



Las estructuras formales del arte y del psicoanálisis. ¿Se puede tumbar el arte en el diván?

Leandro Palencia Galán

Resumen: El método freudiano se propone como una aventura arqueológica del sujeto y su interpretación va análoga a la actitud del narrador del cuento fantástico: el paciente no es libre, tiene grabado su destino. Aunque a Freud le interesaba excluir una perspectiva estrictamente ontogenética ya que -entre otras cosas- las fantasías primitivas se adquieren hereditariamente (por ejemplo, el complejo de Edipo). Esta imbricación con la filogénesis permitiría encontrar las experiencias traumáticas del individuo en el espacio y el tiempo de la cultura. La cultura ancla al sujeto inconsciente frente a la interminable represión del sujeto individual. La pulsión de la muerte restauraría la dimensión trágica de su existencia. La teoría freudiana de la cultura marcó las vicisitudes del pensamiento psicoanalítico hasta convertirse en el mejor paciente del diván.
Palabras clave: psicoanálisis; arte; cultura; represión; pulsión de muerte.

As estruturas formais da arte e do psicoanálisis. Pode-se tumbar a arte no divã?

Resumo: O método freudiano se propõe como uma aventura arqueológica do sujeito e sua interpretação é análoga à atitude do narrador do conto fantástico: o paciente não é livre, tem gravado seu destino. Mesmo que para Freud interessasse excluir uma perspectiva estritamente ontogenética já que - entre outras coisas - as fantasias primitivas se adquirem hereditariamente (por exemplo, o complexo de Édipo). Esta imbricação com a filogênese permitiria encontrar as experiências traumáticas do indivíduo no espaço e o tempo da cultura. A cultura ancora ao sujeito inconsciente frente à interminável repressão do sujeito individual. A pulsão de morte restauraria a dimensão trágica de sua existência. A teoria freudiana da cultura marcou as vicissitudes do pensamento psicanalítico até converter-se no melhor paciente do divã.
Palavras-chave: psicanálise, arte; cultura; repressão; impulsão de morte.

The formal structures of the art and of the psicoanalysis. Can lay the art in the divan?

Abstract: The freudianism method sets out as an archaeological adventure of the subject and its interpretation go analogous to the attitude of the narrator of the fantastic story: the patient is not free, has engraving his destiny. Although to Freud it interested to him to exclude a strictly ontogenetic perspective since - among other things the primitive fantasies are acquired hereditarily (for example, the Oedipus Complex). This imbrication with the filogenesis would allow to find the traumatic experiences of the individual in the space and the time of the culture. The culture anchor to the unconscious subject front to the interminable repression of the individual subject. The pulsion of death would recover the tragic dimension of its existence. The Freud's theory of the culture marked the vicissitudes of the psychoanalytic thought until becoming the best patient of pullman bed.

Keywords: psychoanalysis; art; culture; repression; pulsion of death.

—*¡Viviendo marcha atrás!* —repitió Alicia con gran asombro—. *¡Nunca he oído una cosa semejante!*
—... *Pero tiene una gran ventaja y es que así la memoria funciona en ambos sentidos.*
—*Estoy segura de que la mía no funciona más que en uno* —observó Alicia—. *No puedo acordarme de nada que no haya sucedido antes.*
—*Mala memoria, la que sólo funciona hacia atrás* —censuró la Reina.
(Carroll, 1981, p.97)

Introducción

La obra de Sigmund Freud ha influido en la práctica y la crítica del arte de los dos últimos siglos. Para Freud las obras de arte eran como todas las producciones psíquicas, simbólicas. Tan distorsionadas, por ejemplo, como un sueño, cuyo contenido latente – restos visibles- formaban síntomas, acertijos que se debían resolver en los mitos, el folclore o la religión. Si bien el arte hacía perturbadoramente consciente lo profundamente inconsciente. Aplicar el psicoanálisis al arte equivalía a desmitificarlo y desenmascararlo, desteologizarlo y desmetafísicarlo. La ambivalencia que Freud mostró respecto al arte – inofensivo o benéfico, sino una ilusión- sin duda reflejaba su famoso pesimismo ante la civilización. El psicoanálisis aplicado era un intento de comprender los problemas de la civilización, el malestar psicológico por el hecho de ser civilizado.

