación. Braunstein explica cómo se da la conciencia en la medida en que el sujeto está integrado a una formación social e histórica, lo que permite entender el proceso de determinación. Los fenómenos inconscientes tienen existencia empírica bajo la forma de asociaciones entre representaciones de palabras y su existencia, de lenguaje que debe abordarse a partir del discurso (27). A partir de esto se funda el psicoanálisis y se constituye descentrándose de su evidencia en los puntos de irrupción donde al fallar plantea los problemas como síntomas, lapsus y sueños, lo cual lleva a reconocer el concepto de inconsciente.

ese agujero que delata la evidencia de la conciencia.

Según Lacan, la oposición primera que establece Freud entre principio del placer y principio de realidad le lleva a formular "*Más allá del principio del placer*", en donde se afirma que el instinto de conservación del Yo queda sustraído del principio del placer al principio de realidad. Ahí se analiza el impulso de repetición a partir de la observación de los juegos de un niño que aleja de sí sus juguetes para representar la ausencia y la presencia de la madre al hacerlos retornar.

El principio del placer tiende a ese revestimiento de la representación y da una forma satisfactoria. La prueba de realidad sería la encargada de demostrar qué es lo que el sujeto busca reproducir que le produzca la misma satisfacción que el objeto perdido como un carácter que tiende a mantener la sustancia viva, la función es evitar el exceso de placer en demasía y opera de acuerdo con algo que se impone, a la cantidad de transferencia que se mantenga siempre a cierta distancia del objeto alrededor del cual gira "ese objeto a reencontrar que le otorga su irreversible ley, pero que no es por otra parte, lo que regula sus trayectos, lo que los instala, lo que los fija, lo que sin duda modela su entorno" (20).

Hablamos de ese Das Ding, de esa cosa, como objeto perdido que, para que el hombre siga el camino del placer, debe girar literalmente a su alrededor o ubicarse en esa cavidad que se organiza alrededor del vacío y en relación a ese uso que designa la cosa; ese punto vacío enigmático señala lo que se concibe o articula como placer en la economía humana y presenta cierta relación con lo que es para el hombre la realidad.

En "*Mas allá del principio del placer*" se observa ese afán por reconstruir algo anterior que al paso de la evolución se ha ido transformando al estado original, se propone la aceptación de que "la meta de toda la vida es la muerte". Esta frase está influida marcadamente por la época en que se escribe, y permite reconocer, por un lado, la importancia del instinto de conservación como instintos parciales del Yo, que vigila las excitaciones exteriores consideradas como un peligro; y por el otro los instintos sexuales (pulsiones) en los que el principio del placer se halla al servicio del instinto de muerte por las dos especies del interior que dificultarían la labor vital.

El instinto de conservación -pulsión del Yo- no se somete de entrada al principio de realidad. Las exigencias de la realidad en un primer momento, son para el niño, exigencias parentales que consisten en medidas

educativas que básicamente le demandan que tolere cierta dosis de displacer, esto es, renunciar a las satisfacciones pulsionales inmediatas con el fin de obtener un placer diferente, esa aceptación de displacer con vistas al placer mismo.

Si la intención de la educación es apoyar el desarrollo del Yo y reforzar esas pulsiones, también serviría para refrenar las pulsiones sexuales en las que la educación no influye directamente. Existe un factor determinante, la voluntad de los padres, esa realidad a la que el niño aprende a someterse y que debe sobrellevar en su búsqueda de satisfacción, es decir, "la realidad son los Otros y sus exigencias, sus demandas, sus deseos; o sea que está tejida por el lenguaje y la palabra" (20).

Esta oposición entre las pulsiones del Yo y las pulsiones sexuales sirven a Freud, a partir de 1910, para explicar la represión e introduce la idea de que la función sexual encarna en el individuo una amenaza de muerte. Lacan se refiere al instinto de muerte como "la revelación, el reencuentro de lo opuesto del acoplamiento entre el principio del placer y el principio de realidad, donde el principio de realidad sería en algún sentido como una suerte de dependencia de prolongación y aplicación del principio del placer" (20).

Lo que se ha ido conformando hasta ahora en torno al principio del placer y al principio de realidad nos ha llevado necesariamente a resaltar un factor que está presente en el transcurso de la vida de todo sujeto: la represión.

4. REPRESION Y SUBLIMACION

Para estudiar lo relativo a la represión y a la sublimación, es necesario partir de que son diferentes caminos que toma la pulsión. Ya hemos hablado de cómo Freud introduce la teoría de las pulsiones del yo y las pulsiones sexuales, pero como no es una oposición muy clara, trataremos en un principio el concepto de libido para llegar a un tratamiento más amplio de los destinos de la pulsión.

Freud define el concepto de libido como "aquella fuerza en que se manifiesta el instinto sexual analógicamente a como el hombre exterioriza el instinto de absorción de los alimentos" (31) pero no se puede limitar la definición exclusivamente en ese sentido, sino que debe considerarse como una forma del instinto sexual para significar la pulsión, es decir, un empuje o dinamismo que deriva de una excitación orgánica y que se manifiesta psíquicamente como una tensión que busca satisfacerse.

El concepto de pulsión (Trieb) difiere de ese instinto animal, porque además de no tener un objeto dado natural, tiene como característica fundamental la labilidad de eso que la liga al objeto, de ahí que la

pulsión sexual sea plástica, maleable y varíe tanto respecto al objeto que le atrae, como al impulso del acto "la pulsión es el concepto básico concebido integralmente dentro del campo psicoanalítico, arraigado en el deseo de Otro y no separándose del instinto por apuntalamiento" (32).

A partir del concepto de pulsión, puede hablarse de un inconsciente y una transferencia.

La pulsión, por definición, carece de objeto: la sexualidad del objeto tendrá que ver con la manera en que el niño se refiere a estos primeros objetos, pues el desarrollo de la sexualidad infantil se va verificando a lo largo de una serie de fases o estadios de la libido con un cierto orden secuencial determinado por la zona erógena dominante y correspondiente a la relación del objeto. Estas, como ya es sabido, van de la fase oral a la sádico-anal y a la fálica que culmina en el complejo de Edipo que ya tratamos anteriormente. En alguna forma estas fases son una serie de patrones donde el niño erogeniza su propio cuerpo.

En "Tres ensayos para una teoría sexual" Freud da el nombre de libido para referirse a los instintos sexuales como un concepto que necesariamente lleva a pensar en el objeto sexual y el fin sexual, este último como el acto hacia el cual se impulsa la pulsión, y que puede llegar a derivar en desviaciones. En el caso del

neurótico, Freud afirma que la libido "no está dirigida sobre un objeto real, la cura está en que entre el conflicto del yo y su libido halla terminado y el yo recobre el predominio. La misión terapéutica debe desligar la libido de los objetos actuales sustraídos al yo y ponerla a su servicio, la libido está adherida a los síntomas que le dan satisfacción sustitutiva" (93). Esta libido tiene que ver con los objetos y constituye la expresión de una tendencia a obtener una satisfacción por medio de los mismos, pueden también abandonarlos y reemplazarlos por el Yo.

La teoría del desarrollo de la libido pudo conducir al desvío de un cierto empirismo, a una concepción reificada del objeto, por ello hemos de distinguir entre la necesidad biológica y la demanda. Partiendo de los estudios de Lacan nos referimos a la demanda de amor como fundamento que lleva a introducir el deseo, comenzando por la cuestión del falo.

Desde 1914, Freud se refiere al narcisismo como tratando de unificar todas las pulsiones o tendencias del hombre enraizándolas en una sola: el amor a sí mismo, como esa libido que colma al recién nacido del que ya comentamos en el estadio del espejo. En esa fase narcisista de la fijación de la libido se manifiesta el autoerotismo como actividad sexual, comparada a ese narcisismo absoluto en el que la libido y el interés del Yo, unidos e indiferenciados, existen en el mismo Yo

que se basta a sí mismo. Además, en el sentido lacaniano ese narcisismo primario es el que "revela el más profundo sentimiento de las latencias de la semántica y la oposición dinámica de esa libido a la libido sexual... para explicar la relación evidente de la libido narcisista con la función enajenadora del Yo con la agresividad que se desprende de ella en toda la relación con el Otro" (34).

El narcisismo, decía Freud, es el estado general y primitivo del que, al final, surge el amor a objetos exteriores, por ello la elección de esos objetos y de ahí el posterior desarrollo de la libido se puede efectuar según dos tipos diferentes: ya sea el "narcisista" que remplazaría el Yo del sujeto por otro que se le asemeja o ya bien el "extensivo", es decir, aquellas personas que se han hecho indispensables para el sujeto por haber venido procurando la satisfacción de las restantes necesidades vitales. El narcisismo es tensión, energía y libido que convergen en un punto ideal donde se sueldan los deseos, el Otro sería en este caso la madre fálica, ambos se encuentran en un estado completo, el primer problema que el desarrollo plantea al sujeto, la oposición del principio de realidad a la expansión narcisista que Braunstein explica como "el resultado de integrar lo real del cuerpo con lo simbólico de una asignación del ser y una designación de otros que el Otro hace" (35).

El resultado de realizar las exigencias sería el aplastamiento por el deseo del Otro (la madre), del sujeto como sujeto deseante "Ya que la posibilidad de la perennidad del deseo depende de la prohibición, es decir, del padre" (30).

Freud le adjudica una relevante importancia al narcisismo en función de que de éste depende el grado de influencia que se pueda tener sobre un sujeto, es decir, el hombre sería accesible en proporción a su capacidad de revestimiento libidinoso de objetos y no sólo por su lado intelectual. Sin embargo, Lacan resalta la importancia que da Freud al Dios egipcio Akhenatón como el depositario de un sentimiento raro, excepcional que no está al alcance de todos y que se refiere al "amor intellectualis dei".

La represión se puede definir en dos sentidos: como una "operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos, etc.) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias... [por otro lado se le da un sentido más vago que se refiere a] una acepción que lo aproxima al de defensa, debido por una parte, a que la operación de la

represión (en el anterior sentido) se encuentra al menos como un tiempo, en numerosos procesos defensivos complejos" (37).

La represión es un proceso psicológico que Freud, en "Introducción al psicoanálisis", caracterizó como tópico y puramente descriptivo, pero que se refiere al acto de devenir consciente y que por tanto forma parte del sistema preconsciente.

En el primer sentido de la definición se toma nuevamente esa parte de la constitución del sujeto en que se encuentra ante la imagen estructurante en el estadio del espejo, donde, al ver esa imagen que unifica, se da cuenta que a la vez secciona y deja fuera, siendo el núcleo inconsciente que permitirá atraer después el resto de las representaciones que se reprimirán, las que el Yo no pudo integrar en la cadena discursiva, eso que no es posible decir sobre sí mismo.

Este no decible constituye el núcleo de la represión original, la cual describe hipotéticamente como un primer tiempo de la operación de represión cuyo efecto es la formación de cierto número de representaciones inconscientes, que crean núcleos que contribuyen a la represión por la atracción que ejercen los contenidos a reprimir, que si bien pueden ser sexuales, no necesariamente lo serán siempre, también puede ser reprimido el objeto del saber.

Como se mencionó al tratar el principio del placer y de realidad, todo proceso forma primero parte del sistema psíquico del inconsciente y después, bajo determinadas circunstancias, pasa al sistema psíquico de lo consciente. La represión funciona como centinela para evitar ese paso; lo que a pesar de la represión logra pasar sin llegar al consciente, sino al preconsciente, se muestra como resistencia. Ese centinela es la censura que aparece como una de las formas que puede tomar el deseo, y su labor eficaz es que el sujeto no pueda realizar algo satisfactorio. Existe una controversia con la censura, pues algunas veces permite al sujeto la vida en sociedad y marca el renunciamiento de lo que la misma vida en sociedad ofrece. El proceso educativo, muchas veces censurante, contribuye a la represión.

Freud se refiere a la resistencia como "un producto de las fuerzas del Yo, esto es de sus cualidades características, tanto conocidas como latentes. Son pues estas mismas fuerzas y cualidades las que deben haber determinado la represión, o por lo menos haber contribuido a producirla" (38).

La resistencia que encuentra la represión para seguir siendo válida, al ser inconsciente, dificulta la labor analítica contra la que el mismo sujeto quiere hacer, o sea, analizarse.

La pulsión tiene que ver con la cultura y la represión y hay algo indomesticable en ella en el terreno de lo cultural; se le denomina "oprobioso" a esos objetos rechazados por lo cultural, pero la represión tiene que ver con la estructura misma de la pulsión "el sujeto se constituye como inconsciente (al saber que reprime) porque nada quiere saber de que no hay en la pulsión, saber del objeto" (39).

La represión es una condición para que se forme el síntoma, entendiéndose este último como una satisfacción sustitutiva de algo que la represión impide manifestar, aquello que resulta imposible reconocer en la vida normal, como son las representaciones. Los síntomas algunas veces procuran al sujeto de la satisfacción sexual y otras veces lo preservan contra la misma "son ante todo efectos de transacciones resultantes de la interferencia de las tendencias opuestas y expresan tanto lo que ha sido reprimido, como lo que ha constituido la causa de tal represión y ha contribuido de esta manera a su génesis" (40).

El síntoma representa un sustituto de tendencias que toman su fuerza de la pulsión y se puede manifestar en el caso de los neuróticos y los histéricos. En estos últimos son sustituciones o transcripciones de una serie de procesos e inclinaciones o deseos anímicos afectivos a los que la represión ha impedido llegar a su

salida normal por medio de la actividad anímica consciente. En el caso de las neurosis, Freud sostenía que para que alguien padeciera esta enfermedad se requería que el yo perdiera la facultad de reprimir la libido en cualquier forma y que, mientras más fuerte fuera el yo, más fácil sería llevar a cabo las represiones.

Al analizarse por separado las tendencias del yo y las sexuales se llega a la definición de las neurosis de transferencia a las que es posible tener acceso por su etiología, o por la interpretación de los síntomas y que comprenden: la histeria de angustia, histeria de conversión y neurosis obsesiva, afecciones que circunscriben igualmente, el dominio en que puede ejercerse la terapia psicoanalítica y las causas ocasionales de las tres, que se refieren a una privación, por rehusar la realidad a la satisfacción de sus deseos sexuales. Su comprensión es posible a partir de las resistencias que se oponen al análisis.

Por ahora, es conveniente considerar que aunque se dé la represión y se manifieste a través de síntomas no es necesario hacer del proceso educativo un proceso represivo como hasta ahora se ha dado, ya que en la educación y el arte hay un elemento que no puede dejarse de lado, la libertad entendida como "un estado del ser dotado de características positivas, características que deben ser desarrolladas en toda su autosuficiencia"(41).

Sin pretender profundizar en el tema del enfrentamiento entre la libertad y la represión, podríamos introducirnos al punto en el que la represión de las pulsiones produce un impulso para alcanzar la perfección que se observa en una minoría de seres humanos como un síntoma. En el desarrollo individual no existe ese impulso natural a perfeccionarse que orientará el elevado grado de función espiritual y sublimación.

Es importante señalar que hay una confrontación entre los autores para darle un sentido al término, pero en general la sublimación consiste en un "proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual" (42).

Estas actividades son, en la mayoría de los casos, socialmente aceptadas y se presentan en el arte, la ciencia y la religión; la valoración se da, ya que la pulsión se sublima y se deriva hacia un fin no sexual.

Es importante señalar que la sublimación se distingue de la formación reactiva, esto es transformar o modificar en el contrario exacto de la pulsión, porque la libido en la sublimación tiene un carácter no reprimido y sirve como una técnica "para evitar el

sufrimiento , se recurre a los desplazamientos de la libido previstos en nuestro aparato psíquico y que confiere gran flexibilidad a su funcionamiento" (43)

Los fines pulsionales se reorientan para eludir la frustración del mundo exterior con el resultado de acrecentar el trabajo psíquico e intelectual y es como la pulsión sexual se orienta hacia un destino diferente. Este destino específico se va cumplir en la medida en que interesa a la libido objetal, la pulsión se desplaza sobre otro fin alejado de la satisfacción sexual, es decir que hay un cambio de fin y por eso se le llaman funciones desexualizadas, donde se acentúan los fines del yo.

El proceso de sublimación tiene una particular importancia social consistente en que una vez que la pulsión ha renunciado al placer parcial o, por ejemplo, al que procura el acto de la procreación, reemplaza tales fines por otro que presenta con ellos relaciones de origen, pero que ha dejado de ser sexual para hacerse social. Esto se refiere a que el destino de la pulsión como posibilidad de sublimación se define en dos sentidos: la posibilidad de satisfacción y el objeto como valor social colectivo.

En la cuestión de elección de objetos los que son sublimados se distinguen, primero, por estar socialmente valorados en tanto que el grupo puede dar la aprobación a estos objetos, ya que son de utilidad pública, por

ejemplo, una investigación científica, una obra de arte, demuestra que las tendencias sexuales son extraordinariamente plásticas "pueden reemplazarse recíprocamente y una sola puede resumir la intensidad de las demás, resultando de este modo que cuando la realidad rehúsa la satisfacción de una de ellas, existe la compensación en la satisfacción de la otra" (44).

Freud se refiere a la plasticidad y la movilidad de la libido como aquello que no alcanza en los hombres un nivel igual, por ello existen muchos sujetos que no poseen la facultad de sublimar o lo hacen de manera muy restringida, pues sólo suprimen una parte de la libido, en consecuencia se hace referencia al factor cuantitativo de una determinada tendencia parcial. En lo que respecta a la capacidad del sujeto contra la neurosis, depende de la cantidad de libido empleada que el sujeto pueda mantener en estado de suspensión y de la parte más o menos considerable de esta libido que el mismo sea capaz de desviar de la sexualidad y orientar a la sublimación". (45).

En la concepción de Lacan la sublimación es un proceso que también concierne a la libido del objeto y a la plasticidad de las pulsiones. Su definición, desde esta perspectiva, se articula alrededor de la cosa, lo que llamábamos "Das ding". El objeto asciende a la categoría de la cosa. El vacío determinante que sólo es representado por otra cosa se convierte en la "no

cosa" y representa a su vez el agujero de lo real, al cual ascendemos gracias a una noción simbólica.

El arte se caracteriza por una organización de significantes alrededor de ese vacío, por ello dice Lacan que en toda obra de arte de lo que se trata es de circunscribir la cosa.

Por otro lado, la sublimación tiene la función de permitir el retorno a la realidad en el sentido en que su definición se refiere a la actividad socialmente aceptada, pero incluye la idea de que " no es sólo la coincidencia de los intereses positivos lo que permite que los hombres se unan sino, el reconocimiento de su falta respectiva, de su afinidad, de su comunidad en la negatividad en la falta"(46). Es decir , no se ejerce obligatoriamente en el sentido de lo sublime: el arte permite ese nuevo retorno a la realidad donde se plantea un modo absolutamente satisfactorio.

Freud hace notar cómo el artista después de haber operado en el plano de la sublimación se beneficia en tanto ésta es reconocida por medio de otras satisfacciones como la gloria, el honor, el dinero, etc. Pero en la sublimación no se manda, es un proceso que escapa tanto al sujeto, como al dominio del educador, porque no es cuestión de voluntad sino de tener esa capacidad de sublimación, de poder desplazarse hacia fines no sexuales y esto varía según cada individuo

dependiendo del vínculo que logre articularse entre sexo y civilización para producir un trabajo cultural y que sea susceptible de valoración social en función de que la sexualidad humana no se fija a ningún fin ni a un objeto determinado específicamente.

Lo que es importante reconocer es que a medida que se coarta la sexualidad se desvían las fuerzas del individuo hacia su utilización con fines culturales, la moral sexual entra en contradicción con sus propios fines. La internalización de las exigencias y prohibiciones morales dan casi siempre como consecuencia la represión, y el impulso sexual reprimido es inutilizable culturalmente. En ese sentido la represión se opone a la sublimación y estos dos destinos de la pulsión son los que aparecen en un interjuego en el quehacer educativo: por un lado, la represión como parte del proceso mismo y, por otro, la sublimación como una nueva orientación que tiene un resultado más provechoso, pero con la dificultad de que uno no puede intervenir para que se produzca voluntariamente en los educandos.

5. LA TRANSFERENCIA

El fenómeno de la transferencia es un tema que interesa en este trabajo por una razón elemental, el proceso de enseñanza-aprendizaje es un establecimiento de relaciones interpersonales entre maestro y alumno que tiene sustento en ese vínculo que se establece entre ambos y que se da, no sólo de manera consciente, sino como un juego de actitudes y manifestaciones inconscientes. Los sujetos que participan de ese interjuego en el proceso tienen, cada uno, necesidades y expectativas específicas que al interactuar se van consolidando o modificando por el Otro; es un campo abierto donde se da la transferencia con todo lo que ella implica: lo positivo, lo negativo, la resistencia y demandas específicas en torno al saber.

