

Desorden mental y creación estética

Fabricio de Potestad Menéndez

Jefe de Servicio de Psiquiatría y director del Sector I-A de Salud Mental del Servicio Navarro de Salud.

Ana Isabel Zuazu Castellano

Psicóloga del Centro de Salud Mental de Estella del Servicio Navarro de Salud.

El objetivo que persigue este trabajo es revisar, analizar y mostrar el fenómeno artístico a la luz de la teoría psicoanalítica. Y hemos elegido este tema tras observar que el enigmático soporte del arte y el artista es y ha sido a lo largo de la historia una cuestión de gran interés, además de altamente inquietante para un buen número de pensadores. En esta elección ha influido también nuestro personal interés por esta apasionante y excelsa manifestación humana y por la enorme complejidad de la personalidad de sus actores.

Hemos realizado, con la finalidad de alcanzar este objetivo, una profusa y detenida lectura y revisión de numeroso material relacionado con el arte y el psicoanálisis: S.Freud, A.Freud, M.Klein, P.Federn, H.R.Jauss, W.Iser, R.Warning, Gadamer, P.F. Villamarzo, N. Caparros y otros muchos; además de bucear en biografías y obra artística de numerosos escritores, pintores, escultores, o músicos, hasta llegar a la hipótesis de que existe una constante, estrecha e inseparable relación entre desorden mental y creación artística.

Palabras clave.- Psicoanálisis, arte, desorden mental.

The aim of this work is to review, analyse and show the artistic phenomenon under the light of psychoanalytic theory and we have chosen this topic after observing that the enigmatic basis of great interest as well as highly worrying for a number of thinkers. Our personal interest about this exciting and sublime human manifestation and about the enormous complexity of the personality of its actors has also influenced on this election.

We have made, in order to achieve this goal, a profuse and thorough reading and reviewing of abundant material linked to art and psychoanalysis: S.Freud, A.Freud, M.Klein, P.Federn, H.R.Jauss, W.Iser, R.Warning, Gadamer, P.F. Villamarzo, N. Caparros and many others; besides diving in biographies and artistic works of numerous writers, painters or musicians until coming to the conclusion of the existence of a constant, close and inseparable relationship between mental disorder and artistic creation.

Key words.- Psychoanalysis, art, mental disorder.

INTRODUCCIÓN

Es indudable que el psicoanálisis constituye un aparato conceptual sumamente útil para el esclarecimiento de importantes

aspectos relacionados con la creación artística en sus diversas manifestaciones. A su vez, la ingente obra literaria, pictórica o escultórica, suministraron a Freud un material extremadamente valioso. Sirva de

ejemplo las múltiples referencias que el psicoanálisis hace a grandes autores como Miguel Angel, Goethe, Dostoyevski, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Sófocles o Hoffmann. La relación entre arte y enfermedad mental es una constante. Frieda Fromm Reichmann pensaba que el complejo y misterioso mundo interno de la personalidad esquizoide podía traducirse en aspectos positivos, especialmente de naturaleza creadora. Schopenhauer, Schuman, Rimbaud, Mallarmé, Proust, Nijinsky, Blake y Chagal, son, entre otros, un claro ejemplo de ello. Leopoldo Panero, poeta extraño, radical y feroz, y afecto de esquizofrenia, concluyó, entre los muros grises del manicomio de Mondragón, una importante obra poética. Su fantasía sin límites, su emotiva y temblorosa imaginación son inusuales en la literatura española. Su locura le llevó a cantar al vacío: la nada hecha ceniza, la destrucción y desaparición de la identidad, y la demolición de la razón. José Gutierrez-Solana, consciente de su personalidad esquizoide, trató desesperadamente de ocultar su manera de ser retraída, que él sabía diferente, tras las máscaras de carnaval que pintaba. Trataba de resguardar sus rarezas en lo más raro todavía, para diluirlas.

El psicoanálisis únicamente se ha interesado por las manifestaciones de la actividad estética como procesos, abordando la significación dinámica y la explicación funcional de éstos. Freud no concibió una teoría del arte o de la estética al modo como Kant o Schiller lo hicieron, en el sentido de una teoría que definiera el papel desempeñado por el arte en la elevada vida espiritual del ser humano. Antes bien, fue el carácter aparentemente incomprensible de algunas obras maestras, lo que quedó silente en el corazón del artista, es decir, el sentido oculto, la intención *avant la lettre* de lo expresado, lo que despertó en el descubridor del inconsciente la curiosidad por analizar la actividad artística. Dicho de otro modo, se interesó por la relación existente entre deseo reprimido, turbación mental y arte. En trabajos sucesivos, la producción artística de un escritor, escultor o pintor, se convierte en el punto de partida para la reflexión analítica. Lo cierto es que Freud, en su aproximación a la estética, no fue más allá de la adscripción del arte a los impulsos libidinales inconscientes. La teoría psicoa-

nalítica hubo de esperar hasta las aportaciones de Otto Rank, de la vienesa Melanie Klein, y el papel desempeñado por el *principio de destrucción*, y a los trabajos de Frieda Fromm Reichmann con esquizofrénicos a mediados de los años cuarenta, o a los más recientes de Erich Fromm, a partir de los cuales ya se puede afirmar que existe una aproximación psicoanalítica a la psicología del arte y a la fundamentación de la experiencia estética.