El gusto y la actitud de Freud hacia el arte era “característica de los más cultos ‘victorianos’ de la Europa Central” (Gombrich, 1971, p.9), quienes profesaban mayor afinidad por la literatura que por el arte visual. Lo que constituyó una depreciación de las cualidades formales o técnicas de la obra. Y eso que el propio Freud había aplicado el modelo del chiste a otras formas de creación artística que evidenciaban la importancia tanto del médium como de su maestría. Que la forma no es un simple envoltorio y determina a menudo el contenido. Que da placer -lo visual es inseparable del carácter erótico de la vista, principal vehículo de la excitación libidinoso-. En definitiva, que todo arte supone un paso del significado a la significatividad.

Esa perspectiva victoriana, centrada en la idea comunicativa de la obra de arte, condicionó al psicoanálisis del arte ya que este trató el arte visual como una forma de literatura, es decir, como algo *legible* en la estela semiótica de que era una comunicación de conocimiento. Así se desestimaba un enfoque poético del arte –v.g., la interiorización transferencial y contratransferencial de sus imágenes- y la interpretación psicoanalítica del arte poco tuvo que decir de la ilegibilidad, impenetrabilidad, densidad de la obra del arte. Del deseo, lo que no puede tener un significado objetivo, lo subjetivo.

Aún así, con la “implicación de que todo ejemplo de arte es de valor psicológico más o menos igual, igualmente útil como demostración de la profunda verdad psicológica” (Kuspit, 2003, p. 369) el psicoanálisis derogó la idea de una jerarquía del valor artístico, nivelando por igual a toda la cultura. Y en el mismo movimiento, al convertir el psicoanálisis la obra de arte en síntoma -una ejemplificación de su teoría, fuera neurosis o psicosis- al reducir su objeto de investigación a los términos de la subjetividad, la mirada psicoanalítica no pudo sostener la *sublimidad* del arte, perdiendo de vista al susodicho y a su importancia estética.

El arte del psicoanálisis

Desde sus inicios, la clínica psicoanalítica impuso una epistemología de la sospecha ante el relato de la infancia del neurótico, considerándolo no como un hecho real sino como una fantasía que poblaba su vida de fantasmas. Freud, identificándose con la deducción detectivesca al estilo de Sherlock Holmes, se fijaba en los *pequeños detalles* para reconstruir el pasado de sus pacientes, método influenciado -en 1883, como reconoce en *El "Moisés" de Miguel Ángel*- por el crítico de arte Morelli, quien publicó entre 1874-1876 (Ginzburg, 1989, p. 116) una serie de artículos en los que era capaz de descubrir las falsificaciones pictóricas atendiendo a lo marginal de la representación, como lóbulos de oreja, uñas, dedos de las manos y pies, etc., expositores de la inconsciente individualidad del autor y, por ello, difícil de imitar.

Al igual que Morelli o Holmes, la práctica freudiana dudaba de las certezas de conjunto apreciadas por la conciencia para desvelar la descripción de un mundo *inconsciente*, recuperable a través de la deducción de rasgos pocos estimados o inobservados.

Freud sentía pasión por las antigüedades y estaba fascinado por la mitología griega, explicando la vigencia de la tragedia griega porque revelaba la estructura antropológica inconsciente al proyectar y reproducir en ella el alma. Freud quería reconstruir científicamente la totalidad de las secuencias de los escenarios míticos primordiales deformados, fuera en la tragedia, la religión o el folklore, incluso en la mitología privada de los sueños y los síntomas neuróticos. Interpretando tales relatos mediante lo que parecía deformado, omitido, obstruido o censurado, escapaba del dilema entre sentido o forma, pues ambos estarían mutilados, truncados, modificados para encubrir la falta.

El método psicoanalítico se propuso como una aventura arqueológica -o si se prefiere, como una teoría del archivo, el cuál sólo proviene del afuera (lo repetitivo) y, por tanto, de la memoria- hacia los efectos inconscientes dados en las diversas estratificaciones de la memoria, lugar donde se conserva, identifica y autentifica a las personas y objetos a pesar de la organización dinámica —constante guerra dramática— de la *psique*.