Para abordar el tema de la transferencia conviene remitirse a lo que Freud alude como esa relación que se da con la persona del médico, al transferir el paciente sentimientos que existían ya en él, en estado latente y que se manifiestan, ya sea como una intensa exigencia amorosa, o en alguna forma más mitigada, como el solo interés a esa persona en todo lo que le concierne y ello distrae la atención de la propia enfermedad. Esta se

transforma en un padecimiento artificialmente provocado y los objetos libidinales, que pueden ser variados como ya hemos visto, se sustituyen por otro tan irreal como los anteriores: "el médico".

Es importante reconocer que en el tratamiento psicoanalítico la transferencia es un fenómeno indispensable; para hacer posible el proceso mismo, la tarea del médico es procurar desenmascarar y disociar lo que se oculta bajo la transferencia, independientemente de la forma en que se revista el problema, aunque no sea una labor nada fácil, ya que el psicoanalista no ejerce un dominio absoluto como se presenta claramente en el caso Dora expuesto por Freud, que ha servido de pauta para estudios más elaborados sobre este fenómeno.

La transferencia se refiere entonces a toda la "serie de sucesos psíquicos anteriores que cobran de nuevo vida, pero no ya como pasado, sino como una relación actual"(47) en que las sustituciones ante el analista lo transforman en la persona o grupo de personas que pertenecen a sus relaciones anteriores.

La transferencia se puede manifestar en dos sentidos, ya sea positiva o negativamente: en el primero las relaciones se establecen en forma agradable y reconfortante, pues el médico es considerado como una

gran autoridad y sus indicaciones y opiniones son seguidas al pie de la letra, se reconoce que a veces este modo de transferencia debe entenderse como algo nada positivo en el sentido del enamoramiento, que en lugar de llevar un adelanto en la terapia, puede retrasar su avance y por tanto sería una manifestación de resistencia.

En el segundo sentido se da de manera negativa u hostil y los consejos del médico son tomados como inciertos y se resta atención a sus palabras, es una contradicción a lo que se describió antes pues se presentan en la apariencia sentimientos perturbados. Esta transferencia negativa es un intento de mantener los vínculos edípicos reprimidos, desarrollando formaciones reactivas frente a esas tendencias y su forma peculiar de darse es como "el beso de la muerte y la manifestación de una imagen del mundo que tratan de mantener a toda costa, como una imagen dominada por el tema "nadie, absolutamente nadie, será capaz de serme útil y ayudarme en mi vida; todo el mundo acaba por ser inadecuado e inútil" (49).

Generalmente, la transferencia que aparece en una relación interpersonal va adquiriendo características especiales y más tarde puede producir otras manifestaciones; es el caso de la transferencia negativa que Freud concibe como un vehículo empleado al servicio

de la resistencia que incluso puede ser enmascarado como positivo, pero para manejarla debe analizarse, no rechazarse. En la medida en que se da la transferencia llega a hacer generalizaciones y se notan, cada vez más, reacciones basadas en la convicción de que "todo el mundo, incluyendo el terapeuta niegan al paciente el derecho al progreso y al insight creador" (49).

En el terreno de lo educativo existen muchos jóvenes que desean terriblemente provocar una conducta hostil para establecer así una similitud y uniformidad en las actitudes de los demás.

En fin, en cualquier forma que se haga patente la transferencia, positiva o negativamente, son como dos nuevas ediciones de actitudes que el paciente abriga hacia figuras significativas de su pasado y no constituyen sentimientos realistas.

Hay controversias entre los teóricos en cuanto al tema, pero lo que es un acuerdo general es que la transferencia actúa al servicio de la resistencia, es decir, cuando el paciente no se interesa por la labor emprendida y no accede a la recomendación de decir todo lo que venga a la imaginación, es la manifestación de una oposición a la terapia de transformar lo inconsciente en consciente. Freud la concebía como ese intermediario para la represión, como una manifestación

general del neurótico, que al tratar de ayudarlos se oponen tenaz y enérgicamente, aunque no se reconozca la resistencia como tal, el éxito radica en que se dé cuenta de ella. La comprensión de la neurosis en el psicoanálisis es posible sólo a partir del estudio de esas resistencias, aunque la causa de la perturbación esté en un profundo e intenso cariño del paciente hacia el médico.

La identificación y el tratamiento de esas resistencias se dificulta en función de su maleabilidad, pues adoptan formas sutiles que cambian continuamente de apariencia y son difíciles de reconocer, por ello Freud enuncia que la resistencia cambia constantemente de tratamiento, pues aumenta siempre que se aborda un tema nuevo, alcanza su grado máximo en el momento más interesante en la elaboración del mismo y baja de nuevo al quedar agotado "es cuando el paciente utiliza la máxima crítica al tratamiento" (50). Así, para que el análisis tenga un buen avance hay que suprimir las resistencias, esto es una parte importante de la labor.

El paciente con resistencia intelectual no recuerda, sino reproduce sentimientos y actitudes de la vida preterita que pueden ser utilizados como procedimientos de resistencia contra el medio y el tratamiento, al respecto Freud dice "cuando por fin conseguimos a fuerza de energía y perseverancia imponer

al enfermo cierta obediencia a nuestra regla fundamental, la resistencia vencida por este lado transporta en el acto a otro terreno distinto, produciéndose una resistencia intelectual que combate con ayuda de los más diversos argumentos y se apodera de las dificultades e inverosimilitudes que el pensamiento normal, pero mal informado descubre en las teorías analíticas. (51).

Se han dado varias explicaciones para entender el fenómeno de la transferencia, tales como: que en ella se introduce en funciones el instinto de muerte (*Thánatos*), o que se refiere a una conducta reiterativa que precisa una explicación sin necesidad de refugiarse en *Thánatos*, o el caso de Rogers que explica el fenómeno sin recurrir a los conceptos de repetición, las tendencias regresivas inherentes y explicaciones análogas que basan su propuesta en la amenaza o cierta conducta transferencial que refleja un esfuerzo de actualización.

Para efecto de nuestro análisis nos interesa la propuesta de Lacan quien afirma que la transferencia sólo es posible a través del diálogo, como esa dimensión que en el sujeto del psicoanálisis se constituye en una experiencia dialéctica. Para el estudio de la transferencia se toma el caso Dora como la pauta que expone una serie de inversiones dialécticas "se trata de un escansión de estructuras en que se transmuta para

el sujeto la verdad, y que no tocan solamente a su comprensión de las cosas, sino a su posición misma en cuanto sujeto del que los objetos son función. Es decir, que el concepto de la exposición es idéntico al progreso del sujeto, o sea la realidad de curación" (sz).

Para que sea posible entablar este diálogo hay una premisa fundamental que se basa en el orden del acto y tomar esta decisión lo lleva a no poder volver atrás en el proceso, pues cuando se entra en la dinámica de la transferencia lo que se produce es una torsión radical en la posición del sujeto, esto es explicado por Lacan según el matema de la transferencia, que va desde que el síntoma se manifiesta y hay una intención por tratarlo, de ahí el paciente se engancha a la cadena de significantes, a partir de que atribuye al analista el significativo primero, es el momento en el que ya es posible que el analista opere y llegue a ser ese Sujeto Supuesto Saber. Cabe hacer explícito, que otros estudiosos también han tratado esa relación del analista con el paciente denominándola "contratransferencia".

La contratransferencia se refiere a la reacción personal del analista ante el paciente, pues es imposible que se conserve enteramente al margen del cuadro y transfiere algunas veces elementos de sus problemas ya sea del pasado o actuales a la situación

analítica, que en muchos casos no pasa desapercibido para los pacientes, quienes pueden detectar las reacciones del analista con claridad, lo cual incluso puede ser dañino para la imagen que de sí mismo tiene el terapeuta, al reconocer que aun en los enfermos hay momentos de lucidez y cordura. Se puede caer en algunos excesos, también la contratransferencia puede ser negativa en el sentido en que se revela una actitud esencialmente defensiva. En el caso de un entusiasmo y dedicación mayor en la atención de un paciente puede entorpecer el tratamiento de la patología; deslumbrarse puede ser riesgoso. La contratransferencia tiene un sentido que es "indicar los momentos de errancia y también de orientación del mismo analista, el mismo valor para volvernos a llamar al orden" (33).

En la medida en que hay una relación entre sujetos, las cosas no pueden ser lineales ni completamente predecibles: en la interacción se generan reacciones que pueden darse no sólo a nivel de la terapia, sino también en la relación cotidiana al establecerse ciertos vínculos como los que están presentes en la situación escolar. La transferencia y la contratransferencia que se asignarían al alumno y al docente, respectivamente, lleva a replantearnos el nivel en que estos fenómenos se dan en la construcción del objeto de conocimiento, objetos que se construyen y que pueden referirse a lo que Lacan interpreta como

transferencia "eso nada real en el sujeto, sino la aparición, en un momento de estancamiento de la dialéctica, de los modos permanentes según los cuales se constituyen objetos" (54). el lugar que ocupan los sujetos pasa a ser el de objetos.

Es conveniente tener siempre en cuenta la sensibilidad de los pacientes y los diferentes matices que tome, aunque la intención del analista sea la de vencer la transferencia, demostrando al enfermo que sus sentimientos no son productos actuales, el interpretar la transferencia es "llenar con un engaño el vacío de ese punto muerto. Pero el engaño es útil pues aunque falaz, vuelve a lanzar el proceso " (55).

En el caso del neurótico la cadena de significantes que ocurre en la transferencia se basa en poner al analista como ese Sujeto Supuesto Saber y creer que el analista posibilita la relación con el saber, la cual es constitutiva de la sexualidad y pretende saber de un objeto que la pulsión no alcanza a determinar, de ello se confirma la cualidad lábil del objeto y además, o simultáneamente, "el sujeto nada quiere saber de eso que el falo articula, o introduce: de que hay corte en lo real, fisuras, agujeros, heridas, a saber, la castración" (56).

El saber se refiere a algo que tiene que ver con

la falta, ésta se estructura a partir de un lugar teórico que, para que suceda "debe haber un tiempo abierto, algo por cumplirse, conjeturas. O mejor, exigencias, a un nivel de hecho. Es a partir del debe haber, algo que puede faltar" (57). Lacan va más allá de lo expuesto por Freud y se refiere a la transferencia como la escansión de estructuras donde la verdad es el concepto de la exposición que permite el progreso del sujeto, es decir la curación.

Esta radica en la caída del Sujeto Supuesto Saber, como consecuencia no se sigue buscando sujetos en quien creer, quedando el analista en un resto. Hay una separación de la persona, pero como objeto, para que al final se pueda vivir, después de hacer caer al analista, no recurrir a nadie más y superar la enfermedad del sujeto causada por no querer saber, que no hay saber, de ahí que el sujeto pida precisamente el Saber, que como dice Lacan no se confunde con la verdad "no basta que determinados temas no sean usuales, sólo usados en el campo de la gente de la cual podemos decir que creen creer, para que este dominio les quede reservado. Para ellos no son creencias; si suponemos que creen en ello verdaderamente, son verdades. Es en lo cual creen, ya sea que crean que en ello no creen o que no crean -nada es más ambiguo que la creencia- hay algo cierto y es que creen saberlo. Es un saber como otro" (58).

Esto puede parecer un juego de palabras, pero tiene la intención de ver la relación estrecha entre el saber y el creer en verdades, que se elevan desde el fondo de la ignorancia y que permiten adquirir muchos saberes. Esta relación guarda una gran semejanza con la situación educativa: el sujeto va sufriendo modificaciones que van más allá de su decir consciente, y la relación con los objetos se establece a partir de la figura del docente, de una muestra del progreso en su necesidad de adquirir saber. En la relación maestro-alumno hay creencias y además se toma el conocimiento como una verdad; dependiendo del vínculo establecido que se genere en el proceso de enseñanza-aprendizaje se dará un determinado tipo de transferencia.

En la contratransferencia se da una capacidad de empatía, que debe tenerse con cualquier tipo de paciente. En el arte la empatía se da a través de la obra, el espectador la recibe con un juicio determinado. En la educación la empatía no sólo se da de manera individual, sino grupal; a partir de la manera en que surja, será la forma en que se asimilará o rechazará, y se engancharán los significantes en esa relación dialéctica.

La educación es un proceso dialéctico que marca

acciones irreversibles, momentos en que la relación educador-educando se tuerce y se asemeja a esa construcción en espiral donde ya no hay lugar para el retorno de lo andado, se replantean nuevas dudas, nuevas respuestas, más cuestionamientos y así no hay regreso.

En el análisis a partir del síntoma se replantea con base en la primera formulación y se descubre que también en el mismo síntoma hay algo del orden del goce.

II. CONCEPCION DEL ARTE

Antes de abordar el tema de la educación artística es necesario dar una breve idea de lo que se entiende por arte. Desde la época griega hasta la actualidad, este término ha tenido un sinnúmero de definiciones, las cuales se van conformando según los grupos, las vanguardias o corrientes de cada etapa. Sin afán de profundizar, mencionaremos algunas propuestas importantes que demuestren los grandes conflictos de la definición del arte, con el fin de ubicar la concepción de educación artística a que nos referiremos.

Desde los griegos, y quizá mucho antes, el arte ha representado un lugar de debate y contradicciones. En la época griega el arte se concebía como algo con un poder ilimitado de conversión espiritual que poseía al mismo tiempo la validez universal y la plenitud inmediata y vital. La educación griega estaba íntimamente ligada al arte, por lo que la universalidad y la plenitud se veían como las condiciones más importantes de la acción educadora. La postulación de Platón funda toda una concepción del mundo en el hecho de que el arte tiene un papel indiscutible; su enfoque del sentimiento estético es que "toda gracia de

movimiento y armonía de vivir, la disposición moral del alma misma, son determinadas por el sentimiento estético, por el reconocimiento de ritmo y armonía"(30).

El arte es concebido como imitación de la naturaleza siendo el artista el mejor imitador de lo que otros son artifices. Por tanto, lo que caracteriza este periodo es la imitación. En este mismo sentido, Aristóteles hace una diferenciación de las reproducciones: la imitación con medios de distinto género a los naturaleza; la imitación fiel de distintos objetos y la imitación subjetiva de la naturaleza.

Para los antiguos griegos las llamadas artes reproducían la naturaleza con base en el ritmo, las palabras o la armonía, dependiendo del área artística que deseaban representar. Con el arte florentino se difundió la concepción metafísica del principio unificador, dinámico y generador de todas las cosas representado por el Uno del que no podía afirmarse nada ni siquiera que fuera, la frase que impera en estas reflexiones es "Todo está en todo y uno en todo" (31).

Esta concepción da lugar a emanaciones o hipostásis que son, en primer lugar la inteligencia, con su objeto en las ideas; el entendimiento (Nous) en la que el Uno sería el bien supremo a modo de Don

presupuesto, es decir, condición trascendental del conocimiento y su objeto. En segundo lugar, estaría el alma como principio motor, autora del movimiento; razón vital, simiente de todo y generadora o propulsora de vida, luchando perpetua y agónicamente con el principio material.

En tercer lugar, seguiría el arte como producción de obra iluminada por la idea intelectual de belleza, orden privilegiado en el que se produce la lucha del alma contra lo material. El artista se considera en este caso como quien revive los germenos o genes del alma y la luz dispersa en la materia para sustraerla de la irracionalidad, maldad y fealdad. Estos elementos se darían en función de un ritmo triple de emanación: reconversión, retorno y perfeccionamiento, con los cuales se hace posible la explicación de la dinámica.

En los siglos XV y XVI se desarrolla la estética renacentista, en la que el arte se asociaba con la categoría clásica de belleza, es decir, como algo armónico, equilibrado. En esta representación restringida al marco limitativo de lo formal, de lo bello, lo siniestro sólo podía sugerirse como ausencia.

El arte barroco surgió como consecuencia natural del Renacimiento con los mismos elementos o idéntico afán de clasicismo. En esta época se introdujo la idea de lo infinito en la representación.

En el siglo XVIII la obra "La crítica del juicio", de Kant, introduce tres distinciones del arte: primero se distingue de la naturaleza "se ve en el arte todo aquello que está constituido de tal suerte, que en su causa, una representación de ello ha debido preceder a su realidad, sin que empero el efecto pueda ser pensado por ella" (a1).

Al concebir el arte como producto humano, se llega a la segunda distinción en la que se comparan arte y ciencia; siendo el primero facultad práctica y la segunda facultad teórica, esto es, técnica y teoría, aunque la práctica no es sólo un oficio. El arte es, entonces, libre ocupación y es en sí mismo agradable "sin embargo, en todas las artes libres es necesario algo que haga violencia. (...) un mecanismo, sin el cual el espíritu que debe ser libre en el arte y originar él solo la obra, no tendría cuerpo alguno y se volatilizaría" (a2).

Kant fue uno de los primeros pensadores que delimitó el juicio de lo justo en el que, a partir del mero juicio de los sentidos, algo puede denunciarse o declararse como bello, como agradable o como bueno. Lo agradable, lo bello y lo bueno indican tres relaciones con lo que se representa la relación del placer y el dolor. A partir de las reflexiones kantianas ya no es posible concebir el arte sólo como imitación. Las

categorías para su explicación se dan en dos momentos: en el primero, el gusto "es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción, llámase bello" (63). En un segundo momento Kant define lo bello como aquello que sin concepto place universalmente al espectador, esto es, sin necesidad de que tenga un concepto previo al objeto artístico. Sin embargo, después se acepta la intervención del concepto en cierta consideración de la finalidad del arte.

La reflexión kantiana da a la idea de infinitud, introducida en la representación artística, el concepto de lo sublime, concebido como presencia de lo divino-infinito en el dato sensible imaginativo.

Al paso del tiempo, algunos pensadores como Hegel definían el arte ya no como un producto de la naturaleza, sino de la actividad humana, creado por y para el hombre y con un fin en sí mismo, pues se dirige a los sentidos.

Para Marx, el arte tiene una función ideológica pues es testimonio de la capacidad creadora humana, es un elemento indispensable para la formación del hombre; de ahí que su estética tenga un enfoque histórico y social respecto al arte y a la literatura, contrapuesto al enfoque tradicional. Incluye también el enfoque

axiológico en el que el arte es considerado como forma de praxis o trabajo creador que se opone a la concepción idealista. Por último concibe el arte enfocándose hacia la forma, pues todo trabajo es un proceso de dar forma y, por tanto, destaca la autonomía que exige ese proceso de formación.

Para definir el arte hay que considerar la doble diversidad en que se manifiesta el plano histórico que se refiere a la aparición y desaparición de corrientes a través del tiempo; y el sincrónico referido a la diversidad formal entre unas y otras artes particulares de la misma rama artística.

Marx, hablando de los sentidos estéticos, observa que la necesidad o el goce han perdido su naturaleza egoísta y su mera utilidad para convertirse en utilidad humana. Por ello, es necesario diferenciar entre arte y ciencia, ya que en el arte hay un proceso de formación de una materia dada en la que se objetiva o se plasman ciertas cualidades humanas, esta formación se entiende como obra de toda la historia universal anterior.

Junto con la formación de estos sentidos es posible que se encuentren rasgos de creatividad de donde emerge un nuevo objeto o producto humano "es una actividad práctica, objetiva, en cuanto transformación de una materia determinada pero dado que se trata de un proceso práctico transformador consciente es una

actividad objetiva y subjetiva, material y espiritual" (64), y, añadiríamos, consciente e inconsciente.

Para Marx constituía un problema el saber porqué existen artes que siguen siendo tales mas allá de las condiciones históricas particulares que determinaron creación, pautas y modelos indiscutidos, como sería el caso del arte griego; estos cuestionamientos encuentran respuesta en las reflexiones del ámbito psicoanalítico. En "Ensayos de Arte y Marxismo", A. Sánchez Vázquez explica que el concepto de arte debe ser abierto, congruente con la realidad artística como creación, es decir, "la apertura como un proceso de constante creación, de aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos, y de nuevos productos artísticos únicos e irrepetibles. Esta apertura es la esencia misma del arte" (65).

Ha sido importante ver que desde diferentes aproximaciones teóricas, se debate sobre la definición de arte y cada quien elige la forma de abordarlo.

En el caso de Freud, se entiende la obra de arte como creación humana que se presenta con espontaneidad y naturalidad, que manifiesta el fondo inconsciente de sus autores y las tendencias ocultas que animan sus ocurrencias o estilos. Es considerada como un lenitivo para hacer la vida menos pesada, como satisfacción substitutiva, que pueden ser ilusiones frente a la

realidad psíquicamente eficaces, pues proporcionan un consuelo similar al de la religión.

