

Psicoanálisis y arte

Anthony Sampson*



* Profesor Titular
Escuela de Psicología
Universidad del Valle.

“P psicoanálisis y arte” es un tema sobre el cual muchísimo se ha escrito. Existen centenares de libros, tratados, artículos y números especiales de revistas dedicados al asunto. Se ha escrito, pues, enormemente; sin duda se ha escrito en demasía, muchas veces muy mal y sólo excepcionalmente muy bien. No obstante, si tenemos en cuenta esta abultada literatura, sobre todo producida por críticos literarios y del arte pictórico (no necesariamente siempre psicoanalistas), parecería que el uno sí tendría que ver con el otro. Al menos la mera existencia de esta masa de escritos indica que muchos intuyen que algo hay en común, que algo es compartido por los dos oficios. Pero, a pesar de todo lo escrito, a mi parecer, las relaciones entre ellos aún siguen tan inciertas y tan oscuras como siempre. No tengo la presunción en este breve ensayo de aportar la luz que falta sino la de disipar algunas sombras, criticar algunos equívocos persistentes y sugerir algunas nuevas perspectivas.

Ahora bien, el psicoanálisis sólo tiene cien años. En cambio, el arte es milenario, existe al menos desde el neolítico, pues las pinturas parietales de la cueva Chauvet tienen más de 30.000 años. Este es un hecho que revela una clara disimetría: el arte no tuvo que esperar la aparición del psicoanálisis para poder existir.

Pero también es lícito preguntar: ¿el arte, después del psicoanálisis, sigue siendo el mismo arte? ¿Ha cambiado en algo o no? ¿Ha influido la existencia del psicoanálisis para inspirarle al arte nuevos rumbos, nuevos objetos, nuevos modos de realizarse? ¿Existe algo en el arte contemporáneo que pueda claramente atribuirse al psicoanálisis? ¿Se comprueba una mayor sofisticación, por ejemplo, en el tratamiento psicológico de los personajes? ¿Recurren los autores al vocabulario psicoanalítico, a la segunda tópica digamos, para los análisis de los móviles y oscuros designios que impelen a sus creaciones? Me parece que estas preguntas sólo admiten respuestas negativas, o al menos dubitativas. ¿Qué mayor sofisticación psicológica que la que encontramos en las novelas de Jane Austen, Dostoyevski, Tolstoy y Henry James, por ejemplo? Y todos ellos son psicoanalíticos.

Pero también es claro que otros autores más contemporáneos ciertamente revelan el impacto del psicoanálisis sobre su visión del mundo y de los personajes que lo habitan. Pensemos nada más en algunos novelistas norteamericanos, como William Faulkner, Saul Bellow, Philip Roth, e incluso el archi-detractor del psicoanálisis, Vladimir Nabokov. En ellos el psicoanálisis está a flor de piel. Por supuesto, desde antes de ellos tenemos al insigne Thomas Mann, quien proclamaba sin ambages su admiración por Freud, su amistad con él y la importancia del psicoanálisis en el mundo moderno. Pero, ¿afecta realmente al arte como tal - es decir a su objeto - el discurso psicoanalítico? ¿Le dicta o le dona algo sustancialmente nuevo?

Dicho en términos aún más directos: ¿hace el psicoanálisis posible un arte nuevo? Creo que hay que responder de una manera decididamente negativa. Algunos han querido insinuar que el monólogo interior, como técnica literaria, empleado por James Joyce en *Ulises*, debe mucho a la técnica analítica de la asociación libre que suelta las amarras convencionales del discurso, dejándolo errar por los caminos más disparatados. No obstante, el mismo Joyce, en un gesto de modestia y generosidad, reconoció que había tomado prestado esta técnica de Edouard Dujardin, cuya novela *Les lauriers sont coupés* había sido publicada en 1887 antes de la invención del psicoanálisis.

Un ejemplo más seguro de una nueva forma artística, al parecer de otros, sería más bien la otra gran novela de Joyce, *Finnegans Wake*. Esta inmensa sinfonía nocturna, para muchos absolutamente ilegible e ininteligible, está gobernada por una lógica que Joyce pretende ser la del sueño. Los recursos lingüísticos desplegados por Joyce en un deslumbrante virtuosismo crean una conmovedora música verbal en la que prima el significante puro, relegando el significado a un segundo plano. No obstante, forzoso es admitirlo, esta novela es absolutamente singular, inimitable y no ha generado una nueva forma artística empleable por otros novelistas. Por lo demás, Joyce parece haber considerado escépticamente al psicoanálisis como una nueva mitología y fue así como lo utilizó en *Finnegans Wake*.

