

Arte y psicoanálisis

Por Juan GARCÍA PONCE

En su extensa colección de ensayos sobre investigaciones psicoanalíticas en relación con el arte,* Ernst Kris empieza señalando que, a pesar de los adelantos y las comprobaciones clínicas de la teoría psicoanalítica en este terreno, no cree que haya llegado todavía el momento en que pueda realizarse una psicología psicoanalítica del arte. El mismo Kris apunta la modestia de las incursiones de Freud en este campo, dentro del que sus únicas contribuciones son el estudio sobre Leonardo de Vinci y algunos aspectos de su estudio sobre la psicología del chiste; y enseguida aclara las limitaciones forzosas de esos estudios: "No tenemos respuesta alguna para la cuestión de por qué un individuo con la experiencia infantil y las particulares pautas de defensa que Freud logró reconstruir en la historia de la vida de Leonardo estaba destinado a ser un gran creador... Aun cuando estemos en condiciones de confiar en las innumerables y detalladas informaciones que el estudio clínico de los individuos creadores sometidos a observación y terapia psicoanalíticas pone en primer plano, esa cuestión sigue sin ser contestada. Todos los progresos que hemos hecho conducen en una sola dirección, que con vistas a la sencillez llamaré aquí elección vocacional... sigue en pie la cuestión, no sólo de por qué uno tiene éxito y otro no, sino, especialmente en lo que concierne a la ciencia y el arte, de por qué uno es grande mientras el otro apenas llega a una estatura media. En la actualidad no tenemos instrumentos que nos permitan investigar las raíces de los dones o el talento, para no hablar del genio."

En principio, hablando desde el punto de vista del arte, esta limitación parece descalificar las aplicaciones de la teoría psicoanalítica en cualquier investigación relacionada con él. Para el arte, lo que interesa no es la explicación del fenómeno —cualquiera que sea su naturaleza— que lleva a la creación, sino precisamente el valor de esas creaciones, su capacidad para conmovernos, para iluminarnos, a través del talento o el genio de su creador. El arte no es un conjunto indiferenciado de obras dentro de las que no cabe más juicio de valor que el hecho de que hayan sido realizadas con un propósito artístico, alimentado quizás por ciertos conflictos psicológicos, sino un grupo estricto de esas obras que por sus cualidades formales, por su capacidad para expresar a través de ellas un contenido ideal que viene a llenar una de las necesidades más puras del hombre, alcanzan el nivel necesario para ser realmente obras de arte y como tales dignas de estudio. Pero esta aparente limitación esencial del psicoanálisis, resulta muy pronto invalidada por la comprobación de que ninguna otra disciplina puede brindarnos tampoco una explicación científica de los resortes, de los motivos del genio. Inclusive dentro del terreno de la especulación filosófica, la teoría del conocimiento que aclare de una manera definitiva la naturaleza de ese fenómeno humano, que parece desprenderse de los cauces naturales para tocar lo divino, y que es el genio, está todavía por realizarse.

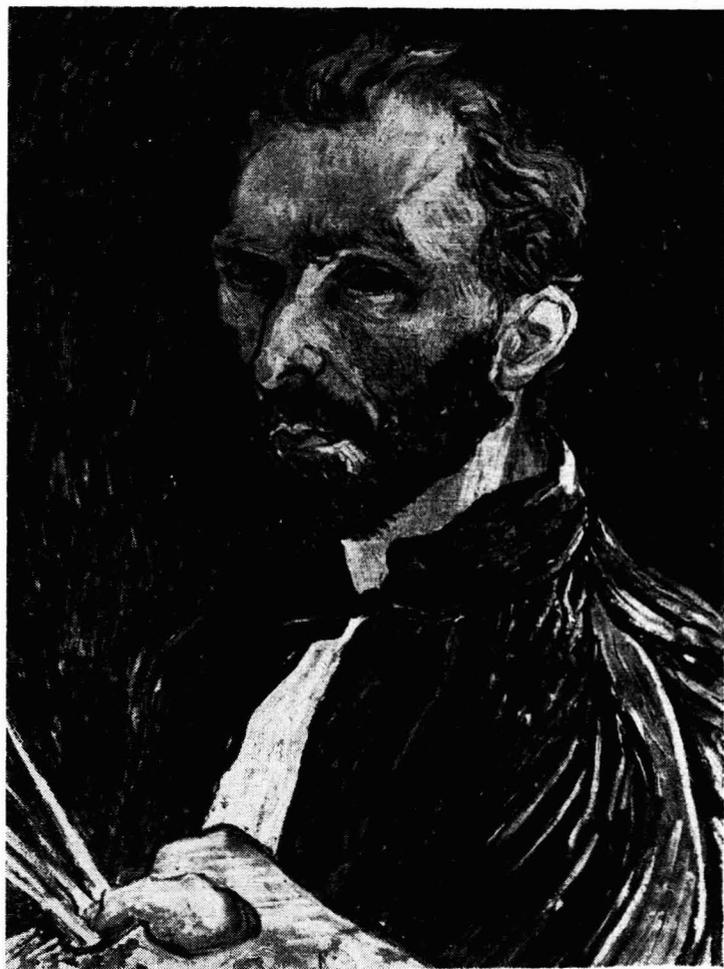
En el campo de la investigación estética siempre recorreremos el camino a la inversa, partiendo de la evidente realidad de las obras a la del creador. Aquéllas se nos aparecen como prueba del talento o el genio de éste y sus peculiaridades son las que nos permiten en cierta medida especular sobre las fuentes de su inspiración y la naturaleza de su relación con la realidad. Pero el proceso interno anterior a la obra queda siempre en el misterio; cuando más, puede ser situado realizando otro pequeño avance lateral, buscando en las circunstancias del momento histórico y las raíces de la tradición.