Freud sostuvo que el arte es una actividad encaminada a mitigar los deseos insatisfechos, tanto del que lo ejerce como del espectador de la creación artística. Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros seres humanos a la neurosis, sólo que al darse el conflicto reprimido en la singular personalidad del artista, éste es capaz de transformarlos en creación estética. Vale decir que, para Freud, el arte tiene su origen en los instintos reprimidos y éstos vendrán a ser una especie de síntoma neurótico agradable y susceptible de ser admirado. El hombre feliz no fantasea, sólo lo hace el insatisfecho, siendo, por lo tanto, los deseos frustrados los motores de la fantasía. Existe, pues, una evasión del mundo real, a través de la fantasía, y un intento de satisfacer de esta manera los deseos incumplidos.

Sin embargo, si bien parece razonable pensar que el motor de la fantasía son los deseos frustrados, de acuerdo con M.Klein y P.Federn, éstos no serían suficientes para generar arte. La elaboración positiva de la envidia primitiva es determinante para el desarrollo de la facultad creadora. En efecto, sólo en la medida en que el sujeto pueda experimentar gratitud y llegar a identificarse amorosamente con esa primigenia fuente de creación, que es la madre, podrá sublimar sus deseos reprimidos hasta transformarlos en producción artística. Sólo el núcleo amoroso original que se estructura tras la elaboración de la envidia permite reconvertir el conflicto reprimido en arte. Así, mediante la comunicación de su obra, el artista logra su propia liberación total o parcial, y en la medida en que su obra integra elementos amorosos susceptibles de ser deseados, satisface al espectador. Es decir, sólo así se posibilita la recepción estética. El narcisismo, como núcleo promotor exclusivo de la obra estética,



sofocaría indefectiblemente toda posibilidad de recepción ajena.

Aún conviene señalar, sin embargo, otro elemento consustancial con la producción artística como es la peculiar personalidad del artista. Es obvio que cualquier persona no es capaz de crear arte. Hace falta una especial dotación personal.

Vemos pues que en el fenómeno creativo convergen tres elementos sustanciales para que éste sea posible: conflicto reprimido, personalidad singular o talento y capacidad de catexis objetal.

Más adelante analizaremos detenidamente este triple eje, condición, a nuestro juicio, indispensable para la génesis del fenómeno artístico.

MATERIAL Y MÉTODO

Sin duda, la obra pictórica o literaria es inseparable de la biografía del artista, de manera que para entender su producción es necesario conocer su ambiente y penetrar en sus problemas vitales. Eso es lo que hemos pretendido a la hora de adentrarnos en la desdichada, a la vez que excelsa, existencia de muchos de ellos. Hemos decidido utilizar preferentemente en su elección un modo interpretativo, en el sentido que le asigna Ferrater Mora, es decir, la forma que conlleva el simpatizar con los autores objeto de lectura. Simpatizar con el autor significa, primariamente, adentrarse en su obra, penetrar sus intenciones, desentrañar sus actitudes, escudriñar en sus supuestos y comprender sus sufrimientos psíquicos. Y lo hemos hecho a través de numerosas biografías halladas en Internet, consultando textos de Historia del Arte en soporte Multimedia y otros textos de arte en formato convencional. Finalmente, los autores elegidos sólo han sido citados a título de ejemplo, esto es, para ilustrar el desarrollo de la reflexión teórica, base de este trabajo, realizado desde una perspectiva psicoanalítica.

Muchos son los textos psicoanalíticos revisados y diversos los autores en los que hemos apoyado nuestra reflexión, itinerario que ha ido de Freud a Lacan.

Nos hemos esforzado por dar al texto un tratamiento particularmente cuidadoso y una elaboración rigurosa y matizada. Esperamos haberlo logrado.

Desarrollo teórico

Adelantamos en la introducción que la manifestación del fenómeno artístico dependía, a nuestro juicio, de tres ejes sustanciales:

- 1º- El conflicto reprimido como motor de la imaginación creativa.
- 2º- La capacidad efectiva de catexis libidinal objetal como premisa para la sublimación.
- 3º- La personalidad peculiar del artista como instrumento indispensable de creación estética de calidad y, por ende, susceptible de ser reconocida.

1º-El conflicto reprimido

El arte es como una obra maestra de hilarería, donde convergen numerosas series de ideas latentes. Este entramado de ideas subconscientes, esta multiplicidad de sentidos interrelacionados, donde los deseos ocultos están metafóricamente representados en la conciencia, es la esencia de la creación artística. Las ideas ocultas que pugnan por manifestarse a través de ideas analógicas en la poesía o en la obra pictórica, se refuerzan mutuamente en cada una de las operaciones de sustitución de significantes por razón de semejanza o continuidad, de tal forma que consiguen así vencer la represión y manifestarse en la conciencia. Las ideas al entrelazarse, en efecto, se refuerzan, pero además, necesitan un disfraz para hacerse irreconocibles a la conciencia. Ninguna otra pintura, en la múltiple peripecia del surrealismo, incorpora, a modo de encubrimiento, el misterio, el absurdo y la combinación subjetiva y aparentemente arbitraria, como la obra de Dalí. Su inescrutable e irrevocable factor plástico expresa una realidad-irrealidad presentada y acaso cristalizada en lo más hondo del inconsciente. Es un surrealismo químicamente puro y lleno de presencias inauditas. Los principios de su método, por el mismo llamado paranoico-crítico, se emplazan en la frontera misma del delirio. Sus cuadros parecen expresión directa de los fantasmas ocultos. El sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar es un paradigma de ello. Si urgiera buscar un parangón, cabría oponer la pintura de Goya, el Goya visionario que crea las obras como en un trance paranormal. La expre-