Claro está, también los surrealistas, en otra postura muy

distinta a la de Joyce, encontraron temas e inspiración para sus creaciones en el psicoanálisis. Notablemente André Breton, René Crevel y otros de la escuela surrealista eligieron a Freud - de lo que él se indignó - como su santo patrón. Salvador Dalí también hizo la peregrinación a Londres para visitar a Freud en su refugio poco antes de su muerte, después de haber fracasado en tres intentos de entrevistarse con él en Viena. Sin duda, la teoría psicoanalítica fue admirada por los surrealistas y su exaltación de la creatividad de los sueños les predispuso fuertemente a favor del autor de la *Interpretación de los Sueños*. Pero no está claro que este encuentro dejara de ser un puro malentendido y que el psicoanálisis realmente contara por algo en las producciones literarias y pictóricas de los surrealistas. Freud terminó por admitir que Dalí ciertamente sabía pintar, por más que sus cuadros le resultaban chocantes para su gusto decimonónico. Pero es más probable que Dalí haya contribuido al psicoanálisis (y no al revés), mediante su método paranoico crítico, altamente apreciado por su amigo Jacques Lacan.

Así, subsisten las preguntas: ¿exactamente en qué consiste la relación entre el psicoanálisis y el arte? ¿En qué consiste la naturaleza de la cópula "y" que se interpone con tanto desparpajo entre los dos? ¿En qué se diferencia el tratamiento artístico de temas suscitados por el psicoanálisis del tratamiento dado a otras temáticas de la modernidad? ¿No formaría el pensamiento psicoanalítico meramente otro componente ineludible del *Zeitgeist* moderno? Y del lado del psicoanálisis, ¿exactamente de qué se habla cuando se emplea la expresión de "psicoanálisis aplicado".

Esta última noción innegablemente sitúa el saber del lado del psicoanálisis. Así el arte consistiría en una especie de materia prima en la que oscuramente se barruntan saberes incipientes, incoados que el docto intérprete reconoce y recoge como los suyos propios. Es decir el arte, como generación de saberes, es francamente tratado de modo condescendiente.

No obstante, es seguro que Freud, el padre del psicoanálisis, halló en todas las artes inspiración invaluable para sus propias producciones y elucubraciones. Un solo ejemplo basta: sin Sófocles, Shakespeare y Diderot no hay complejo de Edipo. Es posible, entonces, que las relaciones entre un campo y el otro sean preponderantemente unilaterales, es

decir que el psicoanálisis sea mucho más deudor del arte que al revés.

Claro está, también es ampliamente sabido que el psicoanálisis ha propuesto una "explicación" -por lo demás a muy grandes rasgos - de los mecanismos psicosexuales que estarían en la raíz de la creatividad artística. Todo el mundo,



entonces, ha oído hablar de la "sublimación" (término que antes de ser de la química, de donde la tomó Freud, perteneció a la alquimia) y de la transmutación pulsional, la cual elevaría las tendencias primarias hacia las alturas sublimes de la belleza universalmente admirada. Desde este punto de vista, la relación del psicoanálisis con el arte sería ex-

tremadamente íntima, aunque es preciso confesarlo, sólo *a posteriori* - tanto en el sentido de la historia colectiva como en el de la historia individual. Con esto quiero decir que el psicoanálisis, por más que ofrezca reconstrucciones de la infancia del creador: de ningún modo propone modelos de crianza para los niños que garanticen a sus ansiosos padres



competencias y dotes excepcionales en sus hijos. Existen métodos para asegurar que los hijos se vuelvan de los cien mejores tenistas del mundo. Incluso hay métodos (el de Suzuki entre otros) para que el chiquito se convierta en un consumado violinista. Pero no hay receta psicoanalítica para transformar a un hijo en un creador renombrado. Y lamen-

tablemente también hay que confesar que la cura psicoanalítica ni está diseñado para convertir a los analizantes en artistas -cosa que alguna que otra vez sucede - ni tampoco para fomentar especialmente la "sublimación".

Es decir la teoría psicoanalítica se limitaría a ofrecerse como "explicación", *ex post facto*, del acto creativo. Retrospectivamente sería posible, por ejemplo, hallar en la fantasía infantil de Leonardo da Vinci - un buitre ha bajado de los cielos para posarse en el borde de la cuna del futuro genio y ha colocado suavemente su cola entre los labios del lactante y la ha movido con gran delicadeza para el deleite y susto del bebé - la clave para la comprensión de su singular destino de creador infatigable en múltiples dominios de la inventiva humana. Así, en esta visión, aun si el psicoanálisis no existía en ese entonces, hoy en día detentaría el saber para explicarnos por qué la vida infantil, reconstruida siglos después, ha ejercido una función determinante sobre las competencias artísticas del adulto. Llevado a su extremo, esta postura no vacilaría en recrear la vida infantil del anónimo escultor egipcio que creó el busto de la reina Nefertiti para así explicarnos cómo habría podido esculpir su tan inolvidable naricilla. Pero Freud mismo alertó en una carta (7 de noviembre de 1914) al pintor Herman Struck que su reconstrucción de la infancia de Leonardo fue "un trabajo de tipo literario" y en su texto mismo lo trata de un *jeu d'esprit*. De hecho, el análisis del recuerdo infantil de Leonardo es mucho más un aporte a la teoría psicoanalítica de la fantasía y de su pregnancia en la vida psíquica que una contribución a la exploración de la sublimación, a la biografía de Leonardo o a la historia del arte.