Lo ontogenético exaltaría lo primitivo y primordial, favoreciendo la búsqueda de los traumatismos fechados históricamente. La interpretación iría al encuentro de ese origen (determinista) y, análogamente a la actitud del narrador del cuento fantástico, afirmaría la existencia de una relación causal entre hechos aparentemente independientes demostrando que las vidas de los sujetos seguían los moldes prefijados de una tragedia. El paciente no era libre, tenía su destino grabado. Adquirida la conciencia de ser una marioneta inocente en manos de los dioses, dejábase la vida de sufrir y de vivir.

El psicoanálisis, como la metafísica clásica y el positivismo *Aufklärer*, reconocía que la repetición -de la violencia edípica- posibilitaba el porvenir -así mismo la memoria judía era como la represión freudiana: todo ya ha ocurrido y no puede haber nada nuevo.

Sin embargo, Freud quería excluir una perspectiva estrictamente individual porque las fantasías primitivas o primordiales se adquirirían hereditariamente, más allá de la disposición del sujeto, caso del complejo de Edipo:

Con la oposición de la ontogénesis y de la filogénesis... Freud introduce en el tiempo del sujeto otro tiempo que no es el mismo, que se despliega en otra parte ...es el tiempo de la memoria, el tiempo del asesinato del padre primitivo y ...el tiempo del Otro. (Green, 1970, p.155)

Además, el sujeto era un fin en sí mismo y, a la vez, perpetuador de la especie. Freud sostendrá como Haeckel la herencia de los caracteres adquiridos en la tradición de la Filosofía Zoológica de Lamarck. Lo singular permanecerá imbricado con lo universal: no existe un origen porque el programa de las huellas mnésicas está ya inscrito. La explicación psicoanalítica era una explicación genética.

Las experiencias traumáticas tempranas del individuo y del género se encontraban en el espacio y el tiempo de la cultura. En *El malestar de la cultura* Freud afirmará que “en el ámbito del alma es frecuente la conservación de lo primitivo junto a lo que ha nacido de él por transformación.” (Freud 1929/1991, p.69).

La represión (hecha sobre recuerdos, no sobre experiencia) es doble en el sujeto: producto de una represión en el desarrollo y reprimido por la constitución de la cadena significante. La cultura (principio de realidad) ancla al hombre en una realidad efectiva frente a la interminable represión del hombre individual. Conservar resiste a la progresión, permaneciendo en la regresión y la fijación. Por tanto, existen dos progresiones diferentes: la del sujeto y la del sujeto del inconsciente. La esfera de la cultura es la de la castración.

El inconsciente es intemporal, nunca olvida, resiste al cambio - que asocia a la extinción - sin aprender de la experiencia de la vida. Pero organiza en toda su trama a la experiencia consciente, con lo que la experiencia se liga a las huellas (percepción-consciente), retorno de lo reprimido (inconsciente). Más que el texto onírico, el poema establecerá una suerte de armonía preconscious-consciente-inconsciente, reconciliación que provoca una impresión de encantamiento y extrañamiento.

En la segunda tópica Freud aclarará que la percepción es inmediata porque requiere de huellas mnésicas hereditarias (la filogénesis, marca del superyó y del ideal del yo) y de la pulsión de muerte que la haga reconocible.

La artística pulsión de muerte

“Shakespeare obsesionó a Freud” (Bloom, 1995, p.383). Incluso según Bloom podría considerarse al vate como el justo inventor del psicoanálisis al concebir la *psique* humana. Los personajes de Shakespeare, al oírse a sí mismos -su ansiedad, ambivalencia, narcisismo, etc.- nos enseñarían a hablar con nosotros mismos, a meditar acerca de nuestra propia imagen, lo que posibilitaría su/nuestra transformación, lección que experimentó Freud en su autoanálisis -“Muchas de las más perturbadoras ideas de Freud provinieron de fuentes autobiográficas reconocidas o encubiertas.” (Gay, 1989, p.117)- y luego exprimió en la transferencia analítica. Freud convirtió a Shakespeare en su autoridad oculta si bien sólo le describió prosaica e insatisfactoriamente negándole su influencia (el complejo de Edipo era en verdad el complejo de Hamlet), malinterpretándolo (aunque Shakespeare tuviera auténticas

obras edípicas, como *Macbeth*) e incluso deslegitimándolo (para Freud el autor no era Shakespeare sino el conde de Oxford).