El arte está encaminado a la transgresión del bien común ya que desordena, replantea y cuestiona la forma de dominio; para hacer posible esto requiere la existencia de la pasión y la razón. El arte provoca la reflexión al deformar, recrear y reformar lo cotidiano e ignorado, es una de las formas más atractivas del progreso y de la crítica.

El reconocimiento del inconsciente en el arte ha tenido dificultades con el adelanto de la civilización, si bien en el pasado tuvo un gran papel, aunque se comparaba con dogmas religiosos o de inspiración divina; por ejemplo, a partir del racionalismo hubo una tendencia a desaprobare la manifestación de este inconsciente, incluso a suprimirla por completo, pero han existido vanguardias o estilos, como el suprarrealismo, que considera que es la fuente de todo poder imaginativo y la base de toda actividad creadora.

Freud aporta más elementos sobre el tema del arte relacionándolo con el artista, como se verá posteriormente. Para retomar las aportaciones de Lacan sobre el arte, es necesario tomar en cuenta las consideraciones que sobre el tema hace la lingüística. Esta teoría se relaciona con el psicoanálisis, ya que éste demuestra que los signos que aparentemente pueden

ser imprecisos y lábiles, están arraigados en estructuras coherentes, códigos subyacentes del que extraen sus valores.

Para la lingüística, el arte es la representación de la naturaleza en la sociedad: los objetos representados que pueden ser no sólo reales sino también imaginarios, visibles o invisibles, objetivos o subjetivos "las artes utilizan los media y los códigos correspondientes, pero a partir de esta primera significación, crean significados y a su vez significantes" (66).

El arte es parte de la cultura, que es el grado más alto de toma de posesión de la naturaleza. Para Claude Levi Strauss el arte "constituye un lenguaje no cualquiera, que tiene también el carácter artesanal, denominador común de todas las manifestaciones estéticas" (67). Desde esta perspectiva se puede concebir como un sistema o conjunto de sistemas significativos pero que queda a medias entre el lenguaje y el objeto. Los medios que usa el artista son signos y la función de una obra de arte es la de significar al objeto estableciéndose, entonces, esa relación significativa con el objeto.

La imitación que pudiera darse con el arte tiene la intención de reubicar al receptor frente a la realidad y hacerle experimentar por medio de una imagen

las emociones y los sentimientos que la realidad suscita.

Levi Strauss considera que en el arte sigue existiendo una relación sensible entre el signo y el objeto, no como la del lenguaje articulado donde los signos son arbitrarios, sin relación sensible con los objetos.

Lacan aporta el sentido del retorno a la realidad donde se plantea de un modo satisfactorio el problema de la sublimación, pero considerando la realidad de la existencia de la falta.

Por otra parte, en el arte hay una represión de la cosa; en el caso de la religión hay un desplazamiento, y para la ciencia hay un *veuerfung* que rechaza la perspectiva de la cosa "el discurso de la ciencia es el de perfilarnos el ideal del saber absoluto, es decir, algo que plantea la cosa de todos modos, aunque no se valga de ella y del que cada uno sabe que ésta es la perspectiva confesada a fin de cuentas y que se evidencia representando un fracaso en la historia"(10).

Si entendemos que el sujeto es incompleto y ante esto existe la falta, lo que implica es un vacío al que el arte procura dar una cierta organización, no como la religión que con la figura de Dios cubre el vacío o como

la ciencia que es una especie de obsesión de la fenomenología de la creencia.

El arte tiene que ver con la cosa y el Das Ding del que hablábamos en el principio del placer y realidad, ya que el arte en sus obras hace otra cosa con el objeto, pues ya no se imita en términos de los griegos, sino sólo se aparenta imitar a los objetos en tanto que el objeto se instaure en relación con la cosa. De esta forma, el objeto se crea para circunscribir y hacer al mismo tiempo presente y ausente la cosa. En el arte se puede ver el proceso del cambio, por ello Lacan considera que "siempre trata de volver a operar su milagro contra la corriente, contra las normas y los esquemas reinantes, incluso los de pensamiento"(Coo). Un ejemplo de esto es el dadaísmo.

De cualquier manera, en casi toda manifestación artística hay dos principios que permiten su existencia: el principio de forma que se deriva del aspecto objetivo, y el principio de creación, derivado del subjetivo o inconsciente y que se valida según el primer principio. Existe un juego dialéctico entre los dos, que son posibles gracias a la función de percepción e imaginación, respectivamente.

Esto nos lleva a pensar que el arte es un modo de integración de la percepción y el sentimiento y que se tiene contacto con él a través de la experiencia, por lo

que cualquier método educativo debe tener presente que el orden impuesto por la naturaleza y los elementos ideológicos se adquieren por medio de la totalidad de la experiencia.

En el arte se mezclan el juego, la fantasía y la imaginación que sirven de ficciones tanto para saber de lo real como para entrar en ello profundamente. Para hacer posibles todos estos procesos es indispensable la existencia del Otro sin la cual, no hay comunicación ni creaciones posibles, de tal forma que no puede concebirse el arte como una metafísica de la creación entendiendo en este caso el sentido literal del término en la acepción mística o esotérica, (a diferencia del concepto filosófico que se refiere a la ciencia del ser y el conocer) donde algunos sujetos se definen como iluminados o genios, portadores de un don que sólo ellos poseen. Como consecuencia es necesario realizar una definición del artista que sea congruente con la concepción del arte aquí planteada para de ahí llegar a la definición del docente del arte.

1. LA ACTIVIDAD ARTISTICA

Generalmente se ha considerado al artista a través de lo que hace, es decir de la obra artística, y no como un sujeto donde convergen todos los procesos que ya se han explicado. Para definirlo, adecuadamente debe ubicársele en primera instancia, como un sujeto que vive todos los procesos psicoanalíticos de desarrollo y que se ha constituido a través de los Otros; no es un ente aislado con dones otorgados por un ser supremo, sino alguien con ciertas habilidades y características que se han desarrollado a partir de una percepción específica de la realidad.

Para el campo psicoanalítico, es alguien que ha elegido el camino del arte como retorno a la realidad por medio de la fantasía, gracias a su vida imaginativa. Freud lo definía como aquel que "es al mismo tiempo un introvertido próximo a la neurosis, animado de impulsos y tendencias extraordinariamente energicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción y por tanto vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho y concentra todo su interés y también su libido en los deseos creados

por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosisla constitución individual del artista entraña una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto "(70).

Esta definición del sujeto que sueña superarse en este sentido, que no está a gusto con su situación actual, también podría llevarnos a pensar en un científico u otro profesional; pero para lograr esta vuelta a la realidad, el artista tiene una forma específica: da a sus sueños diurnos " una forma que los despoja del carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace constituir una fuente de goce para los demás, sabe embellecerlos hasta cubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de moldear los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación enlazando de este modo su fantasía inconsciente, una suma de placer suficiente para disfrazar y suprimir, por lo menos un modo interno de represiones. Cuando el artista consigue realizar esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes devenidas inaccesibles para ellos" (71).

Para ganar el reconocimiento y la admiración así como para lograr adquirir todos esos motivos que le procuran satisfacción, el trabajo del artista debe

constituir un estilo nuevo, con nuevos principios que articularán el deseo de belleza, pero deberán obedecer y especificar el consenso de los artistas que crean obras de arte del nuevo estilo. Estas normas a su vez, podrán transmitir o expresar normas específicas que también van a determinar la conducta específica de otros.

El artista puede expresarse legítimamente según el arte que elija, pues cada tipo está determinado por cada personalidad, es por eso que no todos los artistas se deben a las mismas pautas definidas, sin embargo, existe la técnica específica de cada área que les proporciona elementos para realizar su proceso de creación. La posibilidad que tiene cada personalidad de hacer un arte que corresponda a ese tipo es lo que debe tomar en cuenta un educador, ya que, en general, el profesor o el plan de estudios imponen ciertos contenidos que limitan la posibilidad de expresión, aunque en realidad no sólo la expresión es lo que cuenta.

El científico representa la realidad explicándola, el artista la representa creativamente transformándola a través de su obra, para este último, sus procesos inconscientes forman parte de esa realidad y por ello figuran de algún modo a través de los significantes estéticos, realizando con ellos objetos sensibles, que conllevan un mensaje que no tiene la

simple función transitiva de conducir hasta el sentido, sino que poseen un valor en sí mismo.

El narcisismo del artista es algo que se manifiesta claramente para cualquier observador del medio. El amor a sí mismo y la libido que se describió en el apartado del estadio del espejo inicia un proceso que no sólo quedará en el autoerotismo del llamado narcisismo primario, sino que se tornará en un amor por esos objetos exteriores que, en este caso, podrían referirse a la proyección de la obra que crea el artista. La tensión entre energía y libido se orienta a una actividad que tiene que ser proyectada hacia el Otro, aunque las exigencias del Otro tengan que ver con la prohibición.

El artista crea gracias a la sublimación, toma ese camino por la pulsión que elige como objeto una actividad creativa y con ello obtiene satisfacción sustitutiva. Es importante considerar que el artista no es el único que vive el proceso de sublimación, como tampoco está excluido de vivir la represión; como todo ser humano vive la represión que impone la cultura para hacer posible el progreso de la civilización. La sublimación se da cuando las pulsiones se cambian y la pulsión del Yo desvía su destino de la meta; la realidad que da forma a esas pulsiones es también el mundo sociohistórico.

Se ha mencionado que el arte es pasión y razón; el cambio del principio del placer al principio de realidad es donde se aprende a sustituir el placer momentáneo incierto y destructivo por el retardado, restringido, pero seguro. Este cambio es lo que permite la racionalización, que se tenga la capacidad de atención, memoria, juicio, aunque en este engranaje de la razón hay una facultad que queda fuera y que en el artista abunda : la fantasía.

Esta facultad está ligada al principio del placer y está protegida de las alteraciones culturales. Respecto de la fantasía, Freud dice "bajo la influencia de la necesidad exterior, llega el hombre a adquirir poco a poco una exacta noción de lo real y a adaptar su conducta en aquello que hemos convenido en denominar principio de realidad, adaptación que le fuerza a renunciar provisional o permanentemente, a diversos objetos y fines de sus tendencias hedonista incluyendo entre ellas la tendencia sexual "(72). Los sueños diurnos son los productos más conocidos de las fantasías y es una forma de protegerse ante la realidad que permite las fuentes del placer o los medios de adquirirlos .

El concepto de fantasía es fundamental en el discurso psicoanalítico. En la escena sexual infantil; la fantasía aparece en el mismo momento en que la realidad del referente se manifiesta como falo. El

término fantasía en el análisis clínico se refiere a "eso que no había existido en lo real sino en el discurso del paciente, pero que por ello mismo conserva su capacidad de causa de poder patógeno" (79). La fantasía habita en el artista y aflora en su obra de la misma manera en que se puede ver en el paciente el poder patógeno a través de su discurso. Sin embargo en el artista parece ser la fuente que le proporciona bienestar, ya sea por el camino de lo bello o lo siniestro, lo que se concreta en un sentido hacia la creatividad.

La creatividad es parte constitutiva del artista aunque no sea exclusiva de él pues un docente que sea creativo en su labor puede sentar las bases para permitir la creatividad. Para definir este término podemos decir que, tal vez no se pueda precisar su génesis, pero sabemos que es un proceso humano y se caracteriza por descubrir nuevas formas, nuevas relaciones como medio para la elaboración. Se ha definido como algo que es innato en todos los hombres, como cualidad y posibilidad de desarrollo y expresión para la elaboración de nuevas respuestas: también se la considera una aptitud para desarrollar habilidades o actitudes que pueden ser instrumento para utilizar la información recibida y formular un nuevo planteamiento, esto es, dar una perspectiva diferente para actuar en el mundo. Lo más importante es que constituye esa posibilidad de asociar, experimentar, organizar,

reestructurar y seleccionar los elementos para realizar producciones totalmente diferentes.

Los estudios sobre creatividad generalmente buscan una explicación objetiva, pero tiene la misma importancia saber las características de su estructura, como los aspectos genéticos, psicológicos, ambientales y sociales para estimar al ser humano en su totalidad, como artista, para después, articularlas a la práctica docente.

Aunque es difícil precisar todas las propiedades del proceso creativo, describiremos algunas que, como herramientas, apoyan las actividades de producción y enseñanza artística: la espontaneidad, la imaginación y la memoria.

La espontaneidad adquiere relevancia, si permite la capacidad de enfrentarse a situaciones nuevas y que va más allá de la adaptación, se define como "la exteriorización sin represiones de las actividades mentales de sentir, percibir e intuir" (74).

La imaginación, es la capacidad de relacionar las imágenes percibidas entre sí, establecer combinaciones en el proceso de pensamiento o de sentimiento; es el factor que concilia diversos aspectos subjetivos con las leyes invariables de la objetividad, el estado de emoción con el orden. La imaginación depende de

factores internos y externos: los primeros, son los determinantes psicológicos individuales de naturaleza compleja, presentes en cada sujeto; los segundos estarían constituidos por aquello que determina el Otro referido al medio, la cultura y el momento histórico.

La memoria, es la capacidad de evocar imágenes en diversos grados de claridad.

Como puede apreciarse, la creatividad es un proceso complejo que surge y se desarrolla si existen las condiciones correspondientes para que aflore. El docente no puede, entonces, enseñar la creatividad, sino sólo encauzar y desarrollar la capacidad del sujeto para que en el interjuego con otros procesos, se den proposiciones creativas, que el artista conjugue y plasme en sus obras .

Según Chomsky, la creatividad infinita es propiedad de la lengua y no del sujeto, esto se explica si consideramos que el sujeto está inmerso en la función simbólica del lenguaje, que es el de la intuición hablante "es una función innata y general de todos los seres humanos mas allá de sus diferencias particulares" (75). La posibilidad del lenguaje permite que esa creatividad se manifieste, se comunique y siga existiendo.

El lenguaje y el proceso que se vive en el complejo

de Edipo aseguran la autonomía del sujeto y su lugar como miembro de la sociedad. Si entendemos, como dice Lacan, que el mundo está estructurado por el lenguaje y los procesos simbólicos, el artista tiene que actuar en ese plano y, por tanto, reconocer que la cultura de la cual él forma parte y produce, será también producto de ese lenguaje,³ dependiendo del código especial que se determine para la transmisión del contenido psíquico de un contenido a otro.

Actualmente, persiste un gran mito en el ambiente artístico con respecto a la finalidad del quehacer artístico; hay quienes consideran como único objetivo la expresión, pero existe algo más que es un proceso de producción, distribución y consumo del arte. Esto es un complicado sistema de relaciones que el artista tiene que experimentar más allá de sus intenciones de creación. Sin embargo, existe en ese proceso una función que el artista provoca, pues una vez elaborada su obra, pasa a los otros que, como espectadores, pueden sentir ante ella desde la atracción hasta el asco.

La atracción que pudiéramos encontrar en las obras de arte se origina por la presencia de imágenes primordiales en ella, que se han abierto camino desde el inconsciente. A pesar de que la obra de arte sea concreta y objetiva, tiene efectos que exigen la cooperación y la energía del espectador, a este fenómeno

es al que se le conoce como "empatía", la cual se ha definido como "el goce objetivado del propio ser"(76). Se refiere a un modo de percepción estética en la cual el espectador descubre, en la obra de arte, los elementos de sentimiento, surgiendo un proceso de identificación, por ello las percepciones empáticas varían en cada sujeto y la apreciación de una obra, así como su creación, responden a las variaciones de cada personalidad.

Para que un objeto estético se aprehenda, tiene que antecederle una etapa de adaptación que, según Bullough, implica, en el sentido positivo "prestar atención a los diversos aspectos presentados por el objeto y abrir todos los canales de reminiscencias, asociaciones, conocimiento histórico y técnico, inferencias, resonancias emocionales, sensaciones orgánicas etc"(77), es decir, todo lo que pueda servir para impartir significado adecuado al objeto, para ser interpretado según lo que el artista ha querido transmitir. La historia del arte demuestra que su fin primero es proyectar una realidad, aunque no sea aquella del objeto representado, sino una realidad como una nueva manera de tratar el objeto.

Como el arte se halla profundamente incorporado al proceso de percepción, pensamiento y acción corporal, conviene por ahora saber qué se entiende por percepción, ya que entre los docentes de arte y, en general, entre

los artistas se manejan frases como "vivimos en un mundo aparte, diferente al del resto de los seres humanos, que es precioso ,pero terrible".

La percepción, según R. Gubern, se define por varios fenómenos donde el sujeto, guiado por su experiencia y sus expectativas conscientes e inconscientes, valora algunos rasgos especialmente significativos de lo que observa o escucha, prescindiendo de otros irrelevantes o accesorios para la determinación de su identidad. Los fenómenos se entienden, primero, como la identificación o reconocimiento perceptual de la imagen, es decir al tipo de imágenes elaboradas en la experiencia anterior; y segundo, como la diferenciación por la que el sujeto descubre en la imagen las particularidades que le hacen diferente o le asemejan a otro. El estudio de la percepción debe considerarse para enriquecer el análisis de las percepciones inconscientes, es decir, las visiones cuya dimensión cognitiva existen, pero permanecen en estado latente.

2. VALORES ETICOS Y ESTETICOS.

La evolución del pensamiento humano ha desarrollado reflexiones entre las que se encuentran lo que actualmente conocemos como Etica y Estética, pero es hasta que se constituye la Filosofía cuando se instauran estas categorías. Esto no significa que antes de su definición no hayan existido los actos buenos y malos, lo bello y lo desagradable han existido siempre, pero precisamente con la reflexión filosófica (racional) sobre los fenomenos morales es como se origina la ética en Grecia. El proceso educativo ha estado marcado siempre por estos juicios de valor; he ahí la importancia de conocer un poco más sobre estos conceptos para articularlos con la función del docente de enseñanza artística, ya que sin pautas de valoración, la educación estética no tendría sentido.

Pasaron muchos siglos para que la filosofía hiciera la distinción entre el ser y el valer. A partir de que se constituye la axiología como disciplina, se estudia el valor y las cuestiones que afectan la vida emocional de los sujetos tanto en el orden ético como estético.

Según Risieri Frondizi, los valores se pueden ordenar jerárquicamente en superiores e inferiores, pero no necesariamente hay un ordenamiento fijo. sin embargo

los actos, creaciones y actividades del ser humano se juzgan a través de una escala de valores.

La distinción entre el ser y el valer nos aclara que los objetos ideales, como pudieran ser las esencias, relaciones, conceptos etc., son ideales como el de belleza. Los valores necesitan un depositario en quien descansar y existen en la medida en que es asignado, pero pertenece al objeto y se nombra como cualidades o adjetivos

Una característica de los valores es que tienen polaridad, es decir, se desdoblan en valores positivos y valores negativos, por ejemplo, la belleza y la fealdad. Esta característica introduce una ruptura de la indiferencia, pues no es posible que esta última exista si hay un valor, ya que cuando el valor aparece siempre genera una reacción.

La captación de los valores se da por medio de los sentidos, del intelecto y de la relación o trato que podemos tener con un objeto al ver su naturaleza que se descubre a través del conocimiento. Se ha considerado que el valor objetivo existe independientemente de un sujeto o de una conciencia valorativa; los objetivistas afirman que es indispensable distinguir la valoración del valor, es decir, no confundir la percepción con el objeto percibido. La valoración es un hecho psicológico. Existen posturas que sostienen que

"las cosas no tienen valor porque las deseamos, sino las deseamos porque tienen valor, porque hay en ellas algo que nos incita a desearlas" (79). Aunque habría que destacar que también existe el deseo por algo y por ello se le confiere cierto valor.

Por otro lado, el valor será subjetivo si debe su existencia, su sentido, a reacciones filológicas o psicológicas del sujeto que las valora. Para los subjetivistas el valor no puede ser ajeno a la valoración. Estos últimos se basan en la experiencia y los gustos de cada persona; en última instancia, valoramos lo que deseamos, lo que nos gusta. Las doctrinas subjetivistas coinciden en afirmar que la vivencia valorativa no capta el valor sino que lo crea, aunque difieran en determinar la vivencia entre el placer, el deseo y el interés.

De cualquier forma, el juicio de valor debe ser respaldado por argumentos relevantes y válidos. Hay dos formas de concebir el valor: cuando el hombre crea el valor por su agrado, deseo o interés, o cuando lo descubre y el valor reside en el objeto valioso. Esto representa el resultado de una tensión entre el sujeto y el objeto; son como dos caras de una moneda, una subjetiva y otra objetiva.