No hay ninguna ambigüedad en lo que enuncio. Con toda franqueza, la posición que acabo de esbozar me parece irremediablemente ingenua e insostenible -por más que parezca ser la de Freud. Si bien el psicoanálisis ha contribuido enormemente a enriquecer nuestro entendimiento de la vida psíquica, si ha colaborado decisivamente para hacernos abandonar para siempre una visión unidimensional de los asuntos humanos, si ha elaborado en sus grandes rasgos los componentes pulsionales infantiles que influyen de una manera determinante sobre la vida adulta, ciertamente no ha penetrado más que de una manera apenas incipiente en el misterio de la creatividad. Los diversos elementos que el psicoanálisis ha aportado pueden resultar

sumamente valiosos, pero distan mucho de ser una elucidación cabal de un fenómeno que nunca pierde su carácter sorprendente y sorprendente. Dicho en otros términos, se buscará en vano en el psicoanálisis algo que podría llamarse una teoría del arte, o una teoría de la creación artística.

El psicoanálisis, por encima de todo, es una praxis, es decir un procedimiento terapéutico *sui generis*. Secundariamente, es una vasta construcción teórica que ha sido elaborada en una estrecha interacción con los resultados clínicos para dar cuenta de los mecanismos psicológicos en juego en el proceso de la cura. Sin el trabajo clínico inicial, la teoría psicoanalítica habría sido imposible, porque no es fruto de la introspección ni de la experimentación, y en ese sentido se constituye en una franca ruptura con la psicología tradicional. Es sabido que Freud, luego de los primeros tiempos, concibió el psicoanálisis como una ciencia de la vida psíquica en todas sus dimensiones, abarcando así la mitología, la historia de la cultura, de las religiones, etc. Y después de Freud no han faltado quienes hayan pretendido "aplicar" el psicoanálisis al estudio de la literatura, el arte pictórico, la historia de la filosofía, de las ciencias e incluso de las matemáticas (la música es una excepción casi total, salvo la ópera en la que de nuevo es la trama narrativa la que proporciona un apoyo decisivo). Algunos han denunciado en esta aspiración de abarcar a la vida psíquica en su conjunto una especie de imperialismo dogmático.

Sea como sea, Freud siempre tuvo el arte a su vera, y junto con la ciencia fue el modelo al cual quiso ceñirse en la invención de la nueva disciplina fundada por él. En lo que acabo de decir el término fundamental es el de "disciplina", pues el arte es ante todo una disciplina, una ascesis, una exigencia de rigor, de precisión, de exactitud. En ese sentido -y sólo en éste- el psicoanálisis es un arte, según el anhelo de Freud.

Ahora bien, el problema mayor en la construcción de un puente sólido entre el psicoanálisis y el arte es de índole metodológica. El psicoanálisis como praxis clínica clásicamente opera remontándose a las causas antecedentes de los síntomas actuales, explorando los acontecimientos del pasado y el sentido que estos han cobrado para el analizante. El psicoanálisis estudia especialmente las formaciones del inconsciente y, para hacerlo, debe provocar asociaciones que susciten el pasado.

De allí que al tomar la obra de arte como un producto de la vida psíquica, los psicoanalistas que lo han intentado, busquen remontarse igualmente al pasado infantil del artista para comprender cómo los acontecimientos de su infancia determinaron los temas de su creación. Esto crea el problema de que un tercero - el psicobiógrafo - es quien establece las asociaciones entre obra e historia personal. Obviamente, mientras más lejano en el tiempo esté un artista, más remota es la posibilidad de conocer su psiquismo y la influencia de este sobre su creación. Con lo cual estoy apuntando a otro aspecto importante: el psicoanálisis funciona demasiado a menudo con la idea básica de una universalidad de las operaciones psíquicas.

Pero los estudios históricos y culturales han demostrado que los hombres de otras épocas y de otras latitudes no necesariamente tenían la misma mente y la misma sensibilidad de nosotros los modernos de la herencia occidental. Su tradición puede ser muy otra, y en la creación artística la tradición posee un peso muy especial, como más adelante lo recalcaré. De allí que sea más factible tratar de relacionar un cuadro de Salvador Dalí, por ejemplo, a partir de sus escritos autobiográficos que uno de Leonardo a partir de su diario secreto.