sión de angustia, a veces aterradora, de sus grotescos y monstruosos personajes, plasmados en tonos oscuros, semejan verdaderos lémures, originarios de su alucinatorio mundo interno. La cara del poseso, entre estolas e imágenes derrotando la superstición española, denota el horror de quien está acosado por un turba de perseguidores subconscientes. Goya parece haber ascendido a todos los cielos para después descender a todos los infiernos. Parece haber recorrido, con el corazón encogido, todos esos extraños caminos sin retorno que convierten el universo en un laberinto. Sin embargo, ha sobrevivido enigmáticamente, tras haber contemplado, cara a cara, el misterio, y ha regresado, a través del arte, después de recorrer esos profundos arcanos de la inconsciencia de los que nadie ha retornado nunca.

La paridad literaria puede estar representada por Nikolái Gogol, cuya muerte a consecuencia de una huelga de hambre, acción con la que esperaba conquistar al diablo, arrojó una fructífera luz sobre la sutil y profunda capacidad descriptiva de los sentimientos de grandeza del paranoide, que eran reflejo, sin duda, del propio genio extraño y grotesco del autor. Su literatura rayaba en lo irracional. En *El diario de un loco* apunta a la enajenación como el único refugio inconmensurable del ser. Locura y creatividad caminan de la mano por la historia de la creación estética.

Por esencia, el arte expresa un tipo de realidad, refractaria a cualquier tentativa racionalizadora, del único modo en que puede ser manifestada. Su significado profundo desafía a todas las categorías de la lógica aristotélica y dialéctica. A través de esas profundas manifestaciones del espíritu, el ser humano, atormentado pero excelso a la vez, toca los fundamentos últimos de su condición y logra que el mundo en que vive adquiera el sentido del cual carece. *“El arte es el mediador de lo inexpressable”*, dice Goethe, pero para ello es preciso que exista un juego de fuerzas contendientes. La creación artística habrá de llevar implícito un anhelo de la voluntad: *el deseo*, y una oposición: *la censura*. El arte es pues producto de un conflicto y tiene como fin aliviar las tensiones que interfieren el desarrollo de la vida cotidiana. Tales tensiones

tienen su origen en las emociones y deseos insatisfechos, reprimidos por inaceptables. La expresión artística así entendida, implica, por lo tanto, una transgresión, tras burlar la censura yoica, expresión del orden simbólico establecido. Tiene pues un carácter marcadamente subversivo. A través del arte, el ser humano obtiene una satisfacción de los deseos reprimidos, con la siguiente descarga emocional. En el arte se expresan deseos ocultos al ego, lances y experiencias traumáticas reprimidas, pero todo ello de forma encubierta, ya que, si los deseos aparecieran abiertamente, podrían poner en evidencia el mismísimo conflicto interno. La obra poética, pictórica o escultórica permiten ciertamente la gratificación simbólica de las frustraciones, pero no antes de vencer los serios obstáculos que lo impiden, que se conocen por el nombre de *censura del ego*. La censura *c'est le dis-course de l'autre*, dice Lacan, y lo es en la medida de que el yo es un sistema de enajenaciones, o ni siquiera un sistema, sino una oscuridad, y la humanidad, depositaria del orden cultural, un duermevela.

La superación de la censura, condición necesaria del placer, se logra mediante un efectivo disfraz, una distorsión elaborada mediante una serie de mecanismos psicológicos como la condensación o yuxtaposición de ideas; el desplazamiento; el simbolismo metafórico o metonímico, esencia de la versificación; la representación antinómica; la omisión o elipsis de elementos reveladores; el debilitamiento de la nitidez o de los límites, muy utilizado por Rodin para liberar la forma del mármol informe sin solución de continuidad; la geometrización, fragmentación y superposición, características del cubismo; la combinación subjetiva y arbitraria, propia del surrealismo; el estatismo, cuya representación más clara se puede encontrar en *“La ciudad petrificada”* de Max Ernst, donde el elemento emocional está encerrado en el armazón arquitectónico, o en la secuencia inacabable de los *“Números imaginarios”* de Tanguy; y por último, la paralogía, que representa una ruptura total con la realidad. Es el lenguaje de la locura, una reacción extrema y radical ante una determinada situación de jaque mate social o micro-social. La locura es la épica fuera de contexto, el ser fuera de juego, la diferencia inadmisibles que sitúa al sujeto fuera del