Inclusive las pocas confesiones por parte de los propios creadores sobre la génesis de sus obras resultan inevitablemente incompletas y jamás llegan a aclararnos verdaderamente por qué con determinados elementos él fue capaz de realizar una gran obra cuando en las mismas circunstancias otros no han podido hacer lo mismo.

La incapacidad, pues, del psicoanálisis para llegar a la fuente última, la única verdaderamente importante en la investigación sobre la creación de las obras de arte, no lo descalifica por completo para acercarse al arte — de la misma manera que no descalifica a las otras disciplinas. Y además, es indudable que en otros muchos aspectos sus aportaciones en este terreno resultan no sólo valiosas, sino también sumamente sugestivas y pueden ayudarnos inclusive a llegar a aclarar la naturaleza de

algunas aportaciones estéticas, especialmente en el terreno del arte moderno.

Al empezar a tratar el desarrollo del arte contemporáneo en su libro *Imagen e idea*, Herbert Read admite que le es casi imposible evitar el empleo de la terminología psicoanalítica para explicar, por ejemplo, la evolución del autorretrato dentro de la historia de las artes plásticas. "El desenvolvimiento del autorretrato, de Van Gogh en adelante —dice Read—, muestra una desintegración progresiva de la imagen exterior u objetiva y la sustitución de las formas simbólicas que representan los sentimientos internos. Primero se hace un intento de acomodar estos símbolos dentro de la máscara; ésta se distorsiona hasta convertirse en una máscara de terror, de éxtasis o, menos deliberadamente, en una proyección de la sombra, el aspecto más oscuro de nuestra psique que normalmente conservamos oculto. Este desenvolvimiento llega a su límite en un autorretrato como el de Paul Klee, en el que se pierde todo registro objetivo de las



Van Gogh — "Desintegración progresiva"

facciones del rostro, y el símbolo del yo existe en autosuficiente independencia. El yo, nos dice ahora el artista, tiene poco o nada que ver con la máscara convencional que presento al mundo: puede ser adecuadamente representado sólo por signos o símbolos que tengan una equivalencia formal con el mundo interior del sentimiento, cuya mayor parte se haya sumergida bajo el nivel de la conciencia." La aparición, pues, de elementos propiamente psicoanalíticos en el arte es ya evidente. No sería exagerado decir que en mayor medida aún de la que el psicoanálisis se ha ocupado del arte, nuestro arte se desenvuelve dentro del campo del psicoanálisis, busca su realización en el mismo mundo interior del que éste extrae su psicología y sobre el que, en algunas ocasiones, equivocadamente ha intentado establecer las posibilidades de una teoría del conocimiento psicoanalítica.

El mismo Paul Klee corrobora la exposición de Read cuando asienta en su Diario que en sus retratos quería "penetrar dentro del significado interior del modelo, tocar el corazón" para que sus caras fueran "más ricas que la vida". Esta aspiración, alcanzada en las obras suyas que conocemos, refuta la conclusión de Paton, citada por Read, en el sentido de que "no tenemos conocimiento directo o relativamente inmediato de un

* Reunidos con el título de *Psicoanálisis y arte*.

objeto o hecho especial llamado el Yo que permita ser observado aisladamente de otros objetos, tal como pueden observarse el sonido o el color aisladamente de otros objetos" y en cambio se acerca por completo a la teoría psicoanalítica.

En la creación de la obra de arte el creador ya no "se entrega a una lucha con la naturaleza" ni se encuentra solo "frente a frente con el mundo visible", como señalaba Conrad Fiedler en 1876, sino que trata precisamente de hacer visible lo invisible, de buscar en el interior de sí mismo y de las cosas para entregarnos la expresión de sus encuentros en ese mundo interior a través de una serie de imágenes plásticas que lo simbolizan; como dice Klee en su *Credo creativo*, "el arte no reproduce lo visible; hace visible".