No obstante, esta posición es la que motiva la tentación mayor en la que han caído los autores que intentan esta aproximación entre el psicoanálisis y el arte. Es decir, la tentación de construir una psicobiografía del artista que pretendidamente daría cuenta de la obra de arte. Pero así sólo se logra que la especificidad de la obra se diluya en el anecdotario del creador. Las menudencias triviales de una vida, generalmente poco distinguida por sus cualidades "superiores" (piénsese en la de Rimbaud, por ejemplo), explicarían la génesis del cuadro, del poema, de la novela, de la partitura, de la coreografía, de la estatua, del edificio, del paisaje, de la voz que nos conmueve.

Esta desafortunada tendencia conduce al abandono de la obra como tal. Y los críticos se entregan al escrutinio de la vida del artista, dejándose fascinar por la dimensión imaginaria y descuidando lo simbólico propiamente dicho, su estructura y su funcionamiento.

En cierto sentido, se trata de una repetición del debate que opuso Proust al crítico Sainte-Beuve. Es una polémica antigua, entonces, y que ha debido cerrarse hace tiempo

acordando la victoria a Proust. Pero tal es la fascinación ejercida por la vida que Sainte-Beuve tuvo su revancha en la biografía que George D. Painter hizo de Proust. Painter se deleita en descubrir, debajo de los disfraces de los personajes de la ficción, figuras reales de la infancia y vida adulta de Proust. Prácticamente no deja de esculcar ningún rincón de la novela, abriendo todos sus cajones secretos. Sin embargo, no aporta ni un elemento para hacer inteligible por qué podemos considerar el *magnum opus* de Proust una obra excelsa de arte. Por supuesto que toda creación es en últimas autobiográfica, como dijo Borges. Pero lo es en *últimas*. Porque es preciso entender que la obra posee una autonomía, una vida propia, si es una obra digna de ese nombre.



Ahora bien, esto es válido en todos los terrenos de la creación, artística o no. Consideremos rápidamente un ejemplo tomado de la historia de las ciencias. Ciertamente la biografía de Newton es fascinante. Es una sorpresa descubrir que Newton, el fundador de la ciencia moderna y saludado por tantos como la encarnación misma del espíritu científico, estaba literalmente obsesionado por dios. La colección de sus obras completas contiene diez veces más páginas dedicadas a discusiones teológicas que a problemas científicos. Sin embargo, el entendimiento del sistema newtoniano, como sistema, es completamente independiente de que estemos enterados o no de las convicciones y creencias de Newton. Su fe en dios, y sus escritos teológicos en nada iluminan sus ecuaciones. En gracia de discusión, podemos admitir que si no hubiera creído en dios quizá no habría podido hacer ciencia. Pero también hay que admitir que millones de sus contemporáneos en el siglo XVIII creían en dios y no hicieron absolutamente nada para hacer avanzar las ciencias. Es decir, las convicciones religiosas nada dicen respecto a la competencia científica. Por ejemplo, un siglo después, Engels, un ateo absoluto, escribirá *La Dialéctica de la Naturaleza*, un libro que no aportará lo más mínimo para ninguna ciencia de la naturaleza.

Entonces, por más que conozcamos en íntimo detalle la vida cotidiana, desde el nacimiento hasta la muerte, y podamos inferir, por sus acciones, actitudes, e inclinaciones, la organización psíquica profunda, por ejemplo, de Wolfgang Amadeus Mozart, nada de esto ayuda a explicar cómo fue posible la creación ni siquiera de las más simples de sus creaciones, a los seis años de edad (!!), como los minuetos K. 4 o K. 5 de 1762 -sin hablar de ninguna de las obras mayores. La psicobiografía puede resultar apasionante y revelarnos desconcertantes secretos de la vida íntima de un artista, pero no ilumina para nada el acto creativo. Una vida tristemente normal, desde el punto de vista de la ineptitud creativa, puede contener detalles igualmente escabrosos que tampoco explican la incapacidad artística. No soy enemigo por principio de las biografías, aunque a menudo - si no son hagiográficas - son simplemente tediosos exámenes de la ropa sucia del héroe. Supuestamente Napoleón decía que no hay gran hombre para su lacayo, y desafortunadamente muchos biógrafos revelan su vocación de lacayos.

En cambio, si la biografía es el pretexto para una

reconstrucción histórica compleja e intertextual que arroja luz sobre un personaje y una época necesariamente ambiguos y escindidos, no le veo ningún inconveniente (un ejemplo magnífico de este tipo de biografía es la de Steven M. Nadler de Spinoza o la de Firkbank de Diderot). Pero lo que me parece intolerable e inadmisibles es que la especulación, psicoanalíticamente desorientada, se apodere de los datos de una vida para "explicar" el surgimiento y el sentido de una obra (uno de los ejemplos más grotescos de este proceder es el de Marie Bonaparte en su estudio sobre Edgar Allan Poe, y más contemporáneamente, la biografía de James Miller de Michel Foucault - sin hablar de la psicobiografía de Jacques Lacan cometida por Elisabeth Roudinesco).