territorio de lo humano, lejos de lo que el humanismo cristiano llamara para siempre prójimo, semejante o cercano. La cucaracha de *La Metamorfosis* de Kafka designa magistralmente este particular estado del ego: el yo estigmatizado; mientras que en El proceso dibuja la sustancia paranoide de la sociedad capitalista, basada en la estructuración social del aislamiento como defensa frente al otro, obligado competidor y, por lo tanto, potencial enemigo. Esta realidad vivencial es la base de la paranoia. La precaria salud física y mental de Kafka, sometida a un proceso de deterioro progresivo, cada vez más acelerado, fue probablemente una de las causas de su espíritu rebelde y anarquista frente a los dogmatismos infalibles, que subyace en todos sus escritos. Su arraigado complejo de culpabilidad, expresado genialmente en "*Carta al padre*", alcanza grados de angustia y desesperación auténticamente incandescentes en los últimos años de su vida. Los seguros mecanismos de la lógica cotidiana pierden de pronto toda su vigencia, mientras una fuerza desconocida le lleva a un mundo onírico, que parece ordenado de acuerdo con los inalcanzables principios de una razón distinta a la que siempre había regido su inefable racionalidad humana. Había caído en la insoportable lucidez de la locura. Sus "*Diarios*" son la confesión de un vencido.

El arte, como asegura Freud, constituye una vía de expresión de lo inconsciente reprimido. Esta consideración se basa en dos premisas: la represión y el retorno de lo reprimido. El artista, mediante sus obras, logra expresar contenidos reprimidos de su psiquismo y los hace retornar a la conciencia. El arte, al igual que los síntomas neuróticos, constituye un signo de este retorno. Este proceso es posible, porque la dialéctica de la represión-retorno crea formaciones sustitutivas, embozos que ocultan el deseo inconsciente e inaceptable, y que permiten, así, la satisfacción simbólica de tales deseos reprimidos. Los disfraces que adoptan las formaciones sustitutivas tienden a evitar el reconocimiento del deseo y lo siniestro del mismo. Para Freud, lo siniestro es la angustia, lo inquietante, lo que causa temor por inadmisibile, y está provocado por un conflicto reprimido que afronta el camino inverso y pretende así retornar a la conciencia. Conviene distin-

guir entre lo siniestro experimentado, experiencias traumáticas reprimidas, y lo siniestro imaginado, fabulaciones precoces reprimidas. Lo siniestro de la ficción se manifiesta de forma compleja y va mucho más allá del ámbito de lo verosímil y de lo racional. Precisamente la ficción es la esencia de la creación artística y emana, principalmente, de complejos imaginarios, irresueltos y reprimidos.

Baudelaire, ser de soledades y de desdichas, poeta de la acentuación significada de singulares flores, las del mal, alimenta sus versos en fuertes emociones y alucinaciones. En sus versos aflora lo siniestro sin apenas disfraz: tormenta, desasosiego, mujeres, alcohol, drogas; y luego al escampar, el arco iris, lo apacible, la satisfacción simbólica de los deseos reprimidos. Lo siniestro en Unamuno, presa de la locura de la duda, adopta la forma de una angustia abrumadora que le sitúa al borde de la nada. Este drama personal le llevó a afirmar que la razón "es desoladora y disolvente", y, por ello, a engañar a su entendimiento. *Todo, "antes de morir del todo"*, y así llegó a crearse un mundo eterno, por encima del miserable mundo de la lógica. El deseo, quizá de índole narcisista como señala Savater, adquiere su peso a consta de eludir la realidad turbadora. Prefiere crear que creer, pues la creación evade, viaja, regresa, anticipa o funda la realidad misma, otra realidad a su antojo, a su imagen y semejanza. En definitiva, la realidad que necesita. Tomando por real lo imaginado y anhelado surgió su gran obra: "*Del sentimiento trágico de la vida*, esa extraordinaria y apasionada serie de meditaciones en torno al destino humano y a su poderosa voluntad de sobrevivir. Algo semejante acontece en Van Gogh. En su búsqueda de Dios y de la Luz, una mixtura de misticismo, culpa y narcisismo, fragua a través de su pintura. Es el deseo de escapar a una realidad que le angustia, pero que a la vez también le atrae; por eso no rompe con ella de manera radical, sólo la distorsiona. La descarnada expresión que exhibe en la larga serie de autorretratos intenta manifestar y superar el conflicto interno que lo desgarró, quizá buscando el lado serio de la mueca ambivalente, mitad melancolía crepuscular de equivocado, mitad liberación exaltada de la experiencia

artística. En la prosecución de la expresión interna mediante el genial trazo tosco se orienta el quehacer del pintor, a la espera de obtener una plena satisfacción narcisista, que resulta sistemáticamente negada durante el tiempo que abarca su discurrir humano por el mundo. Ahí, en ese punto crucial de un anhelo irreversiblemente insatisfecho, se centra y desarrolla el desesperado brucear de Van Gogh en las aguas amargas de la pintura, entendida como único y exclusivo fin de una proyección vital. Curiosamente, recluso en el asilo de Saint-Remy, fue donde trabajó encarnizadamente y realizó la serie más impresionante de sus cuadros. Después, abandonado por todos, puso fin a su vida.

El arte, como expresión del retorno de lo reprimido, es, asimismo, consecuencia de los esfuerzos por resistir dicho retorno. El carácter no tolerable de lo que puede ser desvelado, hace que la *censura* trate de defenderse de su irrupción en la conciencia mediante el ropaje artístico. La distorsión artística enmascara el conflicto reprimido de forma que resulta irreconocible. Sin embargo, la producción estética contiene, a pesar de ello, materiales peligrosos con los que amenaza el inconsciente, peligros nunca totalmente conjurados.