El antecedente de la noción de la pulsión de muerte de Freud se remonta a una cita de Shakespeare que envió a Wilhelm Fliess en febrero de 1899 donde anotaba que la especie humana siempre permanecería deudora de una muerte respecto a la naturaleza (Freud, 1899/1995, p. 367).

El complejo de Macbeth, que apenas oculta un deseo de autodestrucción, fue lo que Freud llamó pulsión de muerte en *Más allá del principio del placer* (1920). Macbeth sería un sanguinario bueno empujado al asesinato tanto por la ambición como por la angustia y la perversa culpabilidad de cumplir su destino, resultado del encuentro con la tentación. Shakespeare plasma en esta tragedia la angustia primordial (*Urangst*, consistente en la propia muerte) de un ser que se siente impulsado a eliminar de su camino todo lo que pueda hacerlo tropezar y caer del pedestal en que se ha colocado. Macbeth no es libre, en él se va extinguiendo el control de su voluntad consciente para dar rienda suelta al condicionamiento de su inconsciente. O sea, de su destino. Lo trágico presupone una experiencia del *fatum*, la fatalidad, poder ignoto por encima de lo divino, generalmente funesto, que nos desvía del curso previsto por nuestra rutina, ante el cual, catárticamente, la tragedia nos enseña el valor de la desesperación. Macbeth, al final de su tragedia, sentirá *amor fati*, desear el propio destino, incorporando lo externo al propio ser: “la obra maestra de la ansiedad es... el complejo de Macbeth” (Bloom, 1995, p.404). En él el miedo no puede distinguirse del deseo y la imaginación se vuelve invulnerable y maligna.

En la segunda teoría de las pulsiones Freud opondrá la pulsión de muerte a las pulsiones de vida -la mente de Freud estaba recorrida por dualidades y oposiciones, procurándole los contrarios una sensación de satisfacción y unidad. Ambas serían más principios regidores de la actividad del organismo que motivaciones de éste. Su conceptualización constituyó la mitología del psicoanálisis.

Ésta mitología proviene del Freud de estado espiritual barroco, escenificador del infinito y de la ilusión del tiempo en la inmortalidad de las pulsiones, llevando temporalmente el movimiento profundo de la filogénesis a la ontogénesis. En el Barroco¹ se sugiere lo infinito a través de lo finito -lo visible, fugaz e ilusorio- aunque lo propio del Barroco no sea caer en la ilusión ni salir de ella sino realizar algo en la ilusión misma. O comunicarle una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva. Freud, como un héroe barroco, no cesaría de realizar la presencia en la ilusión o de convertir la ilusión en presencia.

La pulsión de muerte se expresará más allá del principio del placer siendo la meta de la vida la muerte (volver a lo real), ominosa ya que representa el retorno a lo familiar: “En Freud se trata de recuperar la verdad de la muerte para que la vida alcance valor, para restaurar la dimensión trágica, heroica, de la existencia.” (Braunstein, 1986, p. 212).

La pulsión de muerte arranca al sujeto del confort para colocarlo en la angustia, defensa última ante el contacto con el objeto imposible. Las pulsiones de muerte se evidenciaban en la melancolía y en la compulsión a la repetición.

¹ Cfr. Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.

Por ejemplo, según Freud en el melancólico se da el receso del objeto y el retraerse en sí mismo de la intención contemplativa. La melancolía suponía una capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable, logrando apropiarse del objeto en la medida que afirmaba su pérdida. Al igual que el fetiche la melancolía era signo de algo y de su ausencia, apropiado y perdido a la vez. Para el manierismo toda percepción, por no tener objeto, era alucinatoria, entonces el teatro manierista se llenará de alucinaciones. En el gesto manierista, estilo estilizado del alto Renacimiento, la forma, en manos que ejecutan artificios refinados, adquiere toda la relevancia, interviniendo no sobre la percepción de los sentidos, ilusión del espacio, sino sobre el intelecto, captando lo arcano en la realidad, lo extraño, un mundo terrible alejado de lo armónico, y dando a los fenómenos del mundo el aspecto de apariciones psíquicas, de ensueño. “El Manierismo no es sólo expresión de una crisis espiritual. Es... el tomar conciencia de un mundo que se «desenaja»” (Hocke, 1961, p.101). El hombre manierista está lleno de espiritual melancolía, explicada por la necesidad de ser complicado, de amar la oscuridad. El manierismo no es sólo la expresión de un sentimiento trágico saturnino de la vida es además la manifestación de un amor a Dios en plena desgracia trágica.