Entonces, a lo sumo, la psicobiografía (en versión lacayuna o circunspecta) puede ser aleccionadora en la medida en que nos permita desmixtificar al creador que con demasiada frecuencia tendemos a idealizar. Quizá sea saludable descubrir que el gran hombre podría parecernos en sus debilidades y en sus inconfesadas predilecciones. Constituye una lección de tolerancia, pero sobre todo con nosotros mismos que pretendemos, o nos imaginamos, como decía Freud, ser mejores de lo que somos y de lo que podemos ser.

La otra inclinación desafortunada que ha caracterizado las relaciones del psicoanálisis con el arte consiste - y esto concierne sobre todo al análisis de obras literarias, teatro y novela sobre todo - en lo que habría que llamar una falacia antropomórfica. Es decir, se trata de la tendencia a tomar los personajes presentados en escena o en las páginas de una novela como personas reales, que luego son analizados como si estuvieran sobre el diván, tomando sus parlamentos, sus acciones y sus recuerdos ficticios como si fuesen asociaciones libres. Estos personajes literarios son sometidos, entonces, a pormenorizados análisis: detalles ínfimos permiten la construcción de diagnósticos que los convierten en ejemplares puros de neurosis, perversiones y psicosis. Así, se construyen cuadros psicopatológicos a partir de personajes novelescos que se convierten, a su vez, en prototipos de supuestas patologías que serán endilgadas a personas que nada tienen de invención literaria.

Probablemente el más ilustre ejemplo de esta corriente interpretativa sea el destino, primero que todo en manos de los psiquiatras, de *Madame Bovary*. Desde Jules de Gautier

"el bovarismo" se convirtió en el nombre de un temible mal que amenazaba a la sociedad entera. Un nuevo flagelo había hecho su aparición por primera vez en las páginas de Flaubert. Por supuesto, no faltaron algunos para denunciar en el escritor mismo la presencia de una insidiosa enfermedad que habría sido etiológicamente responsable de su creación de un personaje tan enfermizo como Emma, y con mayor razón cuando, según se cuenta, Flaubert habría exclamado: "¡Madame Bovary soy yo!".

Aquí abordamos, entonces, un nuevo tema: el de la incidencia innegable de la literatura sobre el psicoanálisis, pero pasando primero por la psiquiatría, cuya psicopatología fue en gran medida legada al psicoanálisis. El siglo XIX, sobre todo, fue pródigo en la invención de cuadros nosológicos derivados de experiencias de lectura. Sin embargo, fue el siglo XVIII, el siglo de las luces, el que inauguró lo que pronto se volvería una auténtica tradición de explotación de la literatura para propósitos psicopatológicos en el siguiente siglo.

El padre de toda esta escabrosa progenie fue Jean-Jacques Rousseau quien, en sus *Confesiones*, descubrió ante Europa entera su predilección por el vicio solitario practicado, en particular, durante la lectura de libros que, en términos de Rousseau, una dama leía sosteniéndolos con una sola mano. En esa época, aún no había sido acuñado el término de "masturbación", que sólo sería preferido al término de "manustupración" hacia mediados del siglo XIX. Pero el término previamente elegido había sido el de "onanista", que gozó durante muchos años de gran favor y es aún hoy en día empleado con cierta frecuencia. Rousseau tampoco tuvo empacho en contar la experiencia, a los ocho años de edad, de haber recibido de manos de la Srta. Lemercier, una agraciada joven de 30 años, unas vigorosas palmadas en su trasero desnudo. A pesar de la vergüenza y del dolor, Rousseau experimentó una indudable oleada de sensualidad que le hizo anhelar una repetición de la experiencia de castigo infligido por la misma blanca mano. Pero, ¡ay! la segunda vez el castigo fue abruptamente interrumpido, porque la Srta. Lemercier percibió un signo anatómico inequívoco de que la punición estaba surtiendo un efecto indeseado. Así, con Rousseau nace no sólo el "onanismo" sino también el "pasivísimo", porque habría que esperar hasta el siglo XIX para que Krafft-Ebing, después de

su lectura de las novelas de Sacher-Masoch, inventara el término de "masoquismo".

En una carrera de alarmante celebridad van apareciendo, a partir de la literatura - no exclusivamente la de los novelistas, hay que decirlo, sino también de la literatura confesional de colaboradores espontáneos (de imaginación inflamada) de los psiquiatras - nuevas entidades patológicas que luego serán empleadas para diagnosticar, clasificar y tratar jurídica o médicamente a personas de carne y hueso.