El arte se convierte así en una de las formaciones sustitutivas que ejemplarizan esta defensa contra la irrupción de lo reprimido. La actividad artística actúa tanto facilitando el retorno de lo reprimido como domeñando los peligros que esto entraña. El arte, de esta forma, proporciona un disfraz tolerable a los deseos que pugnan por ser desvelados, y permite así, aliándose con la fantasía y la imaginación, que éstos transgredan el principio de la realidad. Si el artista se aparta de la realidad, es para retornar de nuevo a ella desde la fantasía e instaurar una nueva realidad que sirva de mediación entre ésta y aquella. El arte, mediante la fantasía, favorece la presencia camuflada de los deseos reprimidos, actuando de manera similar a la formación de síntomas neuróticos o a la reversión a la realidad a través de los productos psicóticos.

El goce del artista se produce por la gran facilidad con que es capaz de disimular los deseos reprimidos de una forma socialmente aceptable, algo de lo que el neuróti-

co es incapaz. Lo terrorífico adquiere así una insólita apariencia estética, y la censura confiada le permite su acceso a la conciencia. Sin embargo, el neurótico convive tan sólo con sus síntomas, que representan la amenaza del retorno sin ropajes de lo reprimido, lo que le genera angustia, síntoma esencial en la neurosis. El artista, empero, vive con el acoso de una doble amenaza: los deseos reprimidos presentes en su zozobra neurótica o psicótica y los deseos reprimidos plasmados y fijados en su obra. Doble hostigamiento que llevó al joven Modigliani, borracho, drogado, tuberculoso y genial, a derrumbarse entre copas vacías.

Guy de Maupassant también vivió apasionadamente. Quiso gozarse todo, viajar y conocer mundo. Estaba obsesionado por escapar, huir de los lugares conocidos, de los seres humanos con los que se relacionaba, de los mismos movimientos a la mismas horas y sobre todo, de los mismos pensamientos. Quería conocer las excelencias de las diversas posibilidades que le ofrecía el sexo, buscando no sabía qué. Quizá calmar sus insomnios, sus alucinaciones y sus terribles dolores de cabeza, que no podía aliviar ni con morfina. Poco antes de morir y al borde de la locura, creía que su personalidad había sido suplantada por otro, y que seres extraños invadían su mente y su habitación. Es posible que este delirio encerrase el misterioso e inaceptable deseo que dio lugar a su apasionada vida y a las hermosas páginas de su obra, un amplio fresco descriptivo de la sociedad de su tiempo donde el sexo siempre está presente. Las variedades más peculiares de la sexualidad humana van desfilando, en plena época victoriana, por sus relatos. En ellos vemos no sólo amores y adulterios más o menos galantes o pícaros, sino también necrofilia, violaciones, incestos, homosexualidad. Todo un pequeño inventario descriptivo para cuya elaboración tuvo en su propia experiencia, en su complejidad interior y en su intuición, sus mejores aliados. Se sentía atraído por las rarezas sexuales, por los escándalos y faras groseras, humillantes y brutales, y se complacía en describirlas. Maupassant representa un ejemplo muy expresivo de la doble amenaza a la que se ve sometido el artista: la búsqueda del deseo libidinoso oculto en su inconsciente aparece indistin-





tamente en su vida y en su obra. Otra muestra es el miope Woody Allen, especie de fetiche neoyorkino, quien, al límite del intimismo y lindando con el narcisismo, se dedica a hacernos participar, de modo magistral, de sus particulares obsesiones neuróticas.

Una vez establecida la relación entre arte e inconsciente, surge la necesidad de ubicar ésta en el marco del pensamiento estético. No toda producción artística, tomada ésta en su sentido más amplio, es estética.

Para Freud existe una analogía entre el lenguaje del inconsciente y la expresión artística. El uno y el otro se manifiestan a través de una compleja e intrincada obra de pasamanería en donde se entrelazan múltiples significados interdependientes. Esta función, en ambos casos, corresponde fundamentalmente a la metáfora, tropo que sustituye unos significantes por otros con un sentido alternativo al usual. Incluso puede afirmarse que el arte es una metáfora del inconsciente.

Para la filosofía clásica, una idea estética implica una multiplicidad de facetas o imágenes interrelacionadas que la mente nunca podrá conocer. La estética es una utopía tan inaprensible como el conocimiento de lo divino o de lo trascendente. Para Kant, la estética es la más perfecta y completa realización de una idea, siendo esto imposible en la experiencia real. Vendría a ser pues el modo en que nuestra mente alcanza lo suprasensible, es decir, una realidad sublime a la que aspiraría nuestro conocimiento. Para Freud, sin embargo, la estética es una realidad interna, a partir de la cual derivan nuestras urgencias. Esta dicotomía entre la belleza pura o estética trascendental kantiana (*pulchritudo vera*) y la belleza impura o estética empírica (*pulchritudo adhaerens*) se traduce en la modernidad por un conjunto de antinomias: artes puras *versus* artes aplicadas, arte abstracto *versus* arte representativo, que, a la postre, determinarán los dos grandes puntos de vista del fenómeno estético: la estética que impulsa al análisis del aspecto formal de la misma (*estética formalista*) y la estética que pone el acento en el contenido de la obra artística (*estética de contenido*). La reflexión freudiana se alineará con la estética del

contenido o interpretativa.