En todo caso, los textos de Freud no permiten deducir un empleo absolutamente unívoco del término pulsiones de muerte ni un reparto preciso entre pulsión de muerte (identificable en las primeras fases de la vida individual con la tendencia a la “autodestrucción”) y pulsión destructiva y pulsión agresiva (dirigidas posteriormente hacia la destrucción de objetos externos). Las tres podrían ser consideradas como una pulsión de pérdida, destructora del archivo. La pulsión de pérdida, como mal de archivo -de la pulsión de archivo, pulsión de conservación- empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, ordenando igualmente la borradura. No obstante, “no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión... no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción” (Derrida, 1997, p. 27).

La cultura del arte

La teoría freudiana de la cultura, aún sin tener de entrada el valor de un proyecto sistemático, no fue un tema añadido sino que marcó las vicisitudes de su pensamiento hasta convertirse en el mejor paciente del diván.

Freud equiparaba la cultura con la civilización definiéndola como todo aquello que ha contribuido a que la vida humana se elevara por encima de sus condiciones animales.

A la sublimación le corresponde promover en el orden social las energías reprimidas en razón de las propias exigencias de la acumulación social. La sublimación es el mecanismo responsable de muchas actividades humanas, como la investigación científica y la creación artística que, aunque carezcan aparentemente de cualquier referencia a la sexualidad, derivan de las pulsiones sexuales parciales -en especial de aquellas que no logran integrarse en la forma definitiva de la genitalidad- y de las

pulsiones agresivas. En la segunda tópica la transformación de una actividad sexual en una actividad sublimada, dirigiéndose ambas hacia objetos externos, requerirá de un tiempo intermedio, la retirada de la libido sobre el yo, que haga posible la desexualización. Así, la energía del yo -conjunto unificado, tendente al Eros, destinado a unir y ligar- la toma del ello -toda pulsión nace de allí-. Especialmente en forma de energía desexualizada y sublimada, susceptible de ser desplazada sobre actividades no sexuales. La idea de que el yo adquiere su conocimiento y su forma en su comercio con el mundo exterior benefició al Freud que quería conectar al psicoanálisis con la cultura. Aún así, el concepto de sublimación está poco elaborado, desarrollado y analizado por Freud, limitándolo a la sublimación de las pulsiones sexuales y las más de las veces sustrayéndolo de la descripción clínica, donde es mencionada como un desenlace sin que se la muestra nunca en obra. Quizá, porque en contra de lo que planteaba Freud, no se trataba de un proceso consciente que escapara a la represión.

El duelo del pene de la madre -producto de un trabajo de significación, resultado de una pérdida- es la condición de la memoria. Y el reencuentro del pene del padre en la ley –mediado (si se levantan las resistencias) por el significante- el de la cultura. Dentro de ella el sujeto es hablado, ya no habla, es sujeto del inconsciente.

El lenguaje favorece la cultura al preexistir al sujeto. La cultura no proviene de la insatisfacción del deseo sino que es la insatisfacción del deseo (la sexualidad), efecto de la Ley, advenimiento de las grandes instituciones culturales (malestar inherente a la cultura).

Lacan señaló eso *unheimliche* del lenguaje que nos impide sentirnos en nuestra casa. Así, el deseo es *unheimliche* -no hay nada más ominoso que ver la imagen del propio deseo hecha realidad- porque no tiene en cuenta a la muerte. El deseo es indestructible, y de tal modo, arrancando y devuelto a lo familiar, a lo real.