Los primeros, puestos al descubrimiento por Jean-Jacques Rousseau, como ya lo he dicho, son los "onanistas": una especie particularmente temida, pues se suponía que se debilitaban y que su vergonzosa tara innata o adquirida podría ser transmitida - en el segundo caso lamarkianamente - a las siguientes generaciones, poniendo en peligro la virilidad bélica y la capacidad de trabajo de la nación entera. Luego vienen los "erotómanos" de ambos sexos, presos de una insaciable lascivia: "ninfomanía", y "satiriasis" eran los nombres de sus enfermedades escalofrantes. La *Naná* de Zola (tomado del personaje de los *Ragionamiento* de Pietro Aretino del Renacimiento italiano) será tomada como prototipo de la afición femenina, pero ya, desde el siglo anterior, el anónimo *Anécdotas sobre la Condesa de Barry* había conferido forma a ese tipo de mujer enferma del sexo. En seguida se denuncian a los "feministas", es decir originalmente hombres afeminados - des Esseintes, el héroe de la novela *Là Bas* de Joris-Carl Huysmans de la llamada escuela decadentista será su modelo, y luego, claro está, el Dorian Gray del *Retrato* de Oscar Wilde. Los "tiranistas" también son descritos - obviamente el Marqués de Sade proporcionará su versión más desarrollada en sus novelas y así Krafft-Ebing hallará el epíteto de "sádico" ya prácticamente listo. Los "pasivistas", como ya lo he dicho, serán los futuros "masoquistas". Y hay todo el largo cortejo de "necrofilicos", "uranistas", "coprofilicos", "degenerados", "cleptomaniacos", "oniomaniacos" (los que padecen la manía de ir de compras), "fetichistas", "parósmicos" (los que se deleitan en

aspirar olores pútridos), "voyeuristas", "exhibicionistas", "frotteurs" (frotistas), "frôleurs" (rozadores), etc., etc.

que pululan en algunas de las obras más leídas de Emile Zola. *El Vientre de París, La Bestia Humana, El Doctor Pascal* son algunos de los títulos más sobresalientes en esta veta. Naturalmente, Zola mismo será vilipendiado por enfermizo. Sobre todo será clasificado como "parósmico" por su gusto, supuestamente mórbido, por los olores fuertes y nauseabundos que son descritos involuntariamente en sus libros. En particular, su descripción de los muy diversos olores de los quesos será tomado como evidencia de su profunda anormalidad. Y también será reprochado por la construcción de personajes aquejados de "oniomanía", entregados compulsivamente a las compras.

Sólo tardíamente aparecen los "homosexuales" (el término es acuñado apenas en 1868), y, por supuesto, la literatura sólo los retrata con gran discreción (en esa época es el amor que no osa decir su nombre, en palabras de Oscar Wilde) pero sin dejar al lector ningún riesgo de equivocarse. Y, por último, aparece esa alarmante categoría de tan difícil explicación etiológica y manejo clínico: los "heterosexuales".

Claro está, para ser justos, hay que decir que la literatura, y el arte en general, no ha constituido sólo una fuente de malentendidos y de creación de categorías espurias. La literatura, especialmente, arroja luz sobre la clínica. Si nos guardamos de la falacia antropomórfica, si no nos abalanzamos a tomar las criaturas de la ficción por personas reales, el análisis de sus actos, dichos y pensamientos puede sernos extremadamente útil para dilucidar en lo real de la clínica intrincados problemas psicológicos. Para convencerse de ello basta con recordar la lectura freudiana en *Lo Siniestro* de cierto cuento de Hoffmann (*El Hombre de la Arena*). O su estudio sobre el *Tema de la Elección de los Tres Cofrecillos*. Igualmente deslumbrante es el análisis lacaniano de *Hamlet*, pero precisamente Lacan no toma a Hamlet como una persona real. Por eso no hace de él ni un histérico, ni un obsesivo, ni un melancólico, ni ilustración de ningún cuadro

supuestamente psicopatológico. *Hamlet* es la obra de una imaginación poética sin rival y en esa medida Lacan puede leer en ella el drama, nada menos, del deseo humano como tal. Y de Shakespeare, el autor, por supuesto, Lacan no dice ni una sola palabra. Joyce, en cambio, lector de *la Interpretación de los Sueños*, y los breves comentarios que allí hace Freud sobre *Hamlet*, presentará, mediante Stephen Dedalus, una tesis claramente paródica de la interpretación freudiana. Porque Joyce, como Lacan también lo ha mostrado, mediante su arte ya no requiere de la hipótesis del padre.

Quiero concluir con unas tesis fuertes. El psicoanálisis no es una nueva estética, ni aporta estrictamente nada para el entendimiento de la obra artística literaria, pictórica, musical, o lo que sea *en cuanto obra*. Es posible que el psicoanálisis esté suspendido del Edipo, pero eso no lo califica en nada para reconocerse en el texto de Sófocles, como lo dice Lacan. En cambio, aporta, cuando el análisis es fino y riguroso, mucho para el psicoanálisis mismo.