Se puede decir que el valor ético tiene una fuerza impositiva que nos obliga a reconocer, aun contra

nuestros deseos, tendencias e intereses personales. Parece que en el valor estético existe un mayor equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo. El valor se da en la circulación, se impone una necesidad, la cual se reproduce dando lugar a sujetos históricos y sociales.

Los valores asociados a los conceptos o impresiones del mundo llegan a ser operantes en nuestra psique, hacen que el sujeto pueda hacer suyas las percepciones, y los factores afectivos eslabonan la asociación para que las ideas puedan ser pensadas, sentidas, experimentadas. Todo acontecimiento, toda experiencia, toda representación de un objeto o persona exterior ejerce una influencia formativa individual. Existe una categoría que se ha definido para valorar esta influencia: la moral.

Se entiende que la moral es un conjunto de normas y de reglas de acción destinadas a regular las relaciones entre los individuos en una comunidad social determinada; justamente porque es el modo de comportarse de un ser, torna a la moral en un hecho histórico. Para A. Sánchez Vázquez " la moral es un conjunto de normas aceptadas libre y conscientemente que regulan la conducta individual y social de los hombres "(70). Sin embargo, la moral se va forjando por las costumbres y, precisamente, se constituye en normas al integrarse en una sociedad, consciente e inconscientemente , en

ocasiones, a través de diversas formas de imposición.

Los dos planos que la moral afecta son el normativo y el fáctico: el primero se compone de normas o reglas de acción e imperativos que enuncian algo que debe ser: el segundo, el fáctico, es el plano de los hechos morales, constituido por ciertos actos humanos que se dan efectivamente. En ambos planos se da el carácter social de la moral en cuanto a que los individuos se sujetan a principios, normas o valores establecidos socialmente; regulan sólo actos y relaciones que tienen consecuencias para otros y requieren necesariamente la sanción de los demás y cumplen la función social de que se acepten determinados principios, valores o intereses.

Cada uno de los campos de la realidad humana lleva intrínseca la moral, que es inherente a momentos políticos, ideológicos, etc. La moral tiene la función específica deregular, generalizar la conducta; su objeto es limitar el círculo donde se desenvuelve la actividad individual, marca una barrera fundamentando el "bien común". Es un señalamiento para no transgredir lo prohibido, como un sistema de mandato.

La moral también puede ser definida, por un lado, como la relación entre el comportamiento y la decisión particular y, por otro, como las exigencias genérico sociales, la esencia sería la subordinación de las

necesidades, deseos, aspiraciones personales etc. dentro de una concepción del hombre como dualidad: pasión por las pulsiones y razón por el bien común.

Ante esto, Freud se refería a la moral de la sociedad como eso que "cuesta más sacrificios de lo que vale, y que sus procedimientos carecen tanto de sinceridad como de prudencia"(80). Estos procedimientos de imposición son las leyes, los mandamientos, aquello en lo cual se nos impone esa instancia moral y que representa lo real como tal. Para Lacan, la ley moral se afirma contra el placer, y la acción moral crea una estela, algo que está ahí donde se sanciona el punto de nuestra presencia, una vez que ha entrado en lo real, cuando llega a la acción, en el momento en que nos aporta algo nuevo en lo real.

De la moral se deriva otra disciplina : la ética , que es precisamente la teoría del comportamiento moral de los hombres en sociedad, con la ventaja de que proporciona fundamentación o explicación sobre determinados actos. La ética reflexiona, reformula y explica la moral.

Los problemas que trata la ética son generales; diferentes a los problemas morales de la vida cotidiana a pesar de que la ética puede contribuir, fundamentar o justificar una cierta forma de comportamiento moral. La tarea fundamental de la ética como teoría es explicar,

esclarecer e investigar una realidad dada produciendo los conceptos y críticas correspondientes. Lo que se diga en la ética acerca del fundamento de las normas morales puede ser válido para cualquier sociedad, pero debe estar claro que la ética es la ciencia, mientras que la moral es su objeto de estudio "la ética tiende a estudiar un tipo de fenómenos que se dan efectivamente en la vida del hombre como ser social y constituyen lo que llamamos el mundo moral; asimismo, trata de estudiarlos, no deduciéndolos de principios absolutos o apriorísticos, sino hundiendo sus raíces en la propia existencia histórica y social del hombre" (21).

"Ethos" del griego, significa el modo de ser o carácter; esto plantea para Aristóteles el problema teórico de definir lo bueno, el fin último sería la felicidad y el bien. De la lectura de "*La moral a Nicomaco*" se desprende que tiende a referirse a un orden que define la norma de un cierto modo.

La ética tiene un carácter social y su finalidad está ligada a un hecho histórico.

En el terreno psicoanalítico los descubrimientos acerca de la motivación del inconsciente repercuten en las investigaciones éticas. Lo más relevante es que los procesos inconscientes escapan a la norma consciente impuesta en una comunidad y, por lo tanto, no pueden juzgarse como si fueran producto de motivaciones

conscientes. Lacan afirma que "La práctica psicoanalítica puede considerarse en tanto que ética de algo que es como del orden del significante del orden lingüístico mismo, de un significante concreto positivo y particular" (82). Es por ello que la ética que responde a normas lleva implícito un orden que, a través de los significantes, se impone al individuo, lo persigue en sus desdichas; la moral vuelve inaccesible la cosa. La imposición lleva al deber que, aunque no es la última palabra de la ética, tiene que ser fundado. La justificación de lo que se presenta como inmediato de obligación es el fundamento del deber, no sólo en sus mandamientos, sino también en su forma impuesta.

El deber está íntimamente relacionado con el querer, pues el deber es lo que el querer funda; la posibilidad es lo que el querer descubre. Para Fernando Savater "mi querer es mi deber y mi posibilidad" (83). El querer puede llegar a ser plenamente yo, eso que puede mantener al yo en una totalidad abierta en la que exista la autodeterminación, creación y libertad, además de ser reconocido por el otro, que a su vez haya reconocido al yo como tal. Según Savater, esto puede lograrse si no se excluye un objeto infinito con relaciones de reciprocidad, sin menoscabar la realidad de lo posible. Cabe aquí explicar el yo, que en la "Ética de Nicomaco" aparece como la noción del ideal del amo. "Es un amo cuyo ideal parece salir lo más posible del apuro del trabajo, quiero decir dejar al intendente

el gobierno de los esclavos para dirigirse a este ideal de contemplación sin el cual la ética no encuentra su justa perspectiva" (84) porque la ética es la dimensión más profunda del movimiento del pensamiento del trabajo, de la ética analítica y, además, de la función del docente.

La dialéctica del amo y el esclavo, para Hegel, consiste en que en toda relación humana hay amos y esclavos; el amo es tal por ser reconocido por los esclavos, ya que el reconocimiento viene del Otro, y el reconocimiento del esclavo no puede existir si no hay amo. Esta es la relación ética, es decir el reconocimiento de ambos, tal como se da en las parejas de amante y amado, madre e hijo, educador y educando, uno quiere volverse el objeto del deseo del otro, ofreciéndose a si mismo, pero a la vez, demandando ser el deseo del otro, lo cual es como desearse a si mismo.

En el terreno de la estética se comenzó por la meditación filosófica sobre la belleza, como principio metafísico, como factor universal, dado que se trataba de valores y de ideales. Fue Baumgarten quien definió e introdujo el concepto de estética como una disciplina dedicada al estudio de la belleza y las artes. En este momento aparece la confusión entre lo estético y lo artístico; se separan las artes bellas para distinguirlas de las útiles, dando como consecuencia,

promiscuidad conceptual que actualmente sufren aquellos que se dedican al arte: a pesar de que con anterioridad Hegel había considerado a las artes como productos del hombre diferentes de las bellezas naturales, además de que representan procesos culturales que presuponen conceptos y convenciones determinadas.

Se requiere, ante esto, diferenciar qué es lo estético y qué es lo artístico. Para Juan Acha lo estético es "inevitable y cotidiano, es espontáneo y orientado hacia las bellezas naturales o culturales, todas valorativas, por consiguiente no existe hombre sin vida estética" (85).

La vida estética está centrada en la sensibilidad o el gusto, facultad humana que se ocupa de los ideales de belleza y sentimientos diversos como lo dramático, lo cómico, etc.

La acepción original del término estético (*aisthesis*) se refiere a la percepción sensorial que luego se identifica como sensibilidad o sensorialidad, capacidad humana que tiene que ver también con el gusto. La razón y la sensibilidad que llevan al gusto como facultades antropológicas, según la sociedad y la historia, se concretan en ciertas particularidades de cada uno de los sistemas productivos o géneros de las ciencias y de las artes.

Lo estético se ocupa de nuestras preferencias y aversiones sensitivas o estéticas, gracias a las cuales mantenemos relaciones con la realidad inmediata y diaria. Constantemente la sensibilidad estética está trabajando, busca el conocimiento sensitivo de la realidad "Conforma una unidad estrecha e indisoluble con la mente y los sentidos, y también se ocupa de las bellezas naturales y demás categorías estéticas. Es más, no siempre se enfrenta al placer sino también al displacer" (60).

De alguna manera el placer que se siente no se reduce a lo estético y se puede dar una confusión entre un placer cualquiera y el estético. En el modo de expresión de las artes se usa lo estético como la facultad de sentir, que se deriva del adjetivo "aísthētos", que quiere decir sensible, perceptible por los sentidos, aplicándose, entonces, a lo bello y a lo concreto.

Lo artístico, por otro lado, no tiene que ver con las bellezas naturales o con las demás categorías estéticas ni siquiera con las formales. Lo que sostiene lo artístico y permite que cumpla múltiples funciones, es un cuerpo de ideas, conocimientos y teorías en que se reflejan la historia, el sistema, la cultura, y la sociedad. Como producto del hombre, lo artístico se objetiva en productos realizados por la sensibilidad humana. La naturaleza de las artes es estética, aunque

se dirige también a la mente. Las artes dan cuerpo, en general, a un sistema cultural y, en particular, a un sistema estético; a partir de sus leyes internas, se alejan de lo cotidiano y buscan la excepcionalidad.

El sistema estético tiene una jerarquía de normas y constituye el sector histórico del arte. A través de los principios generadores llamados estilos se extiende homogéneamente la petición de belleza a los productos de la civilización como principio fundamental. El estado opera como norma, a la vez que especifica las obras de arte concretas; constituyéndose así, el sistema estético. El sistema de normas que se identifica con un estilo puede ser expresado discursivamente en el mismo grado que el arte puede enseñarse y aprenderse.

En general, los objetos se consideran obras de arte cuando tratan de satisfacer el deseo humano de belleza, sin embargo, este deseo no se satisface completamente con los objetos creados para ese fin aunque un objeto pertenezca al sector artístico en tanto tenga estilo y los medios para producirlo, es decir, el material y la técnica.

Sean cuales fueren las causas de los cambios de estilo no afectan exclusivamente a la forma, sino también a los temas y motivos de la representación artística.

El arte va cambiando y los valores estéticos tienen necesariamente que modificarse al paso del tiempo. Cada época se cifra a su propia pauta, ésta debe a su vez ser considerada como lo que especifica la norma de estilo que determina la producción de arte en la misma época. El sistema estético, que toma como principio fundamental la belleza, tiene que comprenderla en dos sentidos: por un lado como acepción amplia que comprende toda la multiplicidad de valores estéticos -la belleza, lo trágico, lo sublime, lo cómico, etc.- y por el otro, la acepción restringida para significar por belleza un cierto valor estético concreto, por ejemplo, la concepción de figura humana para los griegos.

Lo que caracteriza a la creación es la aspiración del artista a la idea de belleza, definida por Eugenio Trias como " el velo de irradiación comunicable que, a modo de esplendor del rostro, cubre la abismal separación y la trascendencia de lo divino con la ilusión de familiaridad de inmanencia " (87). Eso que está lejos y a lo que podemos acercarnos mediante esa luminosidad, que marca un límite para tener acceso a él y que Kant considera se aprehende a través del entendimiento hallando así un espacio en lo humano.

La clave siniestra que permite explicar el efecto estético de belleza y sublimidad que produce una obra artística, por ejemplo, la tragedia de Edipo, se encuentra en el inconsciente humano concebido como

sistema de representaciones mediatizadas por el deseo. El deseo no está definido, no es único ni similar al de otro, puede ser de una forma cualquiera.

En "La analítica de lo sublime" de Kant, se describe el problema de la ambivalencia emocional, la cual provoca en el sujeto un rendimiento placentero de naturaleza estética, que contrarresta la carga de dolor y amenaza mediante una contraviolencia placentera que es efecto de una reflexión del sujeto sobre la idea racional de infinitud, sugerida por una circunstancia sensible; tal como se da en el espectador la impresión del "ethos" y del "pathos" de la tragedia griega, la culpa y el destino irremediable.

La categoría de lo sublime es provocada por un exceso o por una desmesura de naturaleza humana, no natural, por ello, el placer estético no es exclusivo de un sentimiento, "multitud de emociones, treguas, esperas engañadas y recompensas más allá, resultados de los desafíos preparados por la obra, y de las pruebas a que nos somete. Son insuperables precisamente mientras se dispone a procurarnos los medios maravillosamente imprevistos que permitirán atravesarlos, la intención del compositor se actualiza como la del mito a través del oyente y por él" (88).

Este análisis nos lleva a ver que no es nada fácil determinar lo que es artístico, pues el arte se entiende

como una ilusión "que participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el ilusionismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter; en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad; su racionalidad, si así cabe hablar"(10).

Esto sugiere una nueva idea, si el artista es un ilusionista, ¿acaso el docente de arte no es también un forjador de ilusiones?, ¿dónde está el límite de su deber como enseñante?, ¿hasta donde trasciende en la obra de los alumnos, es magia, es mito, es ritual?; ¿Por qué se encubre con ese halo de sabiduría?; ¿procura la transformación o la transgresión del orden a través de la obra artística?, ¿fomenta la creación o la destrucción del orden? . Estos son cuestionamientos éticos que repercuten necesariamente en el quehacer artístico y esto, a su vez, marca un determinado sistema estético.

3. LA TRANSGRESION EN EL ARTE

Para considerar el problema del arte como una transgresión del orden establecido, conviene remitirse a la postulación de Freud sobre el origen de la humanidad como horda primitiva, descrita en su obra "Tótem y tabú", en la cual retoma el problema de la sexualidad y la civilización mostrando el sistema de organización social como una transgresión del orden que sustenta el mismo sistema. En esta obra describe el mito según el cual el padre es el poseedor absoluto de las mujeres del clan, hecho que provocará que los hijos lo asesinen y posteriormente, se sientan arrepentidos de su acción. El arrepentimiento lleva a sustituir al padre con un tótem encarnado por el animal al cual se le dará una muerte ritual. La creación del tótem es el resultado del repudio del acto asesino. Este tótem mantendrá la prohibición hasta que se dé el momento de la comida totémica acto ritual colectivo en el que se conmemora el asesinato al mismo tiempo que se tiene acceso a todo aquello que en presencia del tótem era reprimido.

En esta obra, Freud se dedica a un trabajo de reconstrucción análogo al que se efectúa durante la cura individual, ya que considera que lo que determina

el complejo de Edipo individual tiene el mismo origen que el de ciertas instituciones sociales. Catherine Millet opina que "Tótem y tabú", "es interesante por la revelación estructurante del complejo de Edipo" (60), a través del cual se tiene acceso a un mundo específicamente humano que, en términos de Lacan, sería el orden simbólico.

El padre es el personaje tirano de la horda en contra de quien el crimen primitivo "está dirigido a introducir por ahí mismo todo el orden, la esencia y el fundamento del dominio de la ley" (61). La familia consanguínea introduce un orden que provoca el conflicto entre lo individual y lo social, este orden emana de lo simbólico como una asignación de lugares donde se da un acto amoroso y un hecho semántico, los cuales producen la comunicación y son susceptibles de ser traducidos, comprendidos y, por lo tanto, transgredidos.

El mito de "Tótem y tabú" es la ilustración simbólica de lo que el ser humano debe pagar como precio a su humanidad. El incesto y la prohibición aparecen simultáneamente en el momento en el que hay un ordenamiento dictado por la ley de la exogamia para la protección del clan. La dictaminación de un sistema de organización social va a tener diferentes productos que conformarán lo que hoy llamamos cultura, en el amplio sentido de la palabra, es decir, tradiciones, religión, ciencia, política, arte, etc.

El tótem, representación de lo prohibido y el tabú, la prohibición, son una unidad que apresa, que atrapa o encarcela por su determinación simbólica. A partir del asesinato del padre se establece un orden donde el tótem ocupa el lugar del padre muerto. Esto constituye la falta más oscura y original que provocará lo que, al final de su obra, Freud conceptualiza como instinto de muerte. Con la muerte del padre se pretende eliminar el obstáculo para poder tener acceso entonces a las mujeres del clan; sin embargo, se refuerza la prohibición hacia el goce. A pesar de que la presencia del padre prohibía, con su ausencia se queda la prohibición y el goce quedará prohibido como antes.

La intención de la obra "Tótem y tabú" está dirigida hacia la religiosidad y hacia el Gran Otro, entendido como el Dios, el amo o el padre. En esta obra se suponen algunas concordancias entre la vida animica de los salvajes de la horda primitiva y los actuales neuróticos. Los sistemas totémicos son en su origen "Procedimientos de designación y clasificación arbitrarios que cumplen una función puramente distintiva, pero cuya sustancia incide sobre el significado, atribuyéndole propiedades que no son las suyas" (92). Por eso para considerar el sentido de un mito como el que se maneja en "Tótem y tabú" debemos referirnos a la manera en que los elementos que lo componen se combinan y logran estructurarlo.

El tótem es el antepasado de la estirpe, su carácter incluye a todos los individuos de la especie, se halla en una relación particular con la totalidad del grupo; es concebido como un objeto que establece relaciones elementales de parentesco como la exogamia y la reciprocidad.

El tótem como objeto estimado es creado para extraer la esencia o asimilarlo con el fin de que llegue a formar parte del sujeto mismo. Esto se da en el momento de la comida totémica que representa, según Freud, la primera fiesta de la humanidad; es la conmemoración del asesinato al mismo tiempo en que se da la primera identificación con el padre en el momento de ingerir al tótem. La relación entre el totemismo y la exogamia se establece a partir de la analogía del totemismo y las fobias animales (como en el caso del hombre de los lobos).

El totemismo deja ya implícita la existencia de un animal que representa al clan rodeado de prescripciones y prohibiciones; el animal totémico encarna al padre y sus dos mandamientos capitales: por un lado, la prohibición de dar muerte al tótem y por otro, la prohibición de desposar a la mujer perteneciente al mismo totem.

En el caso del tabú, las manifestaciones,

prohibiciones y restricciones que extraen de sí su propia autoridad, están íntimamente relacionadas con el sexo, el tabú es fuente o portador de una fuerza misteriosa que participa de lo sagrado. Cuando el tabú se eleva sobre lo normal será impuro u ominoso dependiendo de la naturaleza del carácter del cual emana. La violación del tabú tiene como resultado el acceso a la santidad o bien a la impureza.

El tabú puede observarse desde tres planos: como natural o directo, cuando es producto de una fuerza misteriosa inherente a una cosa o persona; como transmitido o indirecto, cuando emana de la misma fuerza que la provoca, pero es adquirido o transferido por una persona; o como intermedio cuando tiene en él ambos factores, es decir, el directo y el indirecto.

La violación del tabú implica un castigo, tiene consecuencias que no sólo dependen de la intensidad de la fuerza mágica, sino también del hecho de que el sujeto se oponga a la fuerza del tabú. El tabú está marcado por una serie de limitaciones que no son cuestionadas; para que se mantenga, el sujeto debe ignorar las razones que lo conforman y no investigarlas, asumiéndolo como mandato ya establecido.

El tabú por lo mismo, tiene un alcance enorme, comprende todos los actos que inspiran temor o

inquietud, los cuales se relacionan con el culto y hallan su representación en el tótem. El tabú se sostiene por hechos humanos: como cuando se respeta la prohibición de matar al animal y comer su carne; o en circunstancias excepcionales de la vida del hombre como son la adolescencia, la menstruación, el parto, etcétera. Sin embargo, todo lo que rodea al tabú está matizado por el temor a la acción de las fuerzas ocultas, depositando en él la objetivación del temor a ese poder supremo que se supone oculto en el objeto. La existencia del tabú lleva a realizar un culto al temor.

Para Freud el tabú es un concepto que se origina a partir del miedo y tiene su propio fundamento, pues representa el miedo a la angustia por querer ocupar el lugar del Otro. La prohibición del incesto señala un deseo inconsciente común a todo, es como un enigma. Catherine Millet explica que la prohibición está "en el centro tanto de la neurosis como en el desarrollo normal del individuo" (14). Por ello adquiere importancia en el tema de la educación artística, al hablar de la constitución del sujeto, en la primera parte de este trabajo, se veía la necesidad de que existiera este corte que prohíba, que ordene.