El arte y la estética renacentista sólo pueden sugerir lo ominoso bajo la forma de ausencia quedando la representación restringida al marco de lo bello. El Barroco introduce lo infinito en la representación y el Romanticismo lo ahonda y elabora en la práctica artística, la experiencia de lo ominoso. Freud levantará el acta categorial de esa experiencia asociándola a los momentos de parálisis del deseo, de angustia concentrada, tanto en *Lo ominoso* (1919) como en *El tabú de la virginidad* (1918) y en *La cabeza de Medusa* (1922). Dos años antes de la gesta del psicoanálisis, en 1895, se anuncia la aurora de una nueva civilización visual que convertirá al cinematográfico en el arte del siglo XX y al cine clásico hecho en Hollywood en el mayor seguro contra la angustia. Pues aunque la mirada presenta a lo real, el cine clásico negará tajante la opacidad del mundo y el espesor y la ambigüedad del lenguaje². El arte contemporáneo vive esa experiencia de lo ominoso en el vértigo, llevando a visión lo que no es susceptible de

² Cfr. González Requena, J. (1997). Emergencia de lo siniestro. *Trama & Fondo*, 2, pp. 2-32. Para una aplicación en los hombres del paleolítico de la idea de Freud de que el arte y la religión son dos instrumentos importantes y expresivos de la civilización, configuradores de la conciencia cfr. González Requena, J. (2005). El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico. *Trama & Fondo*, 18, pp. 65-86.

visión. El adjetivo de kaffiano, en su doble acepción de desconocer de que se es culpable y como descripción de un mundo onírico, se ha convertido en el término universal para lo que Freud denominó lo ominoso.

Para Heidegger lo *unheimliche* era lo familiar que ha devenido pavoroso. Según él, la esencia del hombre era ser lo más ominoso de lo ominoso, porque el hombre, viviendo en lo ominoso, ejercía la violencia para transgredir ese ominoso.

Todo afecto de una moción de sentimientos se trasmuda en angustia por obra de la represión. Entre los casos de lo que provoca angustia existirá un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna: “Esta variedad de lo que provoca angustia sería... lo ominoso.” (Freud 1919/1991, p.240). De ahí que lo ominoso no sea algo nuevo o ajeno “sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión.” (Freud 1919/1991, p.241).

Lo ominoso es lo familiar antiguo que retorna reprimido. Existirá lo ominoso que uno vivencia y lo ominoso que uno meramente se representa o sobre lo cual lee. El sentimiento de lo ominoso (de lo extraño) depende tanto de la muerte como de la castración. Las relaciones del significante y el deseo van más allá de la historia individual.

El psicoanálisis estaría en disposición de arrojar luz sobre los orígenes de nuestras instituciones culturales (religión, ética, derecho, filosofía, etc.) siendo capaz, en la medida en que restablece a partir de sus huellas, las situaciones psíquicas primitivas que han impulsado tales creaciones. El momento de la significación se alcanzaba en la transferencia, permitiendo una interpretación constructiva y no reconstructiva.

El interés de Freud por las otras artes

Freud escribió en *Esquema del psicoanálisis* en 1938, que el objeto y el saber del psicoanálisis era esa noción que con anterioridad perteneció al mito, la religión y la metafísica: el alma humana. Lo más valioso que hay en el hombre mientras está vivo. Aunque en su obra no precisó cómo la definía, quizá tan sólo la manejó debido a su resonancia emocional.

Freud tenía un interés personal por los temas humanísticos, “afirmó que consideraba la significación cultural y humana del psicoanálisis más importante que la significación médica” (Bettelheim, 1983, p.56). No le importaba tanto lo que podía aprender de las disciplinas humanísticas como lo que ellas podían aprender de él: “sus estudios de artes plásticas y literatura, de religión y prehistoria, no hicieron más que fortalecer su confianza en que las leyes de la psicología, tan persuasivamente presentadas en sus historiales, eran válidas para todo” (Gay, 1989, p.348).

Freud, como buen burgués, modeló su gusto hacia lo tradicional y conservador -v.g., ignoraba qué era o qué quería el surrealismo-. Aunque también reconocía que él estaba alejado del arte, que el psicoanálisis no podía arrojar luz sobre la creatividad, tan solo rastrear los diversos modos en que la lectura, la audición y la visión generaban placer estéticos sin pretender juzgar el valor de la obra, de su autor o de su recepción. En cualquier caso, para Bloom, Freud es la inteligencia de nuestra época junto con Marcel Proust, James Joyce y Frank Kafka y el escritor clave del siglo XX. La literatura psicoanalítica de Freud, como toda obra canónica, se caracterizaría por la extrañeza y

belleza que desprende la creación de su mitología, haciéndote sentir extraño en tu propia casa. Es precisamente en el texto donde se analiza Macbeth, *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (1916), el que expone Bloom para recordar porqué Freud es un autor canónico.