Los artistas son los que, desde Freud mismo, han enseñado a los analistas, y no al revés. Esta es la posición que contemporáneamente Pierre Bayard¹ preconiza: *la literatura aplicada*, aplicada al psicoanálisis. Bayard pretende invertir la relación epistemológica entre psicoanálisis y literatura: el saber no está del lado de este sino que la literatura puede instruir al psicoanálisis, abriendo posibilidades teóricas, reservas de teorización posible. Es este el punto de vista que también creo que valdría la pena intentar adoptar.

Por otra parte, el ejercicio del psicoanálisis por sí mismo no tiene por qué conferir ninguna competencia especial para dilucidar la eficacia estética de una obra. Lacan de nuevo fue quien precisó que la práctica clínica no habilita el menor juicio literario. El complejo de Edipo - al menos en su versión de sainete vienés - ciertamente no es universal. Por lo

demás, una llave que abre todas las puertas no es una llave sino una ganzúa, como lo dijo Vigotski², herramienta de apartamenteros, agrego yo. A lo sumo, la llamada crítica psicoanalítica permite escribir novelas psicoanalíticas sobre novelas (un ejemplo excelente y pésimo, a la vez, es Marthe Robert: *Orígenes de la Novela y Novela de los Orígenes*). Pero no otra cosa es generalmente la misma crítica literaria. Esta produce lecturas creativas que se vuelven caducas con el paso de los años, y nuevas generaciones vuelven a leer las mismas obras, o contemplar los mismos cuadros produciendo nuevas lecturas e interpretaciones.

Se dirá que, de todos modos, la obra necesariamente hunde sus raíces en el inconsciente. De acuerdo. Pero una obra de arte no es una formación del inconsciente, análoga al lapsus, al *Witz*, al sueño, a la fantasía, al síntoma. Sobre todo una obra de arte no es un síntoma, si es una obra de verdad (Joyce "*le sinthome*", en el decir de Lacan, es el hombre santo, un hombre sin síntomas). Raymond Roussel se lee por sus novelas, no como un caso psiquiátrico. Lo mismo es cierto para Antonin Artaud, Gérard de Nerval o el Conde de Lautréamont, etc., etc.

En cambio, lo mismo no puede decirse de las *Memorias* del Presidente Daniel Paul Schreber. Sigue siendo un misterio, no esclarecido por ningún crítico literario, la razón por la cual la autobiografía de Schreber es un documento psiquiátrico y no una obra de arte, mientras que la de Casanova o la de Benito Cellini, por no decir la de Rousseau, son insignes creaciones literarias. ¿En qué consisten los criterios en que basamos nuestra recepción estética? Es una pregunta similar - y a la vez diferente - interrogar por qué hoy en día nadie lee las tragedias de Voltaire, las de Séneca, o las épicas de Ariosto y de Torquato Tasso. Nuestra recepción estética no es la de antaño y esas obras ya no nos hacen estremecer. Pero por más que nos parezcan tediosas no las tomamos por manifestaciones schreberianas de la locura.

Claro está, la puesta en relación de una obra artística y aspectos muy íntimos de la vida de quien la produjo a veces aclaran el por qué de la repetición e insistencia obsesiva de ciertos temas. Dalí por ejemplo estuvo obsesionado por la imagen del *Angelus* de Jean-François Millet. Introdujo este cuadro en sus propias telas: *Gala y el Angelus de Millet precediendo a la llegada inminente de las anamorfosis cóncavas* (1933), *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet*



(1933), *Busto de mujer retrospectivo* (1933), *Los atavismos del crepúsculo* (1934), *Retrato de Gala o el Angelus de Gala* (1935), *Dalí interpretando el Angelus* (1935), *La estación de Perpignan* (que incluye los personajes del *Angelus*, 1965), *Aurora, mediodía, atardecer y crepúsculo* (1979). El estudio de Claude Amirault sobre algunos cuadros de Dalí, muestra cómo el hermanito muerto de su historia familiar reaparece en su obra de múltiples maneras.

Dalí, mediante su método paranoico-crítico, había intuitido que en el *Angelus* de Millet el pintor había originalmente pintado en medio de la pareja que reza un pequeño ataúd de un niño. En 1963, Dalí logró que se hiciera el análisis radiológico de *El Angelus*, y se descubrió que, en efecto, Millet había pintado, entre la pareja de campesinos que oran al atardecer, el ataúd de un bebé que, luego de haberlo pintado - afortunadamente - borró. Es cierto, entonces, que el hermano mayor, muerto antes de que Dalí naciera, que llevaba su mismo nombre: Salvador, no fue un incidente anodino. No obstante, *El Angelus* de Dalí es ante todo un homenaje a Millet, cuya obra tuvo un efecto fulgurante sobre Dalí. Pero Dalí también sabía de la relación especialmente intensa que Van Gogh tuvo con la obra de Millet, notablemente, de nuevo, con *El Angelus* que copiaba obsesivamente a partir de tarjetas postales en los peores momentos de sus crisis. A su vez, la vocación de Millet tuvo su origen en su encuentro con un dibujo de Miguel Angel en el Louvre que representaba a un hombre desmayado.