El arte reunifica, en su acción mediadora entre lo oculto y la realidad, lo falto de consciencia y lo consciente, que en el ser humano existe por separado. Es decir, el arte busca y expresa al ser humano en su totalidad. La posible irrupción de lo reprimido en la conciencia durante el acto de creación artística, con sus lados oscuros o siniestros, crea problemas en virtud de su fuerza destructiva, por lo que precisa ser controlada por la censura, y sólo la censura del genio es capaz de mantener ese difícil equilibrio: por un lado, eleva a la conciencia el lado oscuro y oculto de nuestro psiquismo, y por otro, actúa como freno e impone un cierto orden en el caos de lo inconsciente. En la pugna entre la represión y lo reprimido, entre el *principio de la realidad* y el *principio del placer*, el artista, mediante su obra, conjura lo maldito, lo destructivo, lo primitivo, lo bárbaro, lo asocial, en definitiva, lo salvaje e inaugural del ser humano; y lo presenta en la conciencia bajo el atractivo disfraz de lo bello, lo interesante, lo llamativo, lo difícil, lo deslumbrante, lo impactante, lo curioso, lo divertido, lo placentero, lo relajante, lo alegre, lo feo pero emocionante o lo armónico, es decir, lo que produce placer. Pasión provechosa, pues no en vano dijo Oscar Wilde que *"lo que carece de belleza es inútil"*. La elaboración artística se efectúa de modo instintivo, catalizando el lado oscuro de la naturaleza humana para, después, representarlo bajo la profusión de imágenes e ideas que se organizan dando lugar al fenómeno estético.

En la percepción placentera de una obra de arte, es condición necesaria la identificación inconsciente con su contenido, que alberga el elemento reprimido, adecuadamente aderezado. La sensación placentera la produce, en definitiva, la satisfacción simbólica del deseo reprimido. El artista, mediante la creación de su obra, posibilita la expresión de contenidos que, de otro modo, permanecerían velados. Sirve pues de mediación entre lo que lucha por ser consciente y la fuerza que intenta evitarlo. De esta forma y a la luz de la teoría freudiana, el arte queda desplazado de su trono absolutista y divino, en donde lo ubicó Schiller, y la estética se diluye, indefectible-

mente, en el impacto subjetivo, esto es, en la resonancia de lo reprimido. “*El viejo y el mar*” es una bella representación de la titánica lucha que mantuvo el propio Hemingway entre sus congojas ocultas, la depresión y la estética literaria.

En definitiva, si nos asomamos al fondo de la vida de algunos grandes artistas, tras leer un número importante de biografías, nos encontramos, sin exclusión, con cúmulos de problemas psicopatológicos: el alcoholismo de Edgar Allan Poe; los problemas sexuales de Truman Capote; las relaciones incestuosas, no suficientemente esclarecidas, de Lord Byron; los delirios de Mahler; las crisis de angustia de Tchaikovsky; la ciclotimia de Charles Dickens o la depresión mayor de Hemingway. La lista sería interminable y muestra la hipótesis de la relación existente entre desorden mental y creación artística. El artista se esfuerza y lucha por crear el personaje imaginario que constituye su *verdadero yo*, a través del arte.

2º-La capacidad efectiva de catexis libidinal objetual

Es indudable que en toda capacidad creadora, aunque M. Klein lo considere algo superficial, existe una codicia de prestigio, de riqueza y de poder. El artista que crea no lo hace sólo por altruismo, sino que también tiene, sin duda importantes móviles de naturaleza narcisista. Quiere ser, en efecto, reconocido, admirado, adulado por haber alcanzado tan elevadas cotas de perfección. Sin embargo, el solipsismo narcisista sofocaría toda posibilidad de plasmar en la obra artística los ingredientes necesarios y amorosos capaces de despertar el interés de los espectadores. El público necesita identificarse, en cierto modo, con la obra; percibir en ella dosis suficientes de amor, es decir, de algo que se da real y generosamente para su consumo y que es independiente de la admisión que necesita el artista. En el arte siempre se da algo, pues, en el caso contrario, si sólo se pretende recibir, éste no llega al consumidor. Produce rechazo. Es pues necesario que el artista, al margen de sus necesidades materiales y narcisísticas, sea capaz de caquetizar los objetos a los cuales va dirigida su obra, es decir, de tener capacidad

de establecer relaciones objetales.

En este sentido, existe una *estética de la recepción*. Autores como H.R. Jauss y W. Iser, siguiendo el camino de la “*Hermenéutica*” de Gadamer, han insistido en que el valor de una obra de arte no depende tanto de su construcción formal como de su capacidad para poder ser recibida. La obra de arte debe contener, para su aceptación y comprensión, un importante potencial de recepción, es decir, aquello que promueve el interés del espectador.

La obra exige un entrecruzamiento de perspectivas: la del artista y la del espectador, que, según M. Klein, no pueden darse si el sujeto no es capaz de introyectar objetos buenos. Sólo así se puede producir la llamada por Warning: *fusión de horizontes*.