El placer estético, como otros, sería un modo de dominar el mundo o de disfrazar el fracaso subsiguiente -aplicar el psicoanálisis a las artes suponía buscar deseos ocultos satisfechos o deseos ocultos frustrados- pero Freud admiraba y envidiaba a los artistas porque estos sabían de los contenidos del inconsciente mientras que él debía descubrirlos mediante la laboriosa observación de sus pacientes. El artista (novelista y poeta) al observar su propio inconsciente era un psicoanalista aficionado. Además, el arte daba placer, hacia la vida más tolerable.

En el arte, los chistes, los sueños, los rituales obsesivos e histéricos, Freud descubre un saber, el del inconsciente, estructurado como lenguaje demostrando que el destino del hombre está profundamente marcado por el significante, es decir, que la esencia estructural del hombre es efecto del lenguaje.

Hay muchas preguntas que permanecen abiertas en la teoría de Freud sobre el arte. Limitó sus observaciones sobre lo estético a artículos y monografías, aunque se le ha criticado que siempre dejara de lado el hecho estético. Quizá tal evasión fuera deudora de la tradición goethiana donde lo primero era expresar el “contenido espiritual” de una obra, lo adecuado de su representación -con ello se la reducía a síntoma como vía para penetrar en el inconsciente del autor proyectado en la obra- antes que hablar sobre la composición estética.

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910) fue el primer ensayo en aplicar el psicoanálisis a la biografía y aunque a partir de 1913 (*El interés del psicoanálisis*) se afirmó el intento de dar luz sobre los orígenes de la cultura, *El creador literario y el fantaseo* (1907) supuso el primer intento de aplicar a la cultura las ideas psicoanalíticas. El impulso a la creación artística arranca de fuerzas instintivas reprimidas que buscan satisfacción en la producción artística, fantaseándose una realidad más grata. El *dichter* (novelista, dramaturgo y poeta) es el verdadero objeto de estudio, al que se refiere mediante representaciones inconscientes y reprimidas conectadas a vivencias infantiles. Los artistas eligen con frecuencia los motivos del complejo de Edipo porque la dinámica instintiva está en las relaciones libidinosas y agresivas infantiles respecto a sus padres.

La obra artística es una expresión de los conflictos psíquicos infantiles y el arte lo es en general del antiguo conflicto —insoluble—de la humanidad con el padre primitivo (asesinato del padre que da origen al sentimiento de culpabilidad, v.g., el héroe trágico griego). El arte se dirige al inconsciente, siendo el psicoanálisis quién explicaría tal deseo buceando en la influencia de la vida infantil del artista.

El arte determina en qué condiciones pueden atribuirse un estatuto de actualidad a las fantasías relegadas en la imaginación en razón de la negativa que opone la realidad a la exigencia impulsiva de placer. La producción de la obra del artista construye una vía de retorno a la realidad. La tarea cultural del *dichter* es dar a conocer, asimiladas bajo la forma estética, las fantasías secretas de sus contemporáneos -marca del destino pulsional de un creador singular daedor de la verdad histórica- útil para reducir las tensiones acumuladas en la mente del público.

Freud igualmente reconocía que una obra de arte debía plegarse a la realidad de su forma, siendo la forma la que podía determinar el contenido -v.g., *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905): placer de los juegos de combinaciones y permutaciones de las palabras (asociaciones libres).

Las investigaciones de las artes, aun siendo fragmentarias, abordan las tres dimensiones de la experiencia estética: 1) la psicología de los personajes -sin embargo, aparte de ser una visión burguesa, analizar un personaje como si fuera real es confundir realidad y ficción-, 2) la psicología del creador -si bien un artista no tiene porqué experimentar las emociones que retrata (especulaciones fantásticas, apoyadas por Freud, Ernst Jones y Karl Abraham en la aplicación del psicoanálisis a las artes que, en cualquier caso, no pertenecerían a la crítica artística sino a la biografía), además de que las más de las veces el autor aparecería como un simple neurótico, astuto y elocuente, que embaucaba con sus invenciones-, y 3) la psicología del público -enfoque novedoso frente a los otros dos decimonónicos, aunque los deseos inconscientes del público no tienen porqué ser uniformes, además, este enfoque sólo se impone allí donde no aparece un creador determinado (v.g., el cine).