Para Freud el inconsciente de cada individuo está formado a partir del inconsciente de generaciones anteriores y se establece una relación directa entre

inconscientes y comunicación. La comunicación de inconscientes tiene una importancia capital para comprender la influencia de los padres y educadores sobre el niño "el inconsciente de los educadores puede considerarse más determinante para el desarrollo del niño que la acción educativa concertada" (55).

En la comunicación de un consciente se engarza la actividad artística con la estructura social. La forma determinada en que el artista concibe el orden está relacionada con su elección del objeto de deseo y no necesariamente corresponde al orden implantado por la ley. El artista concibe el orden en una forma particular y, como ya hemos visto anteriormente, pretende plasmar en su obra el orden ya sea manteniéndolo o destruyéndolo. A través del arte se elaboran tabúes que nadie puede tocar pues mantienen el carácter sagrado propio del tabú. El artista se ha considerado como aquél que por asumirse con características especiales puede tener acceso al tabú; sin embargo, como ya hemos citado el artista es visto como un mito por el lugar que la sociedad le ha asignado dentro de ese orden.

Veamos también que la prohibición que se establece a partir del asesinato del padre reforzaba la prohibición hacia el goce: el artista que, según Freud, pudiera constituir una forma de goce para los demás o proporcionar compensaciones de las fuentes de

goce inconscientes debería reconocer que "no puede haber sociedad que promulgue el derecho al goce, pues ella no se funda sino en la ley que lo prohíbe" (06).

El lugar de la ley ha sido tratado por Freud en la obra "Tótem y tabú" a través del análisis del orden y del padre omnipotente. En el momento del asesinato del padre se instituyen las leyes que reglamentan el ejercicio del poder, para ser "fundamento de todas las sociedades humanas, inducidas de este modo a imponer la renuncia a los deseos más poderosos de uno y en particular la elección incestuosa del objeto, lo cual constituye la mutilación más sangrienta impuesta quizá con el correr del tiempo a la vida amorosa del ser humano" (07). Este renunciamiento obligado lleva al camino de los síntomas. Es necesario que exista la ley para que pueda darse la transgresión y como consecuencia, sea posible el acceso al goce.

Para que la sociedad se mantenga debe haber un pacto de renunciamiento instituido por la ley, como en el caso de la imposibilidad representada míticamente por la fuerza coercitiva del padre.

Lacan comenta que lo que "se halla en la ley de la prohibición del incesto es algo que se sitúa como fundamento, y como tal a nivel de la relación inconsciente con Das Ding, la cosa" (08).

El deseo no puede ser satisfecho porque es el fin, lo que se observa es la demanda. En la primera parte de este trabajo se describió el principio del placer por medio del cual el hombre busca siempre lo que quiere reencontrar pero jamás podrá alcanzar.

La relación donde se marca lo esencial, el resorte que genera que el sujeto se mueva, es la prohibición del incesto.

La prohibición marca el significante en el lugar de lo imposible, el goce está prohibido porque alcanzarlo sería mortal. La civilización opuesta a la sensualidad se defiende como una organización colectiva contra los riesgos mortales que pueden provocar la sexualidad a los hombres, de ahí que Lacan señale que "el goce es un mal porque implica el mal del prójimo" (99).

La ley se ha ido constituyendo en una moral que ha tenido cierta tradición filosófica y que comprende el dominio del principio del hedonismo, tiene motivos que no son precisamente desinteresados pues "la función del placer, de ese bien, reside en que, en suma, nos mantiene alejados de nuestro goce" (100).

El tema del acceso al goce del sujeto nos remite no sólo a la prohibición del incesto, sino también al

imposible goce de la madre, al sentimiento de la transgresión, al anhelo de muerte del padre, deuda que el sujeto jamás podrá saldar y que presenta un doble aspecto de la misma falta que origina el orden simbólico "es este orden simbólico el que engendra la perspectiva de ese goce infinito que es precisamente aquello que colmaría el lugar de la hiancia del propio deseo" (101).

El término freudiano para designar el goce es *befredigung*, es decir, el tropiezo de la pulsión, que indica que la sublimación lleva a la inhibición del goce. La causa de la imposible satisfacción es la barrera que se opone al cumplimiento de las pulsiones, el incesto, y como consecuencia, el objeto se puede presentar con una serie infinita de sustitutos, aunque ningún objeto sea satisfactorio, pues sólo uno podría serlo y éste está perdido para siempre " es esto a lo que Freud llama *uberchadzung*: la sobreestimación, que no es otra cosa que lo que los esteticistas llaman *belleza*" (102).

El goce puede diferenciarse en dos niveles: el primero sería aquel goce fálico que tiene que ver con lo sexual, el cuerpo es aquí un instrumento, el goce sexual se debe entender como sexualización de pulsiones donde el sujeto encuentra su estructura en el complejo de Edipo y no simplemente como genitalidad o reproducción.

El segundo nivel es aquel goce que se refiere al del cuerpo en el que, independientemente de lo fálico, llega a obtenerse sensaciones a través de elementos ajenos, como pueden ser el alcohol o los enervantes, que alteran la actividad normal y cambian la percepción del cuerpo, en esa búsqueda del imposible sentirse completo, de la cual Michael Silvestre comenta que "el goce queda en el cuerpo como un enigma que se percibe con sorpresa" (103).

La sublimación puede entenderse como un circuito inacabado, porque siempre existirá alguna represión; sin embargo tiende al goce, que es el medio a través del cual el sujeto puede reconocer los circuitos por los que ha transcurrido. Los tropiezos de la vida sexual llevan a modificar la pulsión, es decir, cuando los circuitos encuentran obstáculos las pulsiones parciales sufren cambios y dirigen sus destinos hacia otro lado de la vida sexual.

Para Freud, el cambio pulsional hacia la sublimación consiste en la inhibición de los obstáculos, es decir de la satisfacción, pues la sublimación supera al obstáculo y a la satisfacción. El uso del término inhibición se refiere en el nivel conceptual al cuerpo del Otro en el sentido de la perversión o, por el contrario, la idealización del cuerpo para conservar lo intacto, inaccesible. La sublimación del sujeto surge al consagrar el objeto

desplazándolo y buscando incesantemente significados, con el fin de reproducirlos en forma adecuada, para que den sentido a la búsqueda del sujeto. El oficio inicial de la sublimación es que el sentido no sea experimentado por el cuerpo, sino sostenido por el significante.

La sublimación propone a la pulsión el camino cómodo en el que importan más los hechos que las palabras. Freud establece un vínculo entre la sublimación y el proceso de la cultura, pero considera a la primera sólo como un medio para el proceso cultural; aquello que permite al sujeto parlante concebirse como aquello que en el origen fue condenado a la castración que representa la marca del registro sexual como una visión del mundo que no apoya el cambio. La función de la sublimación puede significar no resolver, sino acomodar la castración, que se inscribe alrededor de la muerte del padre primitivo. El cuestionamiento para saber si hay acceso posible al goce, es decir, a lo real, fuera de la entrada que abre el sintoma es la sublimación. "El goce se eleva de la realidad, pues es indisoluble del objeto que él supone y exige esa realidad" (105).

La representación que le ofrece el significado al sujeto es su único soporte. Para Lacan constituye una asociación en una misma formulación: significado-sujeto, restringiendo la representación y suprimiendo

toda la referencia de la percepción que queda confirmada por la imaginación . Para tener acceso a la realidad, entonces, se supondrá un significado que tratará de encontrar o reencontrar al objeto perdido.

Hablábamos del síntoma como organización significante, que permite el acceso a la realidad y desemboca en el goce sexual. El síntoma busca en el cuerpo propio y fallido , el cuerpo del Otro. Según M. Silvestre la sublimación propone un camino intermedio para el acceso a la realidad diferente al del síntoma y del superyo, es decir, se alcanza la realidad por medio de una operación en la que el significado se eleva a la categoría de objeto y se apoya en el deseo. Se dice que el deseo orienta al sujeto hacia la visión de lo singular apoyándose en la sublimación pretendiendo dar significado a la singularidad de ese deseo.

La pregunta de la singularidad de una obra en la creación artística tiene un límite en cuanto al efecto que provoca. El objeto se reintegra al registro de lo simbólico a partir del reconocimiento colectivo o cultural, pasando por la cuestión mercantil.

El arte supone una serie de representaciones suplementarias para la satisfacción de aquéllos a los que les gusta. El placer se da en la medida en que la obra es reconocida y, por medio de él, se regresa a lo

imaginario como un incesante ciclo del proceso sublimatorio. "El ser parlante reproduce, es un hecho, pero el que persiste en buscar aquello que no puede encontrar es un enigma (100).

Finalmente, la transgresión del orden en la actividad que desarrolla el artista estará en función de esa forma de entenderla, de asumirse como sujeto incompleto buscando ser completo, a través de plasmar en la obra un deseo inconsciente. Pedagógicamente es necesario analizar el proceso de creación para determinar la influencia que en él tienen los procesos educativos.

4. CONSTRUCCION, CREACION Y CREATIVIDAD

En esta parte del trabajo se han revisado diversos aspectos sobre el arte y su importancia con el fin de ofrecer al docente ciertas reflexiones sobre los elementos que le puedan ser de utilidad en su desarrollo profesional. Las diferentes concepciones del arte que se han dado en momentos determinados de la historia y la forma en que los sujetos tienen contacto a través de mecanismos conscientes e inconscientes nos lleva a preguntarnos hasta dónde es posible que en la labor educativa se sienten las bases para entender, disfrutar, crear o enseñar el arte .

El concepto de arte presenta tres aspectos distintos aunque íntimamente relacionados: la creación, la construcción y la creatividad. Con frecuencia estos términos han sido utilizados como sinónimos, lo cual ha provocado una serie de confusiones que se reflejan en los estudiantes de arte. Los tres constituyen el fundamento de la actividad artística, pero cada uno de ellos se delimita conceptualmente en forma diferente, por ello es importante que el docente ubique a cada uno dentro de su marco propio y logre transmitirlo a los alumnos. La identificación, idealización y

enamoramiento, son conceptos básicos para el tipo de relación que el sujeto establece con el objeto. La cultura es generada por los hombres y, al mismo tiempo, los hombres actúan frente a los objetos por la misma cultura.

Como ya hemos visto, al constituirse el sujeto a través del lenguaje, se eslabona en una cadena de significantes que van previendo, de alguna manera, su lugar en la sociedad, en la cultura, en el arte o en el proceso pedagógico mismo. A partir de la instauración de un sistema social que se ha representado por un orden determinado, el sujeto adquiere un lugar específico, según se eslabone en esa cadena y se relacione con los esos simbolismos sociocultural y lingüístico que se imponen como órdenes ya constituidos "la introducción del 'infans' en el orden simbólico lo modelará según las estructuras propias de tal orden: el sujeto será modelado por el Edipo y las estructuras del lenguaje" (109).

La integración al orden simbólico se precisa a partir del complejo de Edipo que, entre otras cosas, es considerado la piedra de toque de la acción educativa. Siguiendo la estructura que plantea Lacan para los tiempos del Edipo, comentábamos que en el tercero reaparece el padre con una forma permisiva cuando se le ofrece al hijo como polo de identificaciones sexuales y sociales, de ahí que pueda entrar en la ronda del deseo.

La identificación es favorecida a través del corte con el padre que permite la estructuración del ideal del yo, de origen esencialmente narcisista, que posibilita el enamoramiento, y que para la educación va a adquirir una gran importancia.

La identificación es definida por Freud como "la manifestación más temprana de un enlace afectivo a otra persona y desempeña un importante papel en la prehistoria del complejo de Edipo "(109). Al darse la identificación como germen del complejo de Edipo, la relación con el padre es querer ser como él y reemplazarlo en todo, la madre pasa a ser el objeto sexual y el padre el modelo a imitar. Esa formación del yo, previa a toda elección del objeto, es fundadora del narcisismo que se constituye para ser libido del objeto al separarse del yo nuclear. La historia de las elecciones de objeto constituyen al yo, gracias a la propiedad de la libido narcisista de transformarse en libido objetal y a la inversa. La identificación puede presentarse, incluso, antes de la elección del objeto conformándose, entonces, el propio yo análogamente a otro yo tomado como modelo.

El valor normativo que tiene la identificación sobre el plano sexual, cuando se da con el padre como sujeto, es "lo que se quisiera ser" y la elección del padre como objeto es "lo que se quisiera tener"; la diferencia estriba en que el factor interesado sea el

sujeto o el objeto del yo.

La diferencia entre el querer ser y el querer tener se da porque en el primero se forma el ideal del yo, cuando el yo se separa del ideal del yo entra en conflicto con él; la distancia entre el yo y el ideal del yo es variable, pues depende de las normas y leyes que el sujeto debe seguir. En el querer tener la identificación con el objeto puede presentarse como un proceso de duelo o melancolía.

La identificación, para Freud, puede dar origen a tres tipos de síntomas: la sustitución erótica, es decir, padecer de la misma forma que el otro; o bien padecer el mismo síntoma que el de la persona amada, como en el caso Dora; o ser independiente de toda actitud libidínosa con respecto a la persona copiada, es decir, cuando dos yoes con un rasgo común se encuentran.

En la perspectiva de Lacan la articulación de la identificación se da por la falta, tal y como se veía en el estadio del espejo, en términos generales, intenta cerrar faltas, tiene una función de alienación, pues no se reconoce la falta.

Para diferenciar la identificación del enamoramiento Freud señala que en el primero el yo se enriquece con las cualidades del objeto, se lo

introyecta, el objeto desaparece o queda abandonado y es reconstituido luego en el yo, que se modifica parcialmente conforme al modelo del objeto perdido. Pero el enamoramiento es otra cosa, puede ser "un revestimiento del objeto por parte de los instintos sexuales, encaminados a lograr una satisfacción sexual directa y que desaparece con la consecución de este fin" (100).

Aquí puede darse el hecho de la superestimación sexual, es decir, el hecho de que el objeto amado queda sustraído a la crítica siendo estimadas todas sus cualidades indiferentes. Por medio del mecanismo de represión puede surgir la ilusión de que el objeto amado tiene excelencias psíquicas, sin embargo, es la influencia del placer sexual lo que le atribuye esas excelencias.

La idea freudiana del enamoramiento destaca que en él se hallan " rasgos de humildad, una limitación del narcisismo y una tendencia a la propia minoración , rasgos que se muestran intensificados en casos extremos" (111). El objeto ocupa el lugar del yo, el yo abandona al objeto como en el caso del abandono sublimado a una idea abstracta y desaparecen por completo las funciones que tiene el ideal del yo , que son la auto observación, la conciencia moral, la censura onírica y la influencia principal en la represión. La importancia del ideal del yo radica en que nos lleva a logros prescritos de

los valores sociales y genera reconocimiento.

En este enamoramiento, el yo se empobrece, se da por entero al objeto y sustituye por él su más importante componente. El objeto subsiste, pero es dotado de todas las cualidades por el yo. La alternativa es situar al objeto en el lugar del yo o en el del ideal del yo "se ama ya sea lo que se nos asemeja o se asemeja a nuestro ideal en cuyo caso el objeto viene a ocupar el lugar del yo en el espejo y la satisfacción sigue siendo narcisística- quien nos cuida y nos protege, el término del amor es todavía el del yo: el objeto de amor tiene por misión satisfacer los intereses del yo"(112). El efecto de empobrecimiento que provoca el enamoramiento es por la idealización o encarnación del ideal.

En términos de Lacan, amar es "dar lo que no se tiene a alguien que no lo es ". Esto, en ambos casos, es el falo; como en el caso de la madre fálica, aquella que se concibe completa y sin falta. La explicación del amor sería, pues, la búsqueda de ser completo.

El proceso de idealización parte de la libido depositada en el objeto que puede estar claramente valorado dentro de lo imaginario. Para sostener la estructura de amor, el objeto debe ser inalcanzable como, por ejemplo, la dama en el Roman de Tristán e

Isolda (113). Es la idea de ese amor excelso y puesto fuera del alcance; se ubica al objeto amado en un altar o, por el contrario, se le destruye.

Cuando se eleva a otra categoría que es la cosa (Das Ding), con toda la investidura que le da ese lugar, lo único que queda es rendirle homenaje, abrir un espacio que dé la posibilidad de sublimar.

El amor cortés es otra forma de sublimar; en él a el sujeto se estructura psíquicamente a nivel del objeto. En esa búsqueda, el sujeto artista da vueltas organizando significantes alrededor de un vacío, en el eje de un objeto que está presente y lo lleva a producir objetos diferentes, a rodear el agujero. En el ejemplo del roman, el lugar vacío es el de la dama, en la idealización hay que cubrir la falta; el arte establece el mismo tipo de contacto con lo real.

Para que exista la creación debe haber el conocimiento del objeto y en ese acto, según Bachelard, "se conoce en contra de un conocimiento anterior, destruyendo los conocimientos mal adquiridos o superando aquello que el espíritu mismo, obstaculiza en su espiritualización" (114).

Este proceso de construcción lleva implícita la crítica y la rectificación. Lo real sufre un proceso de ruptura, la primera impresión se quiebra para

representar cada una de las cosas y luego volverse a articular.

Según Bachelard, la ciencia se edifica sobre la destrucción de los conocimientos anteriores, lo que lo lleva a concluir que la ciencia no existe. Sin embargo, el arte está en un lugar aparte, puede ubicarse entre esa construcción científica que da algunos elementos para rescatar lo que se denomina "sótano de la edificación", es ahí donde podemos apreciar el instante que se opone a la razón. El artista está entre el ir y venir del sótano al ático para alcanzar esos instantes que maravillan y poder representarlos.

Desde la perspectiva de Marcuse la cultura se va construyendo mediante la combinación y la interacción de dos impulsos: la razón y lo sensual. Pero en la sociedad la relación de ambos es antagónica, no logra reconciliarse la razón con lo sensual, y viceversa. El artista es considerado como un organizador de la cultura y, por tanto, comprometido con la producción de significados y significantes, esa producción que forma parte a la vez del conocimiento hay que situarla en un tiempo determinado y en el momento socio-histórico en que se desenvuelve.

El proceso de creación implica convicción acerca de lo no probado, el conocimiento de la posibilidad y la conciencia de cómo algo se gesta. Para Margarita Pansza

esa convicción es la fe, que puede ser racional o irracional "la fe es racional cuando se refiere al conocimiento de lo real, y se funda en la facultad de conocer y aprehender, que traspasa la superficie de las cosas para ver el meollo de ellas" (115).

El proceso en el que el sujeto y el objeto establecen relaciones reciprocas implica lo sensorial y lo racional como dos momentos necesarios. El primero tiene una imagen sensible y después interviene el intelecto con lo afectivo en una doble dimensión consciente e inconsciente, aunque existan obstáculos epistemológicos difíciles de superar.

El obstáculo principal para que se dé el conocimiento es el dogma, entendiéndose como pensamiento estereotipado y altamente legitimado, como verdad absoluta que imposibilita el diálogo y la contradicción. El dogma hace rituales y los rituales, como hemos visto, perpetúan. En la educación, el dogma adquiere importancia pues le brinda al educado el poder ilusorio de ser poseedor de la verdad y elimina el miedo por cuestionar el conocimiento. "El dogma asegura el temor a equivocarse pero nos priva del placer de pensar, da una concepción unidimensional de si mismo" (116).

• Por otro lado, no podemos olvidar que el sujeto está inmerso en las instituciones sociales, donde existe autoritarismo, represión, etc. Estas instituciones

son adversas al proceso de creación e impiden la superación por la vía del cuestionamiento del conocimiento socialmente válido. La creación artística implica una rebelión contra lo establecido, así como contra la realidad que se le impone al sujeto. Es también una forma de expresión del conflicto entre lo real y lo imaginario, en que los elementos de conocimiento se conjugan con la emoción para dar paso a la creación.

Crear implica una renuncia momentánea, angustia e incertidumbre, pero una vez iniciado este proceso surge en el sujeto una etapa obsesiva para relacionarse con el deseo de crear; de esta necesidad surgirán diversas opciones. Una de ellas es el arte que le brinda medios socialmente disponibles para iniciar propiamente el proceso de construcción, el cual culminará con esa necesidad que lo generó. Este es un nuevo elemento que lo encadena a un nuevo proceso, y lo lleva a romper nuevamente con otros obstáculos que se oponen al conocimiento y lo provocan a atreverse a pensar en la realidad y hacer una construcción de ella.

El proceso de creación ofrece al hombre muchas interrogantes para resolver, para pensarse a sí mismo como sujeto de conocimiento y como sujeto creador que maneja códigos simbólicos.