La envidia, aunque parezca paradójico, está, según M. Klein, en la base de la producción creativa. La primera fuente creadora que conoce el niño es la madre y su primer sentimiento es envidiar o, si se prefiere, desear poseer dicha fuente, prototipo de toda facultad creadora, como propia o para sí sólo. Al constatar la imposibilidad de apropiación del objeto deseado, surge la envidia, con su enorme e incomparable potencial destructivo, que le lleva a desear, como alternativa, agredir y destruir esa fuente creadora, con la inútil pretensión de que así desaparezca el insufrible sentimiento de envidia. Este es el momento crucial. A partir de este instante, la elaboración amorosa de la envidia va a determinar el desarrollo de la propia facultad creadora, que pasa, inexcusablemente, por la asunción de la culpa, la reparación y, en consecuencia, la capacidad de experimentar gratitud y amor. El amor se convierte así en la llave que puede desbloquear el solipsismo narcisista y desarrollar la capacidad creadora artística. El amor permite, en definitiva, sublimar el conflicto reprimido.

3º-La personalidad del artista

Es obvio que no todas las personas están dotadas para crear una producción artística, cuya calidad sea susceptible de ser ampliamente reconocida. A nuestro juicio, cuatro son las características necesarias que debe poseer un artista:

- Talento o ingenio superior capaz de intuir el fenómeno estético. Fue al talento, sin





duda, lo que permitió a Van Gogh romper con la representación formal del paisaje, para, después, pintarlo como algo tan vital, que la mirada es atraída abrupta e irremisiblemente hacia la profundidad. De forma laberíntica entrelaza los trazos sin compromiso aparente, utilizando un color sólo en la mezcla óptima con el otro, colocado inmediatamente al lado. El impresionismo había alcanzado su cenit.

- Inspiración o momento mágico mediante el cual las ideas adquieren forma sublime. Seguramente las nueve musas, hijas de Zeus, inspiraron las excelencias de lo más destacado de nuestro arte. Calíope dotó de elocuencia a Demóstenes y Talía concedió a Aristófanes el tono burlón para que escribiera sus comedias. Clío no escatimó datos a Jenofonte y así pudo acabar su *Anábasis* y Melpómene infundió el sentido trágico a Sófocles para culminar su genial Edipo. Shakespeare probó las delicias amorosas de Erato, que luego plasmó en Romeo y Julieta. Gracias a Euterpe, Ulises pudo oír el canto de las sirenas. Polimnia rimó el pensamiento de Petrarca. Urania guió a Fausto en su viaje cósmico y Terpsícore animó con sensual movimiento los cuadros de Toulouse-Lautrec.

- Vocación o afán insaciable y apasionado por aprehender lo bello. Sólo así se explica como Lope de Vega, inconstante y veleidoso, llegara a producir tan ingente obra literaria.

- Técnica o instrumento adquirido que posibilita la expresión cualificada. La maestría técnica de Degas queda patente en su "*Bailarina en el escenario*", donde ejecuta a la perfección, con gracia e ingravidez, la representación del movimiento.

CONCLUSIONES

Tras este recorrido, llega a su final nuestro trabajo sobre el arte y su relación con el inconsciente. Al dirigir una mirada retrospectiva sobre el texto, sentimos una invitación a integrar los resultados obtenidos en una síntesis conclusiva que recoja, si no la totalidad de las conclusiones, sí las más importantes y de mayor relieve.

Sin más preámbulos pasamos ya a enumerar las conclusiones aludidas, que pueden perfectamente concretarse en cuatro:

-Génesis del arte. En la producción artística intervienen deseos reprimidos de carácter inaceptable, que pugnan por retornar a la conciencia; sin embargo, entran éstos en conflicto con la censura, que se opone a este pretensión. Sólo en la medida en que ésta es burlada, merced al disfraz estético y socialmente aceptable de los deseos, la obra artística adquiere su aspecto formal.

-Función del arte. El arte es una actividad encaminada a satisfacer deseos inconscientes, insatisfechos y de carácter inaceptable para la conciencia. En esta medida mitiga, en parte, el sufrimiento originado por la angustia. Cumple pues con una función adaptativa. La obra artística no agota, sin embargo, la turbación mental, sino que coexiste con ésta, como así lo prueban las numerosas biografías revisadas.

-Recepción del arte. Para que se produzca la aceptación del arte es preciso que el artista supere, en parte al menos, su narcisismo, y así ser capaz de caquectizar libidinalmente los objetos. Si bien es verdad que el artista busca, también, reconocimiento y admiración por lo bien hecho, éste por sí sólo no puede generar arte receptible, pues su obra quedaría atrapada en un solipsismo incapaz de impactar a los demás. La obra narcisista está hecha para consumo del propio artista.

Es preciso, también, que el artista elabore la envidia primigenia, mediante el proceso culpa, reparación y gratitud, pues sólo así se habilita para sentir el amor suficiente como para transformar, mediante la sublimación, lo intolerable en síntoma estético y, por lo tanto, en producto aceptable socialmente. El amor es la llave que desbloquea la envidia y el narcisismo, y hace posible la creación artística.