En definitiva, el psicoanálisis no explica los aspectos formales del arte, si no la producción artística y la psicología del artista. Así, los estudios sobre estética sacarán más provecho de los escritos psicoanalíticos referentes a las estructuras inconscientes del sujeto que de los que tratan de arte y literatura, siendo el ensayo sobre el chiste su mayor contribución al psicoanálisis del arte: las técnicas de expresión invitan al inconsciente a manifestarse. En todo caso, es indudable la influencia del psicoanálisis, directa o indirecta, en las artes. Así, si en el siglo XIX las perversiones tenían cabida a través de lo fantástico, la aparición del psicoanálisis desplazó los tabúes, y “reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica” (Todorov, 1982, p.190) ya que en el siglo XX se trató a aquellas directamente.

Conclusiones

Para Freud la arqueología era la metáfora para el proceso del psicoanálisis. Freud se sirvió del psicoanálisis como procedimiento clínico y como método de interpretación cultural. Ambos subrayaron la importancia del pasado para el presente. El analista francés Jacques Lacan intentó integrar el enfoque estructural y lingüístico del simbolismo con el psicoanálisis con la afirmación de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje³. Freud admiraba y envidiaba la intuición psicológica de muchos artistas como ilustraciones acientíficas de las ideas psicoanalíticas. De hecho, si Freud se volvió a la cultura no fue tan sólo para confirmar sus ideas sino también para encontrarlas. Aplicó el psicoanálisis al arte en cuatro campos: simbolismo,

³Para un abordaje complementario de la problemática que plantea este texto de que el psicoanálisis sea un arte, una praxis del lenguaje, puede consultarse Bento, V.E.S. (2006). Sería a semiologia de Saussure fundamento e justificativa para o método de pesquisa de revisão de literatura em psicanálise? *Estudos de Psicologia*, 23 (4), 407-423. Bento, V.E.S. (2007). Totem e Tabu: uma “semiologia psicanalítica” em Freud? *Estudos de Psicologia*, 24 (3), 397-406. Bento, V.E.S. (2007). Existiria uma “semiologia psicanalítica” em Lacan? *Aletheia*, (25), 177-190.

sublimación, creatividad y la psicobiografía. Freud nunca se atribuyó la posesión de una respuesta en sus escritos sobre estos temas.

Referencias

- Bettelheim, B. (1983). *Freud y el alma humana*. Barcelona: Crítica.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Braunstein, N.A. (1986). Nada que sea más siniestro (*unheimlich*) que el hombre. En N.A. Braunstein (Org.), *A medio siglo de el malestar en la cultura de Sigmund Freud* (pp.137-168). México D.F.: Siglo XXI.
- Carroll, L. (1981). *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. Madrid: Alianza.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trota.
- Freud, S. (1995). *Edición crítica de la correspondencia de Freud establecida por orden cronológico. Tomo II: 1887-1909. El descubrimiento del inconsciente*. Madrid: Quipú Ediciones.
- Freud, S. (1991). Duelo y melancolía. En *Obras completas, XIV*. Buenos Aires: Amorrortu. (Original publicado en 1917).
- Freud, S. (1991). Lo ominoso. En: *Obras completas, XVII*. Buenos Aires: Amorrortu. (Original publicado en 1919).
- Freud, S. (1991). El malestar en la cultura. En *Obras completas, XXI*. Buenos Aires: Amorrortu. (Original publicado en 1929).
- Gay, P. (1989). *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Ginzburg, C. (1989). Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico. En U. Eco & T. Sebeok (Orgs.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. (pp.116-163). Barcelona: Lumen.
- Gombrich, E.H. (1971): *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barcelona: Barral.
- Green, A. (1970). La diacronía en el freudismo. En L. Althusser y otros (Orgs.), *Estructuralismo y Psicoanálisis* (pp.139-176). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hocke, G-R. (1961). *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650, y en el actual*. Madrid: Guadarrama.
- Kuspit, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal.
- Laplanche, J., & Pontalis J.-B. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires S.A.

Recebido em setembro de 2007

Aceito em de março de 2008

Leandro Palencia Galán: licenciado em Ciências da informação; mestre em Teoria Psicanalítica Filosofia; doutor em filosofia (Universidad Complutense de Madrid).