El proceso de ruptura se hace más evidente en el

momento de la creatividad, donde se rompe con la construcción del conocimiento socialmente aceptado y legitimado por las instituciones como la escuela, en la que, precisamente, no se fomenta, pues en ella los alumnos verdaderamente creativos e independientes son reprobados o inhibidos.

La creación, construcción y creatividad son una madeja enredada en la que no se puede separar un elemento de otro, pero conviene ampliar las consideraciones hechas sobre la creatividad para identificar su relación en ese nudo. Comentábamos en el punto referente al artista, que la creatividad es uno de los elementos que lo constituyen, como el proceso mediante el cual descubre nuevas formas y relaciones, y que está estructurada con propiedades como la imaginación, la espontaneidad y la memoria.

Conviene resaltar que la creatividad es la parte nuclear del proceso de invención, tiene íntima relación con el sujeto independiente y crítico que puede elaborar proyectos propios, buscar alternativas, opciones y hacerlas realidad. Este sujeto creativo debe ser inquieto e imaginativo, capaz de realizar crítica inclusive de la sociedad para intentar su transformación, aunque sea desde la perspectiva estética en la que se encuentra inserto. La creatividad no es sólo una expresión individual, sino "un problema complejo que va más allá de la satisfacción personal, ya

que está relacionada con las condiciones materiales de existencia, con la producción de la cultura y con el desarrollo social en un tiempo histórico determinado" (117).

Aunque el artista requiera creatividad, no todo proceso creativo puede reducirse sólo a lo artístico y a lo individual, también tiene implicaciones sociales y políticas. La creatividad del artista se ve influida por aspectos socio-políticos y a su vez la sociedad se ve modificada por el resultado de la creatividad. Todo lo que la obra artística involucra es consecuencia de los procesos creativos.

Si bien, es importante ubicar la actividad artística en el contexto histórico y en proceso, hay que volver a Freud cuando dice que la libertad es necesariamente limitada por el proceso civilizador, y el artista por esta situación social no está siempre consciente ni de sus condicionamientos ni de su proceso creativo. El sujeto se somete a un producto de la acción social para determinar su medida de lo creativo y legitimar su solución. En esta legitimación, la creatividad según Francisco Miró Quezada, está regida también por tres elementos: la temporalidad, que lo que se crea no haya existido anteriormente; la novedad, con la cual se modifique algún contenido y, por último, la significatividad, que dé al proceso la dimensión social y polémica.

El proceso de creación que se erige a partir de la creatividad del sujeto adquiere dos sentidos: lo social, en la medida de sus condicionamientos y lo individual, ya que cada sujeto es irrepetible, con herencias y afectos, con un proceso único. En el terreno de la educación no podemos determinar un procedimiento que nos garantice un genio.

La escuela contribuye a que el hombre no desarrolle toda su potencialidad creativa "llegamos a concluir que el proceso de creación se ve en gran medida obstaculizado por la necesidad de conservar lo social, ya se trate de creación de mitos o visiones parciales de la sociedad." (118).

Considerando los dos planos en los que juegan los tres elementos para entender, disfrutar, crear o bien educar en el arte, hemos recorrido desde cómo se dan las primeras identificaciones con el objeto, pasando por la idealización y el enamoramiento, hasta el acceso a los otros objetos, como pueden ser los del conocimiento, que en el afán de construcción necesariamente lleva a la destrucción de lo anterior, hasta el logro de nuevas elaboraciones que permite la creatividad.

Sin embargo, es importante cerrar este capítulo para ubicar los aspectos en un ejemplo, que permite ver

una representación de la función del docente en la educación artística. El personaje que se analizará, es Quetzalcóatl quien para los Toltecas involucra el lugar del padre, el dios, el guía, el maestro y el artista.

III. APROXIMACION PSICOANALITICA A LA FUNCION DEL DOCENTE DEL ARTE.

Los fundamentos psicoanaliticos considerados hasta ahora, se encuentran en un nivel teórico que careceria de sentido si no logran enriquecer la concepción de enseñanza del arte que se maneja comúnmente.

Para la explicación de estos fundamentos se ha tomado la figura de Quetzalcóatl, por la riqueza mítica que conlleva, así como la trascendencia histórica y social que tuvo para el pueblo Tolteca al legarles el don divino de las artes, y en general por la importante significación que adquirió en la mayoría de las culturas prehispánicas de México.

La figura de Quetzalcóatl por sus características y la función que cumplió, permite hacer un paralelo a la función del padre y del docente.

1 QUETZALCOATL EL POSEEDOR DEL DON DIVINO

Este capítulo está referido a un ejemplo tomado de la cultura mexicana, para la cual tiene un carácter simbólico específico en la perspectiva de los Toltecas y representa varias imágenes, que coinciden con algunos elementos del desempeño actual de la labor docente en la enseñanza artística.

El mito de Quetzalcóatl es muy complejo, ya que se representa en diversos espacios prehispánicos, cada uno de los cuales le otorga una significación específica, ya sea como dios, como hombre, sacerdote, o ubicado en un rango jerárquico, que, tanto para los aztecas, cholultecas, xochicaltecas, mayas, como para los toltecas se refiere a un personaje con atributos divinos. Cabe aclarar que las diversas interpretaciones hacen complejo el acceso a este mito.

El mito es un relato o narración donde "se revelaría el revestimiento narrativo y diacrónico de una estructura fundamental, soporte de la teoría que obtendría en el mítico el material empírico sobre el cual se repliega un orden reflexivo" (119). Es decir que ese complejo estructural se puede desglosar en

diferentes secuencias estructurales y temporales, a través de las cuales podría conseguirse diacrónicamente la constitución del sujeto.

La palabra mito del griego "mythos" significa relato, aunque también se le toma en el sentido de leyenda (del latín *legenda*), es decir destinado a ser leído, por eso se puede decir que el mito es una forma de literatura. La semiología se ha interesado por los mitos manifestados ya sea en el arte o en la literatura popular o folklórica, pues expresan formas simples, arcaicas y universales.

Ya sea en forma de literatura o en una transmisión oral, el conjunto de mitos de una población pertenece al orden del discurso y sólo se cierra en caso de que una población se extinga. A su vez los mitos de diversos orígenes tienen una estructura similar.

El mito es la unidad de diversos elementos que no pueden separarse, lo cual constituye un problema metodológico. Levi Strauss comenta al respecto "la unidad del mito no es sino una tendencia proyectiva, jamás refleja un estado o momento del mito, su papel es acceder en forma sintética al mito e impedir que se disuelva en la confusión de los contrarios "(120).

Los mitos carecen de autor, Pierre Giraud los considera "arquetipos de la imaginación que se encuentran en todas las culturas y bajo las formas más diversas y es evidente que perduran en las artes modernas " (124).

Si el mito está estructurado como un código coherente, perdura en el inconsciente moderno bajo formas latentes. Los mitos no son cuestiones de culturas pasadas, arcaicas o primitivas, que si bien son cerradas y estabilizadoras, permiten observar códigos fácilmente. Hay formas simples y estereotipadas que conforman códigos sociales ritualizados, con origen en la historia lejana, pero que se ha guardado en el inconsciente colectivo. Es esta la razón por la que continúa vigente el mito de Quetzalcóatl, el hecho de que haya transcurrido un gran periodo desde que se manejaba el mito a la fecha no anula su vigencia.

A pesar de que el estudio de los mitos aún no se desarrolla ampliamente debemos considerar que se han hecho esfuerzos para dar luz a la problemática actual. Representa un intento por reivindicar la manifestación de la actividad mental social de las poblaciones para que el mito se complete. El análisis de los mitos implica tratarlos en sí mismos y para sí, a través de un método específico; por lo que Levi Strauss plantea la

premisa de que no existe el término verdadero del análisis mítico, porque los mitos son interminables debido a ese doble carácter del pensamiento mítico de coincidir con su objeto sin nunca conseguir fundirse con él, dado que evoluciona en otro plano. "La recurrencia de los temas traduce esta mezcla de impotencia y tenacidad . . . el pensamiento mítico no recorre trayectorias enteras, siempre le queda algo por realizar " (122).

Cabe aclarar que la mitología carece de función práctica evidente, no está directamente vinculada a una realidad diferente que disfrute de una objetividad más alta . Sin embargo, permite ilustrar y demostrar la realidad del pensamiento.

Los sujetos hablantes que producen y transmiten los mitos pueden adquirir conciencia de la estructura y modos de operación, aunque sea en forma parcial o intermitente. Para Levi Strauss existe una similitud entre los mitos y el lenguaje, es decir, aplica las leyes gramaticales sin dejar de perder el hilo de sus ideas.

Otra analogía que se establece es entre la mitología y la música, en el sentido de que enfrentan al hombre a objetos virtuales de los cuales sólo la sombra es actual y dan algunas aproximaciones conscientes que

van a dar pie a procesos inconscientes, es decir, hacen intervenir a quienes los escuchan como estructuras mentales comunes y operan en dos enrejados: uno interno que tiene que ver con un orden natural del cerebro y otro externo que implica lo cultural.

La música saca a relucir las raíces fisiológicas; la mitología, las raíces sociales, lo que provoca que una se aferre a las vísceras y la otra al grupo; una utiliza los instrumentos y la otra esquemas míticos. Por ello se dice que "en el mito concierne una relación irracional prevaleciente entre las circunstancias de la creación, que son colectivas y el régimen individual del consumo" (129).

En la versión de Quetzalcóatl-hombre, se cuenta que nadie sabía de dónde había venido, tenía características raciales diferentes a la de los Toltecas, era alto, blanco, corpulento y de cabello abundante. Era sabio y prudente, enseñó a su pueblo las artes más difíciles, como fundir y trabajar los metales, labrar las piedras verdes, chalchicutes, conchas de colores y las plumas de los pájaros. Era austero y honesto hasta en su vestido, habitaba en palacios milagrosos de piedras preciosas.

El pueblo de Tula recibió en el tiempo de Quetzalcóatl beneficios de los dioses, pero vino el

tiempo malo donde los dioses tenían el propósito de destronarlo. Uno de ellos lo visitó, le dio a beber un elixir que lo embriagó. Después de esto le aconsejó ir a Tlalpan a recobrar su posición "después dedicóse a quemar todas las casas de plata, conchas y plumas que encontró, incendió los campos, apedreó los pájaros lindos, dejando en ruinas la próspera ciudad de los toltecas" (124).

Pasó por Tlanepantla y lloró por su ciudad, se recargó en una roca y sus manos quedaron allí señaladas. 'Voy a Tlalpan donde me llama el sol' -Ve en horabuena; pero déjanos la sabiduría de las artes para fundir la plata, tejer las plumas y decorar vasijas. Se quitó su atavío de joyas y las arrojó a una fuente diciendo: 'allí está mi riqueza y mi sabiduría, tomadlas' (125).

En el transcurso se fue quedando solo hasta llegar al mar, se embarcó en una balsa formada de culebras. Se ignora de dónde vino, no se sabe para dónde se fue, desde que se perdió a los ojos de los hombres en la ribera del mar.

González Torres describe el mito de Quetzalcóatl de la siguiente manera: Tlahuizcalpantecutli dios del planeta Venus, es identificado con Quetzalcóatl, que según el mito, perseguido por Tezcatlipoca, salió huyendo de su reino en Tula, se dirigió a Tlalpan y en

el año i caña, llegó "a la costa del mar, se paró, lloró, cogió sus arreos, aderezó su insignia de plumas y su máscara verde. Luego se atavió él mismo y se prendió fuego y se quemó. Al arder sus cenizas, acudieron a verle todas las aves preciosas que se remontan y visitan el cielo" (120).

Decían los viejos que se convertía en la estrella del alba que en cuatro días no salió porque se fue a morar entre los muertos y otros cuatro días se proveyó de flechas por lo que a los ocho días apareció la gran estrella que se llamaba Quetzalcóatl, fue entonces, añadian, cuando se entronizó como señor.

La "Historia Antigua de México" de Francisco Javier Clavijero coincide en la descripción física, en su función como maestro del arte, su honestidad y prudencia, lo benéfico que fue para su pueblo y añade que hasta el tiempo y la calendarización son parte de su enseñanza. Se despide de cuatro jóvenes virtuosos en Coatzacoalcos, les ofrece la promesa de volver algún día a consolarlos y gobernarios, razón por la que los Cholultecas erigieron un magnífico templo, lo mismo que en Tula, venerándolo como dios del aire.

Su representación era "abominable y teníanla siempre cubierta porque así creían convenir a su majestad. Representábanlo sentado para significar que

había de volver a vivir al asiento entre ellos. El cuerpo de su estatua daba la figura de hombre, cara de ave con un pico colorado, sobre una cresta y verrugas, con unas rengleras de dientes y la lengua de fuera; en la cabeza una corona de papel pintada una como hoz en la mano y muchos aderezos de oro en las piernas" (127).

Por otro lado, Román Piffa Chan concluye en su obra sobre Quetzalcóatl "era Tlahuiscalpantecutli o señor del alba, se ligaba al oriente y región de la luz, creó al último sol y la nueva humanidad; inventó el calendario y las artes; se revistió de sabiduría; intervino en la creación de linajes de varios pueblos a través de los sacerdotes que llevaban su nombre, motivo por el cual fueron divinizados" (128).

El pueblo Tolteca tuvo tiempo para reflexionar en la belleza y en el arte, para tener acceso al pensamiento abstracto; y representar a sus dioses, para crear arquitectura y escultura, pudo adquirir la madurez y sabiduría para enfrentar la muerte. Esta madurez se da también en Quetzalcóatl, es viejo y vive suficiente para la creación. "el hombre dios de la mitoteogonía tolteca, encarna lo mejor de la especie, respeto por la vida humana, la bondad, la verdad, la tolerancia y el trabajo productivo, encarna el amor a sus semejantes y el perdón, expresa la moderación en el alimento, la vida y en el sexo" (129).

Se le reconoce como un anciano mesurado, interesado en cosas del espíritu que, llegado el momento en que no encuentra cabida en una sociedad nueva, falla en la imagen de moderación. Su representación simbólica es la serpiente y la pluma de quetzal: "Quetzal", que es el pájaro hermoso, masculino y "coatl" que expresa la tierra generatriz de alimento, vida y permanencia.

En la interpretación de Aniceto Aramoni Quetzalcóatl es "libertad y carencia de limitación y colación, es pájaro de pluma bella que vuela siempre libre; que muere en toda situación de cautiverio" y en ese doble juego es "tierra que no cambia, permanente, arraigante, es seguridad, inmutable, sitio de calma, reducto de reposo eterno" (190).

Con esta libertad que sugiere el espacio abierto al aire y la restricción a la adherencia a la tierra se elabora el concepto de Quetzalcóatl como plenitud, sabiduría y madurez.

Lo que podemos destacar para analizar el mito es la representación de un personaje que tiene características de padre omnipotente, pero que en las secuencias temporales por las que atraviesa adquiere características terrenas, es decir, sufre como veíamos en "Tótem y tabú" el mismo ataque, no por los hijos

para destronarlo sino por los dioses, para adquirir los beneficios que implican su persona, pero el pueblo no lo defiende, lo deja solo hasta que desaparece, para más tarde reivindicarlo como un totem al que hay que venerar. La fuerza que tiene para destruir en un instante aquello que edificó representa nuevamente el poder que va dejando a su paso, la destrucción de la ciudad, las piedras incrustadas en los árboles, la señal de sus manos en las rocas, son imágenes que le confieren un carácter sagrado de tal manera que se vuelva inaccesible y se convierte en tabú.

El mito de Quetzalcóatl responde a la necesidad de poseer a alguien representativo del aspecto humano que exige su participación en la civilización. Funcionó mientras las condiciones lo permitieron.

Esta parte importante de la mitología prehispánica, que expresa una visión del hombre y del mundo, que nos permite ver la organización del cosmos y la sociedad, representa, en símbolos, pautas para entender ese mundo: el número cuatro que reiteradamente se menciona: cuatro días entre los muertos, cuatro días para proveerse de fuerza, cuatro jóvenes virtuosos, etc. representa los puntos cardinales, las posibilidades, las alternativas, el movimiento en cuatro direcciones, el balance.

Por otro lado, está presente siempre el símbolo de la dualidad de lo masculino y lo femenino: la diada que simultáneamente establece arriba y abajo, derecha e izquierda, delante y atrás, es decir el mundo de los contrarios. Esta designación de los principios primarios, masculino y femenino, se transfiere a los puntos cardinales. Es una mutación constante que convierte lo uno en lo otro y constituye un transcurso cíclico, cerrado, que significa acontecimientos complejos conectados entre sí: el día, la noche, el verano y el invierno.

Quetzalcóatl lleva un indicio de mujer y hombre; personifica, ambos sexos. Lo femenino responde a exigencias internas que pueden representar la moralidad, que educa, cultiva, forma la jerarquía de valores como una actitud legada al conocimiento de circunstancias y acontecimientos. Pero también es un saber más allá de lo permitido, un saber que puede ser transgresor, la desobediencia que da posibilidad al conocimiento, la búsqueda, la crítica. Si transportamos estas características al campo de la educación, nos llevan a la contradicción de lo establecido, lo cual repercute en el campo del conocimiento.

Por otro lado, representa la postura masculina, fuerte, serena, madura, con una legalidad que deriva de una exigencia externa, la obligación que sustenta una

formación moral, basada en el sometimiento a la disciplina, la sumisión del conocimiento que se orienta a una educación de transmisión de significados que moldeen la conducta y el pensamiento del hombre. Como una reproducción, una moral prohibitiva donde el conocimiento se limita a la reproducción .

Esta dualidad dinámica sostiene una lucha constante que parte de una concepción cósmica religiosa, trasciende a la cultura y a la actitud que puede tomarse como educador.

Estas significaciones nos llevan a reflexionar sobre lo divino, la categoría fundamental de Dios tiene diversos significados. Para los griegos era entendido como formalmente limitado, en Kant es el soporte fundamental de la idea de infinito, para los románticos la infinitud se revela en tres planos: la naturaleza, el espíritu y la revelación que se produce a través de la naturaleza. Esta evolución del concepto nos demuestra que ha habido periodos de la historia del pensamiento humano en los que la filosofía le negó a la mente humana toda fuerza creadora basándose en su dependencia de la substancia divina "criatura non potest creare" una criatura no puede crear, como decía Santo Tomás de Aquino. En aquellas épocas "creían que la verdad, la belleza y otras perfecciones residían eternas e inmutable en el intelecto divino, o en algún

otro medio trascendente mientras que su percepción por la mente humana era una percepción pasiva. (131).

En esta dimensión de lo divino la concepción de Quetzalcóatl significa para los prehispánicos alguien que posee un don. Los dones constituyen el símbolo del poder, la omnipotencia y, en última instancia, la representación encarnada del falo.

El don inscribe la dádiva y la recepción de objetos, esas entregas y regalos, lo subjetivo que tiene todo lo que damos y recibimos. Tomando nuevamente la situación que se trataba al hablar de la relación madre-hijo, cuando la madre no responde a lo que el niño demanda, los objetos demandados pasan de ser menos objetos de satisfacción, esto es reales, a objetos simbólicos, adquiriendo así la calidad de dones; de tal manera que el don representaría el favor y el desfavor. A su vez la madre ocupa una posición simbólica otorgadora de todos los bienes, pasa a ser real; en algunas ocasiones los da y en otras no.

Quetzalcóatl, como la madre, implica el poseedor de ese don, con la posición simbólica de la dádiva, la enseñanza de tantas gracias hacia los toltecas le confieren la omnipotencia. Simboliza, como la madre fálica, ser completa.

Esta idea de estar completo que hace ignorar la falta, sirve como aliciente para sostenerse pero, en igual forma en que se descubre la madre castrada, Quetzalcóatl falla demostrando que es incompleto y por ello se aleja, dejando el vacío, haciendo presente la falta para generar alrededor de ello una creación, que desde la literatura se representa como producción artística de un pueblo, quien edifica alrededor de este personaje representaciones, símbolos, objetos, pirámides, esculturas, leyendas, imágenes, que más tarde se tomarán de nueva cuenta como modelos a seguir, por una cultura.

Por otro lado, la representación del maestro de las artes nos obliga a reflexionar sobre la función del padre, del artista y del docente a lo que daremos un tratamiento especial.

2. LA FUNCION PATERNA

Para analizar la relación educador-educando, trataremos de enfatizar la función paterna que se ejerce desde la perspectiva lacaniana que describíamos en los tiempos del Edipo, con el fin de hacer una analogía con el papel que cumplió Quetzalcóatl como maestro de las artes.