La sublimación garantiza que la obra contenga aquello que promueve el interés del espectador. Surge de esta manera la *estética de la recepción*, es decir, de su potencial para ser recibida.

-Soporte del arte. El fenómeno del arte solamente se da gracias al genio superior del artista, capaz de intuir el fenómeno estético, perseguirlo con afán y darle, final-

mente, mediante su cualificada habilidad, forma sublime.

En definitiva, existe una directa y necesaria relación entre desorden mental y creación estética.

No finalizaremos estas líneas sin manifestar cuánto deseáramos que este modesto trabajo contribuya a una mejor y más perfecta comprensión psicológica del fenómeno artístico. Sí así fuere, nos sentiríamos muy satisfechos.



Contacto:

Fabricio de Potestad Menéndez
Sancho El Fuerte, 69 bis 5º C
31007- Pamplona.
Tel: 948 25 63 65
E mail: fabdepopa@latinmail.com

Bibliografía:

- Bleichman, H.: “*El narcisismo*” Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1982.
Blum, G.S.: “*Teorías psicoanalíticas de la personalidad*” Paidós, Buenos Aires, 1968.
Bonaparte, M.: “*El escarabajo de oro de Edgar Allan Poe*” Revista de Psicoanálisis, Vol:V, Nº 3. Buenos Aires, 1947
Bosch, A et al.: “*Enciclopedia Planeta Multimedia*” Planeta, Barcelona, 1998
Caparros, N.: “*Más allá de la envidia*” Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
Federn, P.: “*El psicoanálisis y la vida moderna*” Miracle, Barcelona, 1933.
Federn, P.: “*El yo como sujeto y objeto del narcisismo*” Amorru tu, Bos.Aires, 1984.
Freud, S.: “*Obras completas*” Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.
 “Un recuerdo infantil de Leonardo De Vinci” Vol:V.
 “*El Moisés de Miguel Angel*” Vol:V.
 “*Lo siniestro*” Vol:VII.
 “*Los instintos y sus destinos*” Vol: VI.
 “*La represión*” Vol:VI.
 “*Teoría de la libido y el narcisismo*” Vol: VI.
 “*Introducción al narcisismo*” Vol: VI.
 “*Más allá del principio del placer*” Vol: VII
 “*Angustia y la vida instintiva*” Vol: VIII
 “*Dostoyevski y el parricidio*” Vol: VIII
 “*La estética*” Vol: IX
Fromm, E.: “*El arte de amar*” Paidós, Buenos Aires, 1939.
Gadamer, H.: “*Verdad y método*” Editorial Sígueme, Salamanca, 1980.
García, M. et al.: “*Historia del cine*” Sarpe, Madrid, 1988.
Gay, P.: “*Freud*” Paidós, 1989
González, L.: “*Miguel de Unamuno*” SerperCuesta, Valladolid, 1997.
Grubrich, I.: “*Sigmund Freud: vida en imágenes y textos*” Paidód, Barcelona, 1998.
Guardo, M.: “*De Freud a Fromm*” Editorial Ciordia, Buenos Aires, 1969.
Image & Art.: “*Grandes pintores del siglo XX*” Ediciones Polígrafa, Accesible en: URL: <http://www.imageart.com>
Iser, W.: “*La estética de la recepción*” Visor, Madrid, 1989.
Jauss, H.R.: “*Continuación del diálogo de la estética de la recepción burguesa y materialista*” Visor, Madrid, 1989.
Klein, M.: “*Obras completas*” Paidós-Horme, Buenos Aires, 1977.
 “*Envidia y gratitud*” Vol: VI.
 “*Amor, odio y reparación*” Vol: VI.
Néret, G.: “*Rodin: escultura y dibujos*” Taschen, París, 1977.
Nowl, J.: “*Monografías de grandes artistas*” Accesible en:URL: <http://www.monografias.com>
Lacan, J.: “*La letra y el deseo*” Homo Sapiens, Buenos Aires, 1978.
Laforgué, R.: “*L' échec de Baudelaire*” Denoel, París, 1938.
Régis, F. et al.: “*Historia Universal de la música*” Aguilar, Madrid, 1981.
Rifflet-Lemaire, A.: “*Lacan*” Edhasa, Barcelona, 1971.
Romero, H.P.: “*Unamuno*” Hesperia, Madrid, 1914.
Ry van Beest, G.: “*Historia del Arte*” Alfaguara, Madrid, 1974.
Salcedo, E.: “*Vida de don Miguel de Unamuno*” Anthena Ediciones, Salamanca, 1998.
Segal, H.: “*Introducción a la obra de Melanie Klein*” Paidós-Horme, Buenos Aires, 1977.
Stack Sullivan, H.: “*Concepciones de la Psiquiatría moderna*” Editorial Psique, Buenos Aires, 1997
Stack Sullivan, H.: “*La fusión de la psiquiatría y las ciencias sociales*” Editorial Psique, Buenos Aires, 1997.
Vialta, L.: “*Historia del Arte Multimedia Salvat*” Salvat Editores, Barcelona, 1997.
Warning, R.: “*La balsa de la medusa*” Visor, Madrid, 1989
Wittels, F.: “*Psicoanálisis y literatura*” Paidós, Buenos Aires, 1945.