Roland L  thier en su estudio del *Angelus* de Dalí establece una serie que se puede representar: Miguel Angel → Millet → Van Gogh → Dalí. Y L  thier escribe: "Se encuentra el apoyo para la creación en la obra de un predecesor. Este apoyo es distinto de lo que se llama la influencia artística: no se retoman los temas, el estilo, la manera de pintar. La posición deseante y creativa no se escribe en los términos familialistas del tipo: 'de padre en hijo...'; tomar   su fuente en lo que otro ha figurado, se escribir   entonces: 'dibujo por carecer de ser'".

El arte nace del arte. No hay arte por fuera de una tradición, de una técnica heredada, de una vital relación de aprendizaje (lo que en inglés se llama *apprenticeship*) en la escuela de un maestro. Aquí conviene introducir la reflexión de E. H. Gombrich: el arte no existe, sólo existen artistas capaces de transmitir la técnica y, sobre todo, el deseo de

crear. Pues el inconsciente solo no es genial ni creativo. Millet fue el maestro de Dalí, su *Angelus* fue la forma en la que Dalí pudo captar, capturar la falta en el otro y la fuente de su deseo de pintar. Esa falta fue reconocida como la suya propia y tomada como su principio inspirador.

El concepto freudiano de "sublimación" sigue estando tan oscuro como lo dej   Freud. Otro concepto psicoanalítico de una oscuridad casi igual es la de "identificación". Paradójicamente, quizá sea mediante la conjunción de esas dos oscuridades como alguna luz se pueda arrojar sobre el proceso creativo. El vínculo est   conuido, por un lado, por la subjetivación del artista singular y, por el otro, por el objeto constituido en y por la obra de arte. Es la relación entre el proceso de subjetivación y la constitución del objeto, tal como adquiere forma en la obra de arte, lo que eventualmente podría ayudar a aclarar el misterio de la "sublimación".

Notas:

- * Cf. Jean-Paul Aribat, "Du bon usage des ant  c  dants...", *Littoral* N   31132, Paris, E.P.E.L., 1991.
- * Me vienen a la mente los nombres de Marie Cardinal (*Les mots pour le dire, etc.*) y de Pierre Rey (*Le Grec y otras novelas*).
- * Desafortunadamente, se sabe hoy en día que el término empleado por Leonardo no fue "buitre" sino, en italiano, "nibbio" que es "milano" en español. Este no es un mero detalle pues demasiado en el estudio de Freud se construye a partir de lo que el término de "buitre" permite. Véase de Meyer Schapiro "Freud and Leonardo: An Art Historical Study" [1968] en *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, Selected Papers 4*, New York, George Braziller, 1994.
- * Sigmund Freud, *Epistolario, 1873-1939*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, p. 344. E. H. Gombrich en su "Est  tica de Freud", incluido en *Freud y la Psicología del Arte*, (Barcelona, Barral, 1971) cita esta expresión de Freud como "mitad ficción novelesca". Freud, en la carta citada, a continuación dice a su corresponsal que le enviar   un ejemplar de su librito y lo califica como una "nimiedad".
- * Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- * George Painter, *Marcel Proust*, 2 tomos, Barcelona, Lumen, 1967.
- * Cf. Gale E. Christianson, *Newton*, 2 tomos, Barcelona, Salvat, 1987.
- * Marie Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie - son oeuvre*, 3 tomos, Paris, PUF, 1958; James Miller, *The Passion of Michel Foucault*, New York, Simon & Schuster, 1993; Elisabeth Roudinesco, Jacques Lacan, *Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.
- * Richard von Krafft-Ebing, *Psicopat  a Sexual*, 2 tomos, Buenos Aires, El Atenea, 1955.
- * Cf. Paula Findlen, "Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy" en *The Invention of Pornography*, Lynn Hunt, ed., New York, Sone Books, 1996.
- * Cf. Robert Darnton, *The Forbidden Best-sellers of Pre-Revolutionary France*, New York, Norton, 1996.
- * Cf. Vernon A. Rosario, *The Erotic Imagination: French Histories of Perversity*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997.
- * Cf. David M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality*, New York - London, Routledge, 1990.
- * Cf. Jonathan Ned Katz, *The Invention of Heterosexuality*, New York, Plume, 1996; David M. Halperin, *Saint Foucault*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1995.
- * Pierre Bayard, *Le Paradoxe du menteur*, Paris, Les   ditions du Minuit, 1993.
- * Lev Vigotski, *Psicología del Arte*, Barcelona, Barral, 1970, p. 111.
- * Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- * Claude Amirault, "Des t  rsoirs aveuglants d'authenticité", en *Littoral*, N   314, Toulouse, Er  s, 1982, p. 208.
- * Roland L  thier, "L'Angelus de Dalí", *Littoral*, N   43, Paris, E.P.E.L., 1996.