Este análisis nos proporcionará elementos sobre el comportamiento del docente, quien puede personificar a un padre sobre todo en la relación que se establece en la época de la academia, en la cual, el docente era concebido como el padre con quien se aprendía todas las técnicas y usos de materiales para la creación.

El padre que aparece en el complejo de Edipo hasta el segundo tiempo, después del idilio entre madre e hijo, introduce la prohibición. Es una figura que tiene que ver con el efecto de corte para que se dé la pérdida obligatoria del objeto primordial, es decir, la madre, así como con sus secuelas. Es preciso que la función del padre aparezca para que el sujeto pueda liberarse como objeto absoluto del deseo de la madre "lo que le da a tal función el poder de funcionar en primerísimo lugar el deseo de la madre" (132).

El corte que sostiene el padre es a través de la autoridad. Es curioso ver que para que el padre tenga acceso a la autoridad en su familia, está obligado a situarse en juego de roles sociales, fuera de la familia, si tiene autoridad se transmutará a la autoridad del hogar. Entonces entra en el triángulo de la función de corte sosteniendo la doble prohibición hacia la madre y el hijo "el corte se realiza sobre un borde de dos lados, que es bifásico, dos caras simultáneas, por un lado el sujeto debe separarse, cortarse de su posición fálica en relación a la madre y, por otro, el sujeto debe conservar las propiedades del lugar que se separa por lo que hay una simultánea unión-desunión" (123).

El tercero, que está personificado por el padre, impone una carencia, una castración que es motora del deseo, su requisito de temer la pérdida del órgano o la ansiedad por tenerlo, no hacen sino expresar el corte. Es el padre terrible quien implica la capacidad de espanto del hijo "lo que está en juego es la referencia de Eros a la palabra. En el límite quien podría pronunciar esta frase impronunciable ' Yo soy el que soy' pero se sabe que el padre no es dios" (124).

Lacan hace una interpretación sobre la función del padre distinguiendo entre el padre simbólico, imaginario y real. Esto es, en el discurso teórico se triplica en

un orden donde es necesario articular y superponer más de un discurso, que no está en un solo nivel o en un tipo único, como en el caso referido anteriormente sobre la prohibición del incesto y la muerte del padre. Esto nos remite a un campo cuya consistencia permanece a distancia de los objetos que aparentemente en la cotidianidad nos parecen como reales, ya sea representaciones o imágenes. Ante estos registros Moustapha Safouan dice "la intrincación de lo real y de lo imaginario bajo el efecto de lo simbólico es tan notable en lo concerniente a la paternidad, que es a propósito del nombre del padre que entramos en el más alto grado de realidad del inconsciente como lugar en donde el significante como tal ejerce, en estado de algún modo puro, su función de producción del significado"(199).

En este sentido, si vemos la triada del padre real, simbólico e imaginario, vemos que el primero, el padre real, es sólo el representante de la ley de la que también él es un efecto, no es en sí mismo completo. Sólo puede cumplir con su papel, ocupar el lugar del castrador, en tanto castrado, en tanto incompleto; porque si así no fuere, ninguna pérdida lo amenazaría.

Cuando se habla de la cuestión de corte no es para referirnos ni a las capacidades ni a la figura del padre real, porque el padre real no se superpone a la función del Padre.

"El padre es su función, la que no depende, por ejemplo de la representación o de la imagen clásica del padre como personaje viril... la labilidad del objeto de la pulsión demuestra que no hay virilidad posible en el punto de partida, solo podría haber exhibición de virilidad" (190).

Es por ello que para pensar en la función del padre, lidiando con el ridículo, no se puede partir del padre real; "pensar en la función del padre es alejar la figura de las realidades para acercarlos a las funciones y a las ausencias, la ausencia particular es la muerte concreta"(197).

Pero, para que el padre pueda ascender al lugar de la función simbólica, será preciso que el sujeto lo restituya a ese lugar. El padre ideal es esa estructura imaginaria que incluye también el elemento simbólico de la prohibición.

El padre ideal es una figura que, paradójicamente, se transforma en el discurso universal, y esto puede observarse cuando ante una interpretación que levanta una represión, el sujeto analizado reacciona esgrimiendo figuras superyoicas. Esta estructura se verifica en la uniformidad con la que se manifiesta en diferentes sujetos; no hay sino un único padre ideal.

Se recurre a las figuras superyoicas que denuncian la impostura, convertida en mito, del padre que prohíbe y está identificado con la ley. El estatuto del padre ideal se sostiene, por un lado, en que está muerto en su calidad imaginaria según el voto de la rivalidad y, por el otro, es ciego a la verdad del deseo.

Este padre ideal cumple con tres funciones primordiales: en primer lugar refuerza la fundación del deseo sobre la ley en su aspecto negativo de prohibición, esto remite a la inclusión esencial en la ley del deseo. En segundo lugar, sostiene una identificación narcisista de la que hace el sujeto la condición de todo, esto es, reencontrar el objeto, es decir, reencontrar al padre ideal como el rival al que se le disputa el objeto. Finalmente, la función de este padre es constituir un término que se opone y nunca lo satisface, el deseo de la madre.

El padre ideal representa el fantasma de una excepción, en el sentido imaginario, al orden establecido. "En este fantasma, el sujeto supera una castración que nunca fue real, recupera el objeto que nunca perdió o que está perdido desde siempre porque nunca fue, pero, al mismo tiempo, se experimenta como castrado, con la relación en que este fantasma se refleja y se satisface a sus espaldas" (130).

El padre reaparece en el tercer tiempo del Edipo, con características de permisividad y posibilita el acceso del sujeto a los roles sexuales, así como a la estructuración del ideal del yo referido en el apartado de "Construcción, creación y creatividad". La permisividad, como ya hemos dicho, es el germen del modo en que posteriormente se tendrá acceso a otros objetos. Una vez que se ha entendido que el padre es también incompleto, se puede decir "el hombre, el padre, está en el lugar de la ley, el no-hombre del padre, aquello que el padre no es ni puede ser" (190).

Introducir al padre y su función en la constitución del sujeto es, para Lacan, la representación de una sublimación como el progreso y el salto que requiere que se instituya desde fuera su autoridad, su función, su realidad. Y se le atribuye al nombre del padre como tal, y no al padre real, la libertad de la que testimonian las sociedades en la atribución de la procreación. El padre puede entonces tener atributos también femeninos "el padre se los atrae a veces a la manera de los dioses hermafroditas" (190).

Esto nos lleva nuevamente a la dualidad que representa Quetzalcóatl, el pueblo mexicano asume la idea del padre como ser todo poderoso y esto influye directamente en nuestra cultura. El hombre quiere sentirse identificado, pero al mismo tiempo protegido, de alguna manera, ante la supremacía de la naturaleza,

de su propio cuerpo y de las relaciones sociales. El padre nos protege de todo esto que enuncia Freud en "Malestar en la cultura" y suaviza un poco el sentimiento de desprotección. Quetzalcóatl significa, entonces, la protección del padre, gracias a su postura como benefactor defiende a los hombres contra el destino. Asimismo, es como un simbolo del Ideal del Yo, esto es, los blasones de la cultura y los valores que permiten el reconocimiento en aquellos miembros de la familia y del grupo social. Este Ideal del Yo dicta, como Quetzalcóatl, las normas y las leyes que los otros tienen que acatar para formar su yo ideal.

La cultura prehispánica estuvo determinada por un orden que quizá actualmente es asumido en forma distinta. La organización pudo ser diferente, pero el fundamento del orden es el mismo.

El padre funciona entonces para hacer el corte, para la identificación, para asumir un orden, seguir una cabeza y guiarnos por una ley.

Hablar de Quetzalcóatl, es hablar de la ley, del Gran Otro, de la religiosidad, del Padre y el amo: es retornar a lo que establece "Tótem y tabú", es la alabanza al dios creador. El sumo sacerdote poseedor del arte, hace suyo el saber, es quien impone normas y leyes, es quien se ofrece como objeto de amor, pero también personifica eso a lo que que hay que temerle,

tenerle respeto a quien no se puede distinguir claramente. Representa, en distintos momentos, el mal y el bien que finalmente se conjugan, realizando en su obra la función que cumple la moral "regularización, generalización de la conducta y tiene como objeto limitar el círculo donde se desenvuelve la actividad individual, es decir, establece una barrera fundamentando el bien común"(140).

La Tolteca es una civilización que se erige a partir de un mito representativo del padre, deposita en él una agalma, es decir, el objeto de deseo que es posible que se instaure por la transferencia.

En el momento en el que Quetzalcóatl cae bajo el engaño, queda destronado, es como si muriera, la muerte de Quetzalcóatl-Dios es inconsciente para los toltecas, Quetzalcóatl-hombre se sobrepone a esta muerte, asumiéndola por sí mismo, y proponiéndose, en consecuencia, como hombre ante todos.

El vacío que deja la muerte del dios es la plenitud misma del hombre, pero también es el hombre el que se queda en el vacío y de esto deriva que no haya nada ni nadie que limite o por el cual se deje de hacer tal o cual cosa, sin embargo, como veíamos anteriormente, tampoco se llega al goce porque sería la muerte misma del hombre. La posición subjetiva, con respecto al placer, demanda garantías, si se encuentra

que ese gran otro falla y no puede garantizar nada, el significativo es el de la muerte del Otro.

La energía que llamamos Superyo proviene de la agresividad inconsciente que está en el núcleo deidoso del goce.

La imagen que Quetzalcóatl ofrece es como la imagen del Otro en la que, en tanto semejante, se sostiene un sentimiento moral. Así, la idealización descrita anteriormente se expresa como un respeto profundo, no por el otro, sino por la imagen del Otro.

Pero, hay algo más allá de la captura de esa imagen, que tiene que ver con la cuestión ética propia, es decir, el espacio de las imágenes del yo, que embaucan, engañan, cautivan o fascinan imaginariamente, para desconocer todas las imágenes del semejante que definen al Yo.

Pero al entrar al terreno de la ética vemos que hay límites que hay que atravesar para plantear al Otro como semejante, en muchas ocasiones esos límites son puestos por el deseo y en ese sentido se ubica en el centro de la integración ética.

Quetzalcóatl pudo ser como un padre, mas finalmente tuvo una función ética y estética para formar imágenes éticas, pero sin embargo, según la

leyenda, su actividad se refiere más allá a una función pedagógica. Su enseñanza de las artes para fundir y trabajar los metales, labrar las piedras, las conchas y las plumas nos remiten al educador.

3. LA FUNCION DEL DOCENTE

La reflexión que se ha hecho para desarrollar el tema del docente ubicándolo en la educación artística, nos lleva a considerar que en nuestro país la práctica docente realizada en el terreno del arte está conformada por profesores que han participado en procesos de formación pedagógica aislados, lo que ha provocado dificultades en la sistematización de la enseñanza artística que, al parecer, provienen del desconocimiento tanto de su función como de la empresa que se espera que realicen con los alumnos.

Es cierto que existen algunos pedagogos del arte que se han esforzado por entender su práctica y han reflexionado en ella a partir de su experiencia; sin embargo, generalmente, se presenta un marcado divorcio entre arte y pedagogía. Tal parece que esta situación se ve agravada por la poca claridad de la función docente, así como por la forma de combinar la práctica cotidiana profesional, el ser artista, con esa práctica docente que, en última instancia, también es cotidiana.

La función docente puede entenderse como una designación de lugares en la que se representa un ideal, un deber, un ejemplo, del modo a como lo haría un actor en escena, por eso en la ubicación de lugares,

adquiere relevancia el proceso de enseñanza aprendizaje.

El docente representa un modelo ilusorio, que el alumno observa y aspira a su identificación, a partir de un juego de miradas, de identidades. Donde no se mira propiamente a un sujeto, sino lo que él representa. En este juego de miradas el alumno funciona a manera de espejo, que devuelve instantáneamente imágenes del maestro que se contempla en él. Esta situación pudiera describirse como que él " el maestro trata con el mundo de las apariencias, de las representaciones inmediatas que el alumno produce para él, aunque llegue a tener dudas de que el signo no siempre evidencia el aprendizaje"(143). Es como un espejismo en el que el alumno piensa que el otro tiene lo que él necesita y se ofrece como objeto virtual, como en el caso de los mitos.

La mirada es una parte importante de la relación maestro alumno, como la instauración de la transferencia en la situación educativa. El alumno, probablemente, recrea la figura del docente sobre figuras significativas de su pasado y le asigna el lugar del Sujeto Supuesto Saber, que es asignado por el significante, en el momento del enganchamiento, a través de la adquisición del lenguaje. El docente se coloca, entonces, desde el lugar donde habla, se edifica como sujeto y se construye en los otros.

Es a partir de la posibilidad de la adquisición del lenguaje que se establecen los registros de lo real y lo simbólico, permitiendo que aparezca el saber; por otro lado, el docente juega su papel, en gran parte, en el registro de lo imaginario, desde que entiende que su práctica viene de otros.

El lugar del saber es casi inalcanzable, porque un sujeto nunca está a la altura del saber. Sin embargo, en la situación educativa, se establece un primer momento donde, así como el analista es el poseedor del saber en la situación clínica, el docente reviste ese poder del saber sobre el conocimiento; se da entonces la identificación ante esa persona que lo sabe todo. Puede ser que se dé ese enamoramiento, posiblemente cargado de odio o simplemente temor ante esa figura que representa el docente. El lugar soportado por el analista es soportado por el maestro, quien tiene que mantener esa demanda, porque el saber es de quien lo sustenta y él está del lado del conocimiento.

El maestro sustenta el saber y el alumno lo acepta como la verdad, porque aquél se reserva el dominio de determinados temas no usados por el común de las personas. Para Lacan, estas creencias dejan de serlo al creer en ellas verdaderamente, pero conviene destacar que no hay nada más ambiguo que la creencia, la cual tiene algo de cierto cuando se cree que se sabe, y por eso se tiene que reconocer " que no hay ningún saber

que no se eleve desde el fondo de la ignorancia... es esto lo que nos permite admitir que existen muchos otros saberes aparte del saber fundado científicamente" (144).

Es entonces que la palabra del docente puede creerse como mandato divino.

Hay un segundo momento en el que se pone en duda esa palabra. En la cuestión artística es muy claro que los ideales que se ven en el maestro, además de los del artista, son creíbles mientras existe la transferencia "al analizar la identidad del maestro en relación al alumno, estamos trabajando con las creencias de los maestros, de su función y de los alumnos. Estas creencias nos hablan de su ideal del yo, del modo como ellos quisieran ser. Nos hablan de las imágenes en las cuales él sostiene su identidad"(145).

La cultura escolar opera indicando y distribuyendo lugares, es por ello que el lugar del docente es como soporte y portador de aspiraciones de otros, que bien pueden ser de la familia, de la escuela, de la sociedad o incluso de él mismo, pero su deseo está puesto en función de los otros.

Constantemente el maestro tiene que sostener los ideales del Superyo, ser ejemplo, esto también lo limita para dejar aflorar sus demandas, las cuales, dirigidas hacia los alumnos le restituyan el lugar del Sujeto Supuesto Saber. En la estructura institucional de la

escuela . "El no elige ni fines ni modalidades, es por función transmisor de un saber que otros elaboran y definen y en vez de utilizarlo en la comprensión del mundo y de sí mismo, lo pedagogiza con fines de transmisión"(146). La estructura institucional en la que esta inmerso le confiere ese lugar de transmisor de normas y valores.

En el caso de los docentes de educación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes, el planteamiento curricular es entendido como ajeno a su realidad, como una carga difícil de llevar, pero que debe cumplirse. El profesor transmite esta angustia, inconscientemente, a los alumnos quienes, a la larga, dudan de quien sustenta el saber y pueden llegar manifestarse demostraciones de desinterés, aburrimiento, pasividad o ausentismo que muestran una resistencia del sujeto que recibe los contenidos, lo que lleva como consecuencia al fracaso escolar.

El saber depositado por los alumnos hacen que la figura del docente esté sometida excesivamente, pues se somete también a la demanda de mucha gente. En el caso del docente de arte, está sometido no sólo a la demanda de los alumnos, sino a sus familias, incluso a la sociedad que espera ver en ellos la "buena labor" que ha desempeñado con los alumnos a quienes inicia en una actividad cuya importancia no radica tanto en el

terreno de la producción económica, como en el reconocimiento social, de ahí que pretenda intervenir en la sublimación, pero como ya hemos visto esta intervención es imposible.

Cuando el maestro se ofrece como objeto de amor, en el sentido de decir que tiene lo que no tiene, debe asumir que no posee todo el saber sobre su disciplina. Sin embargo, es difícil por la investidura que le otorgan los otros, ubicándolo como un virtuoso del arte que enseña.

El maestro se ofrece como amado y al hacerlo, posee el agalma del que se habla en el "Banquete" de Platón, la agalma es esa joya que adorna, el tesoro que despierta el amor en Sócrates porque ofrece tener la joya. El maestro ofrece tener el conocimiento; en Quetzalcóatl se ofrece la enseña de la magia del arte.

La agalma adquirida por el objeto de deseo, permite desear, ser amante y al mismo tiempo puede suponer que uno mismo es ese objeto de deseo "los maestros desean para sus alumnos lo que quieren para sí" (147).

La identificación con el sujeto puede darse, como vemos, desde tres planos: como aquel que supone agalma, aquel al que se le pide su agalma, o aquello que supone el agalma del amado. El amante pide ser amado

y se ofrece como joya. El docente puede estar en ese lugar por el conocimiento que ofrece, y es este su tesoro.

En la educación artística la relación que aquí se describe es muy notoria, ya que el docente elige de entre todos los alumnos impuestos por la institución, aquél o aquéllos que recibirán una atención especial; pone cuidado en ofrecer la promesa de enseñarles lo mejor del instrumento o técnica que maneja y finalmente deposita en ellos demandas propias, mismas que no ha podido satisfacer como profesional en algunos casos. Hace entonces una labor de convencimiento para que exista el deseo de aprender, ya que sin esto no hay didáctica que valga. El maestro quiere volverse el objeto de deseo del Otro, ofreciendo algo pero, a partir del ofrecimiento, está demandando ser el deseo del Otro que se va a desear en él mismo.

Para que se cumpla el objetivo de la educación artística que finalmente pretende "formar" artistas creativos y cultivar los modos de expresión de los alumnos se requiere, como en el psicoanálisis, que se dé la transferencia para llegar a dudar del Sujeto Supuesto Saber y finalmente reconocer las diferencias; el maestro debe darse cuenta que el mismo alumno le ha asignado ese lugar para que no aspire ya a él, sino que el saber de cada uno tiene que surgir para que, a su vez, el sujeto pueda emerger como creativo y

original; el docente debe asumir la castración, reconocer que hay limitaciones y que no es completo para partir a la búsqueda de nuevas formas.

"Lo que el Yo quiere, es reconocimiento de su abierta totalidad creadora, es decir, relación de mutuo apoyo estimado con otro Yo"(148). Esto se lograría por el reconocimiento de las faltas y la autodeterminación humana, que dependen de un determinado esquema a cuya limitación, en un principio, es necesario someterse.

Por ello, Herbert Read afirma "La educación, vale decir, debe basarse en una comprensión de las diferencias" (149).

Tradicionalmente se ha dado un sentido mítico a la práctica docente, referida a actitudes apostólicas o mesiánicas que intentan resaltar la existencia de elementos con carácter emotivo en el docente, para sostener una postura casi paternal que se demuestra en esta idea manejada por los docentes y que se enuncia en la reflexión que hacen Remedi y sus colaboradores sobre las investigaciones de Jackson en "La vida en las aulas": "Como el cura o el médico, el maestro debe asumir que su tarea tiene el sentido de misión, delegación o facultad de influir en cada uno de sus alumnos para llenar carencias y conducir al éxito; aunque los triunfos no puedan ser objetivables o claramente atribuibles a su labor por la dificultad de

predecir transformaciones o la imposibilidad de acreditarlas"(150).

Esta identidad del docente como poseedor de una función mesiánica, nos lleva nuevamente al ejemplo de Quetzalcóatl; sentir que los alumnos podrán dar continuidad y prolongación a la labor del docente, que espera que, de alguna manera, le sea devuelto el empeño que depositó al formar a los alumnos, aunque sea en imágenes que, finalmente, no tienen mucho que ver con el saber que posee o transmite. Le encantaría ver el efecto, el impacto, la huella de la imagen que produjo en el alumno, para trascender en él como un padre en su hijo. " Tal vez sea por esa posición de tercero que el maestro puede ser árbitro, proveedor de dones, pero también de juicios de valor sobre lo que el alumno desea y realiza. Su papel de mediador lo precisa a disponer lo que otorga, niega o sanciona; y a creerse en posición de autonomía"(151).

El docente no sólo puede guiarse por el sentimiento apostólico o la postura evangelizadora de ofrecer bienes a los ignorantes, no está aislado ni es autónomo, finalmente es un preservador de la acción institucional, está siempre en una relación de oposición entre la exigencia natural e institucional, entre el principio del placer y el principio de realidad. De la misma forma que el artista, el docente es o su propia expresión o los límites que pone la

cultura y la sociedad a su creación.

Quetzalcóatl no pudo ejecutar su propio goce sin afectar a los demás, sin sustentar aquello que también él había formado, una cultura que seguía su ejemplo; al fallar y dedicarse sólo a su emotividad significó la muerte simbólica o el desconocimiento de los otros.

Según el mito, fue una institución, representaba, como el maestro, los ideales del yo que sostenían una cultura; fallar y tener acceso al goce era como provocar el mal del prójimo. Como maestro debía seguir las normas, imponerlas, ser el ejemplo y esperar a que sus discípulos las cumplieran engrandeciendo su figura. Finalmente con su desaparición transgrede los límites iniciales, a partir de lo cual se crea y se da un nuevo ordenamiento a las cosas, tal como lo hace el artista.

En consecuencia, debemos reconocer que los elementos presentes en el mito de Quetzalcóatl, en la identificación del maestro y del artista van construyendo nuestra cultura.

CONCLUSIONES.

Este trabajo ha sido producto de una revisión documental acerca de un problema que en el terreno de lo pedagógico es esencial : la función del docente. Ubicado en el terreno de la educación artística, se destaca su participación en la cultura y, en general, en la civilización.

Vivimos precondicionados por una cultura de la que formamos parte, a la que construimos, pero que, simultáneamente, nos limita, nos reprime, así como valora las actividades, las identidades y las funciones que los sujetos desarrollan. Esta cultura ubica al docente en un lugar donde es reconocido por los otros.

El docente, como cualquier sujeto, es resultado de un sistema lingüístico que ordena el mundo y su percepción, pretende comunicarse con sus alumnos para incluirlos en la cadena de significantes con el fin de que algún día lleguen a estar en el lugar de los artistas.

Esta actividad se ve entorpecida por distintos mitos, como pueden ser, situar al docente como un ser completo y dotado de las características divinas, que

tradicionalmente le confieren. Los docentes en realidad son como cualquier sujeto deseante, escindidos e incompletos, por lo que deben ser reconocidos en sus diferencias.

La combinación de la práctica artística con la práctica docente le da una gran responsabilidad ante la sociedad. El no sólo debe enseñar, también tiene que demostrar que es o que fue artista. La presión que carga sobre sus hombros es enorme, precisamente porque no es un ser divino.

El docente-artista está investido por los Otros con características especiales, pero en realidad organiza sus demandas alrededor de ese vacío, apoyado por su fantasía, creatividad, y por todos los elementos que la conforman. Aunque esto sea reprimido por la civilización, hace un esfuerzo por crear y sublimar.

La búsqueda de la sublimación se enfrenta a un conflicto: el reconocimiento de esa actividad socialmente aceptada, antes de reconocerse se critica, se censura, las normas éticas y estéticas ponen una barrera para ese reconocimiento. Por ello el arte se orienta a la transgresión cultural violando totems y tabúes impuestos por las reglas.

El maestro del arte juega entre dos formas de

transmitir conocimiento puede ser repetidor o intérprete de lo ya establecido, o buscar nuevas formas y producir más allá del límite. A este juego se le añade otro más: o enseñar como él aprendió, repitiendo, imitando a la figura que divinizó, o bien favorecer el espacio de desarrollo, conocer las diferencias, y asumir el lugar del Sujeto Supuesto Saber, para permitir que más tarde sus alumnos encuentren su propio saber y puedan llegar a ser creativos.

Los métodos educativos que utilice el arte deberán construirse a partir de la reflexión de la práctica de la propia especialidad; en el arte no hay recetas, pero sí pueden encontrarse formas que reconozcan que no hay sistema educativo que encubra las carencias que aquí se han descrito.

En el campo del deseo vemos lo importante que resulta la educación artística, no sólo para los que se dedican a esta práctica, sino para todos los sujetos. La idea de que el que estudia arte es un ser privilegiado debe ser desechada para dar posibilidades a que los sujetos participen de un proceso donde se planteen nuevas interrogantes, no con posturas de que el arte es de locos o superdotados. En cada sujeto, la búsqueda del deseo, orientada por el camino de la sublimación, es más enriquecedora que la que ha propuesto la educación tradicional, donde la represión ha ganado un

gran terreno.

La educación institucional plantea un saber establecido e inmutable, donde la enseñanza se agota y completa en verdades. mientras que los contenidos son impuestos. Estos últimos, no permiten desorden o nuevas formas de entender el orden. Los contenidos en la enseñanza artística son importantes, siempre y cuando se parta de la reflexión, del cuestionamiento de preguntas que respondan el qué quiero, quién soy, en qué lugar estoy y hacia dónde voy, cómo asimilo el proceso de enseñanza-aprendizaje.

El mito de Quetzalcoatl ha servido para ubicar a los docentes del arte como ese tercero que corta y separa la ilusión de ser completo. En este sentido, el docente debería tener claro que para tener alumnos creativos, sujetos que por sí mismos encuentren el camino de la sublimación en el arte, es necesario establecer el corte y asumirse como sujetos incompletos en una búsqueda constante.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1) Freud, Sigmund. "El malestar en la cultura".
p. 3031.
- 2) Lacan, Jaques .La ética del psicoanálisis. Seminario VII p.3.
- 3) Schrecker, Paul La estructura de la civilización
p.124.
- 4) Levi Strauss, Claude. Mitológicas; Lo crudo y lo cocido p.29.
- 5) Levi Srauss, op.cit. p. 30
- 6) Ibidem, p. 30.
- 7) Brunstein Nestor et. al. Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis hacia Lacan. p.86.
- 8) Braunstein, op.cit. p.108.
- 9) Ibidem, p.72.
- 10) Lacan, Jacques. Escritos 1 Vol.1 p.11.

- 11) Braunstein, op. cit. p. 124.
- 12) Ibidem, p. 102.
- 13) Masotta Oscar .Ensayos Lacanianos p.165.
- 14) Braunstein. A medio siglo del malestar en la cultura de Sigmund Freud p.151.
- 15) Braunstein, Psiquiatría... p.77.
- 16) Laplanche J y J.B. Pontalis Diccionario de psicoanálisis. p.229
- 17) Freud, Sigmund . Introducción al psicoanálisis p. 349.
- 18) Masotta, Ensayos... p.162.
- 19) Masotta, op.cit. p. 118.
- 20) Braunstein, A medio siglo...p. 141.
- 21) Ibidem, p.145.
- 22) Masotta, Ensayos...p.119.
- 23) Freud, S. Introducción al...p. 373.

- 24) Freud, S. El. Malestar en la Cultura
p.3029.
- 25) Lacan, J. La ética del psicoanálisis...p.17.
- 26) Braunstein, A medio siglo...p. 137.
- 27) Braunstein, Psiquiatría...p. 73.
- 28) Lacan, La ética del psicoanálisis...p.18.
- 29) Millot, Catherine . Freud Antipedagogo p.65.
- 30) Lacan, La ética del...p.25.
- 31) Freud, Introducción al ...p.358.
- 32) Braunstein, Psiquiatría...p.106.
- 33) Freud, Introducción al ...p.472.
- 34) Lacan, Escritos 1 p.16.
- 35) Braunstein, Psiquiatría...p.113
- 36) Masotta, Ensayos.. p.168.
- 37) Laplanche, op. cit. p. 379.

- 38) Freud, Introducción al ... p.313.
- 39) Masotta, Lecciones de introducción al
Psicoanálisis p.51.
- 40) Freud, Introducción al ..p.316.
- 41) Read, Herbert . Educación por el arte . p.316.
- 42) Laplanche, op.cit. p.415.
- 43) Freud, El Malestar en la Cultura. p.3027.
- 44) Freud, Introducción al ...p.362.
- 45) Ibidem, p.393.
- 46) Lacan, La ética del psicoanálisis..p.34.
- 47) Singer, Erwing. Conceptos fundamentales de
psicoterapia .p.229.
- 48) Singer, op.cit. p. 249.
- 49) Ibidem, p.242.
- 50) Freud, Introducción al...p.308.

- 51) Ibidem, p.303.
- 52) Lacan, Escritos 1 p.207.
- 53) Ibidem, p.215.
- 54) Ibidem, p. 214.
- 55) Ibidem, p. 216.
- 56) Masotta, Lecciones de...p.40.
- 57) Ibidem, p. 37.
- 58) Lacan, La ética del psicoanálisis.p. 23.
- 59) Read, op. cit p.82.
- 60) Trias Eugenio. Lo bello y lo siniestro . p.49.
- 61) Sanchez Vázquez, Adolfo. Antología Textos de Estética y teoría del arte p.67.
- 62) Ibidem, p. 68.
- 63) Ibidem, p. 68.
- 64) Ibidem, p. 41.

- 65) Ibidem, p. 42.
- 66) Giraud, Pierre La semiología . p.90.
- 67) Sánchez Vazquez, op.cit.p.115.
- 68) Lacan, La ética del psicoanálisis p.34.
- 69) Lacan, op.cit. p. 4.
- 70) Freud, Introducción al psicoanálisis p.393.
- 71) Ibidem, p.394.
- 72) Ibidem, p. 389.
- 73) Masotta, Lecciones de...p. 33.
- 74) Read, op.cit. p.126.
- 75) Braunstein, Psiquiatría...p. 138.
- 76) Read, op.cit. p. 47.
- 77) Ibidem, p. 55.
- 78) Frondiza Risieri, ¿Qué son los valores ? p.33.

- 70) Sanchez Vázquez, Adolfo. Ética p. 28.
- 80) Freud, Introducción al ...p.452.
- 81) Sánchez Vázquez Ética.p.25.
- 82) Lacan, La ética del psicoanálisis .p.1.
- 83) Savater, Fernando . Invitación a la ética p.30.
- 84) Lacan, La ética del psicoanálisis.p.22.
- 85) Acha, Juan. Introducción a la teoría del diseño. p.22.
- 86) Ibidem, p.24.
- 87) Trias, op. cit. p.57.
- 88) Levi Strauss, op.cit.p.26.
- 89) Trias, op.cit. p.76.
- 90) Millot , p. 102.
- 91) Lacan, La ética del pssicoanálisis .p.44.
- 92) Giraud, La semiología. p.50.

- 93) cfr. Freud.
- 94) Millot, op.cit. p.92.
- 95) Lacan, La ética del psicoanálisis.p.29.
- 96) Millot, op.cit. p.96.
- 97) Ibidem, p.94.
- 98) Ibidem, p.103.
- 99) Lacan, La ética del psicoanálisis ,p.37.
- 100) Lacan, op.cit. p.29.
- 101) Millot, op.cit.p.101.
- 102) Silvestre Michael, Mise en cause de la sublimation
p.5.
- 103) Lacan. La ética del psicoanálisis .p.38.
- 104) Silvestre, op.cit. p.9.
- 105) Ibidem, p.24.
- 106) Ibidem, p.26.

- 107) Ibidem, p.27.
- 108) Rifflet Lemaire, Anika. Lacan p. 34.
- 109) Freud, Psicología de las Masas y Análisis del Yo. p.2585.
- 110) Ibidem, p. 2586.
- 111) Ibidem, p.2588.
- 112) Millot, op.cit. p.109.
- 113) cfr. De Rougemont Denis. El amor y occidente
- 114) cfr. Bachelard, Gaston La formación del espíritu científico.
- 115) Panza Margarita. Pedagogía y curriculum. p.72.
- 116) Ibidem, p.70.
- 117) Ibidem, p. 69.
- 118) Ibidem, p.81.
- 119) Trias, op.cit.p.144.
- 120) Levi Strauss, op. cit. p.14.

- 121) Giraud, La semiología. p. 94.
- 122) Levi Strauss, op. cit. p. 15.
- 123) Ibidem, p. 21.
- 124) S. E. P. Lecturas clásicas para niños p. 264.
- 125) Ibidem, p. 25.
- 126) González Torres, Yolotl. El culto a los astros entre los mexicas. p. 111.
- 127) Clavijero Francisco, Javier. Historia antigua de México. p. 152.
- 128) Piña Chan, Roman Quetzalcoatl. p. 64.
- 129) Aramoni, Aniceto. Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo. p. 48.
- 130) Ibidem, p. 47.
- 131) Fcherecker, Paul La estructura de la civilización. p. 99.
- 132) Masotta. Ensayos... p. 174.
- 133) Ibidem, p. 178.

- 134) Ibidem, .p.119.
- 135) Safouan, Moustapha .Estudios sobre el Edipo p. 132.
- 136) Ibidem,. p.112
- 137) Masotta, Lecciones de...p.132.
- 138) Safouan, op.cit. p.51.
- 139) Ibidem, p.52.
- 140) Braunstein, A medio siglo...p.165.
- 141) Safouan, op.cit. p.134.
- 142) Glazman, Raquel et. al. Formación de una capacidad crítica frente a los medios masivos de comunicación.
- 143) Remedi et. al. La identidad de una actividad i ser docente. p.18.
- 144) Lacan. La ética del psicoanálisis .p.23.
- 145) Remedi. op.cit. p.29.
- 146) Ibidem, p.13.

147) Ibidem, p. 30.

148) Savater, Fernando, op.cit. p. 31.

149) Read, op.cit. p. 92.

150) Remedi, op.cit. p. 43.

151) Ibidem, p. 43.

BIBLIOGRAFIA

ACHA, JUAN .Introducción a la teoría del diseño. Trillas
México, 1988 p.

ARISTOTELES. Moral a Nicomaco Trad. Patricio de
Azcárate . 7a. ed. Espasa Calpe. México, 1980, 280p.
(colección austral No. 318)

ARAMONI, ANICETO. Psicoanálisis de la dinámica
de un pueblo. 2a. Ed . UNAM, México, 1961 320p.

BACHELARD, GASTON. La formación del espíritu científico:
contribución a un psicoanálisis de conocimiento
objetivo. 15a. Ed. Siglo XXI, México, 1982.
302p.

BRAUNSTEIN, NESTOR. et. al. El lenguaje y el inconsciente
freudiano. Siglo XXI , México, 1981. 333p.

----- . A medio siglo del malestar en
la cultura de Sigmund Freud , Siglo XXI México,
1981. 328p.

----- . Psicología: ideología y
ciencia 8a. Ed. Siglo XXI , México , 1982. 414p.

- , Psiquiatría: teoría del sujeto psicoanálisis hacia Lacan. 2a Ed. Siglo XXI, México, 1983. 241p.
- CASO, ALFONSO .El pueblo del sol. F.C.E. México, 1983. 120 p.(Lecturas mexicanas # 10).
- CLAVIJERO, FRANCISCO JAVIER. Historia antigua de México. Porrúa, México, 1964.(Sepan cuántos #79).
- MISTRAL, GABRIELA. Lecturas clásicas para niños. S. E. P. México, 1971. 394 p. Comisión Nacional de Libros de Texto gratuitos.
- ROUGEMONT, DENIS DE. El amor y occidente Trad. Antoni Vincens. Kairos, Barcelona, 1979. 438p.
- DOLTO, FRANCOISE . Psicoanálisis y Pedagogía 5a.Ed. Siglo XXI, México, 1979, 266p.
- ELIADE MIRCEA Mito y realidad. 5a.Ed. Labor, Barcelona, 1983 228 p.(punto Omega No. 25).
- FREUD, SIGMUND Introducción al psicoanálisis. Alianza Editorial, Madrid, 1982. 485p.

----- Obras completas. Tradc. López.

Ballesteros, 3a. Ed., Biblioteca Nueva, Madrid.
1991, 3 Vol. 3658p.

obras consultadas:

Tres ensayos para una teoría sexual.

Vol. II pp. 1169-1330.

Psicología de las masas y análisis del
vo Vol. III pp. 2593 - 2603.

Teorías sexuales infantiles. Vol. II
pp.1262 - 1230.

Totem y Tabu Vol. II pp. 1745 - 1772.

Más allá del principio del placer
III pp. 2507 - 2591.

La organización genital infantil. Adición
a la teoría sexual. Vol. III pp.
2698-2700.

"La disolución del complejo de Edipo"
Vol. III pp. 2748 - 2751.

El Malestar en la Cultura. Vol. III. pp.
3017 -3067.

FRONDIZI, RISIERI. ¿Que son los valores ? F.C.E. Mexico,
1982. 236p.

GLAZMAN, RAQUEL et. al. "Formación de una capacidad
crítica frente a los medios masivos de
comunicación" en Moral y crítica (fotocopias
sin referencia).

- GOMA, FRANCESC. Conocer a Freud y su obra. Dopesa, Barcelona, 1977. 138p.
- GONZALEZ TORRES, YOLOTL. El culto a los astros entre los mexicas. S.E.P. México, 1965. 160p. (Sep sesentas # 217).
- GUBERN, ROMAN. La mirada opulenta. Gustavo Gili, Barcelona, 1987. 330p.
- KANT. Observaciones al sentimiento de lo bello y lo sublime; prolegómenos a toda metafísica del porvenir; crítica del juicio. comp. Francisco Larroyo. Porrúa. México, 1985, 406p. (colección sepan cuántos no. 246).
- LACAN, JACQUES. Escritos 1 trad. Tomás Segovia, 8a. Ed. Siglo XXI, México, 1980. 429p.
- , Escritos 2 trad. Tomás Segovia 12a. Ed. Siglo XXI, México. 1985. 429p.
- , La ética del psicoanálisis. Seminario VII desgrabación directa no revisada por el autor. 1959-1960. Buenos Aires. s/p..
- LAPLANCHE J. y J.B. PONTALIS. Diccionario de psicoanálisis, trad. Fernando Cervantes Gimeno.

3a. Ed. Labor, Barcelona, 1981. 535p.

LEVI STRAUSS, CLAUDE. Mitológicas: Lo crudo y lo cocido. F.C.E., México, 1992. 395p.

MANONI, MAUD. La educación imposible. trad. Pilar Soto. Siglo XXI, Mexico, 1979 .229p.

MARTINEZ, JOSE LUIS. América antigua. S.E.P., México, 1984.(Cultura).

MASOTTA, OSCAR. Ensayos lacanianos. Anagrama, Barcelona, 1976.225p.

-----, Lecciones de introducción al psicoanálisis. 2a. Ed. Gedisa, Barcelona, Vol. 1 1979.123p.

MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO. Muerte al filo de obsidiana. SEP ,Mexico, 1986. (Lecturas mexicanas# 50).

MILLOT, CATHERINE. Freud AntiPedagogo. Paidós, Barcelona, 1982.123p.

MONDADA, ANA VICTORIA. Literatura griega. Esquilo, Sófocles. Trillas. México, 1973. 129p.(Temas de literatura No. 4).

PANZSA, MARGARITA . Pedagogía y curriculum.

PIÑA CHAN, ROMAN. Quetzalcoatl, serpiente emplumada.

F.C.E., México, 1983. 78p.

READ, HERBERT. Educación por el arte. Paidós,

Barcelona, 1982.

REMEDEI et al. La identidad de una actividad: ser maestro. U.A.M. Xochimilco, México, 1988, p.44

(Temas universitarios s/n).

RIFFLET LEMAIRE, ANIKA. Lacan. trad. Francisco J. Millet,

Hermes, México, 1970. 408p.

SAFOUAN , MOUSTAPHA. Estudios sobre el Edipo 3a. Ed., Trad.

Ma. del Pilar Berdullas, Siglo XXI, México, 1984, 218p.

SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO. Antología. Textos de estética y teoría del arte. UNAM México, 1972. 492p.

(Lecturas universitarias no. 14).

----- Ensayos sobre arte y marxismo. Grijalbo, México, 1984, 218p. (Enlace).

----- Ética. 13a. Ed. Grijalbo, México, 1986, 245p. (Tratados y manuales Grijalbo).

- , Las Ideas estéticas de Marx.
4a. Ed., Era, México, 1974, 293p.
- SAVATER, FERNANDO. Invitación a la ética. 3a. Ed. Anagrama,
1983,
- SCHERCKER, PAUL. La estructura de la civilización
F.C.E., México, 1975, 394p.
- SILVESTRE, MICHAEL. Mise en cause de la sublimation.
Ornicar, Paris,
- SOUSTELLE, JACQUES. La vida cotidiana de los aztecas en
visperas de la conquista. F.C.E. México, 1983.
283p.
- TRIAS, EUGENIO. Lo bello y lo siniestro. Seix Barral,
Barcelona, 1982. 190p. (Nuevo ensayo s/n).