Sin embargo, en realidad, esta búsqueda del arte moderno en el interior de la realidad en lugar de en su representación visible no es una característica exclusivamente suya, ni siquiera parte exclusivamente del movimiento romántico. La estricta relación de este arte con las imágenes del sueño había sido anticipada ya en el siglo XVIII por estas palabras de Ludwig-Heinrich, citadas por Read: "El sueño es el estado en que una excitación nerviosa basta para activar la imaginación, pero no los sentidos... el intelecto no posee la fuerza necesaria y sólo la imaginación crea representaciones. El intelecto las asocia de acuerdo con ciertas leyes, pero su acción es débil. Además, confunde las imágenes con los objetos reales... la facultad poética juega con estas imágenes activadas, las asocia, las combina, crea imágenes nuevas; etcétera. El sueño no es más que poesía involuntaria." Palabras en las que la relación de la inspiración con el inconsciente parece anticipar la formulación de Kris extraída de la investigación psicoanalítica: "Los estados de inspiración no son permanentes. Se apoderan del individuo durante cierto lapso. En su mayor parte se vinculan con una pérdida parcial de la conciencia... si bien parece existir cierta variedad de síndromes clínicos que pueden predisponer a tales estados, el concepto psicológico de la creencia en la inspiración y de los procesos que ocurren en ella busca una solución que no se limite a ninguno de esos estados clínicos. Estos procesos altamente complejos son susceptibles de describirse como fenómenos de regresión... El que habla no es el sujeto, sino una voz que sale de él. Lo que dicha voz que surge de él proclama, le era desconocido antes del nacimiento del estado de inspiración. Es la voz de su inconsciente." La unión entre "poesía involuntaria" (Ludwig-Heinrich) y "voz de su inconsciente" (Kris) es totalmente natural, y por su misma esencia nos remite a las aspiraciones estéticas del movimiento surrealista, que aspiraba precisamente a dar libre cauce a la voz del inconsciente para crear una especie de poesía involuntaria.

Más adelante, al tratar las investigaciones realizadas por el psicoanálisis sobre dibujos y pinturas de psicóticos con fines terapéuticos, veremos de qué manera algunas de esas investigaciones pueden ayudarnos a resolver los problemas de crítica de arte con respecto a la autenticidad de algunas obras de los artistas surrealistas. Antes, detengámonos un momento más en la trayectoria y las últimas consecuencias de esa introspección, esa búsqueda del mundo interior, puramente subjetiva, que caracteriza a una parte del arte contemporáneo, pero cuyo punto de partida puede encontrarse mucho más atrás.

En la parte de su tratado *El mundo como laberinto* dedicado al manierismo en las artes plásticas, Gustav Rene Hocke descubre las primeras raíces de esa actitud en los finales del Renacimiento. Definiéndola en principio como "el encanto del espejo" afirma que esta metáfora "gozó de gran aprecio sobre todo durante el Helenismo y en la Edad Media"; pero "pasado el Alto Renacimiento se convertirá con el manierismo casi en una alucinación". La tendencia y el tipo humano que la representa, con su afán hacia "lo escondido por encima y por debajo de la realidad física y natural" —explica Hocke— "no constituye tanto histórica como sociológicamente ninguna excepción y mucho menos una figura original. Aparece siempre de nuevo con ocasión de una crisis en la jerarquía de los valores religiosos y políticos". No es casual, pues, que el manierismo, cuyo desarrollo Hocke sitúa entre 1520 y 1650 y entre cuyas figuras se encuentran artistas de la talla de Miguel Ángel, se imponga precisamente durante la crisis espiritual que señala el fin del Renacimiento, con el brote de la Reforma y la revalorización de todos los valores humanistas de la civilización. Entonces, el artista se caracteriza por una marcada inclinación hacia lo "raro", lo patológico y por la duda sistemática de la realidad de las apariencias, al tiempo que se afirma como "personalidad" haciendo resaltar en sus obras los elementos puramente subjetivos. Este carácter patológico, de víctima de sus propias obsesiones, que tanto acerca a los artistas de esa época a los contemporáneos, y que justifica que Hocke vea una reaparición de las tendencias manieristas en el arte que se realiza desde las

últimas décadas del siglo XIX hasta nuestros días, se expresa perfectamente en una carta de Miguel Ángel escrita cerca ya del final de sus días que no resisto la tentación de citar: "Estoy, como el tuétano del hueso, aprisionado, pobre, solitario, aguardiente embotellado. Una morada que parece un sepulcro me impide el vuelo, las arañas y sus hermanas tejen aquí sus obras de obscuro polvo. Quienquiera que haya comido y tomado medicinas, caga delante de mi puerta. Aprendo a distinguir el olor de las distintas clases de orines en el desaguadero, la pestilencia de los locos, que aquí deambulan por las noches, de los gatos y de la carroña, de los orinales y de los cazos de basura, quienquiera que tenga que vaciar esta clase de objetos viene a mi casa. Mi alma lleva, con todo, la mejor parte con relación a mi cuerpo, pues si ella percibiera todo esto, no podría soportar yo cosa alguna, ni pan ni queso. La tos y el frío me hacen estremecer; si pudiera respirar 'profundo', pronto dejaría de salir el aliento de mi boca. Estoy agotado, destrozado, quebrantado por la multitud de preocupaciones y muerto han todos los mesoneros con quienes en un tiempo comí. Mi alegría es la *Melancolía*, mi descanso los tormentos. Bien pudiera hacer de bufón con esta cabaña al pie de los opulentos palacios. La llama del amor se ha extinguido, el alma está fría. Parloteo como la avispa en el jarro. Soy un pellejo, lleno de huesos y tendones, tengo piedras en el vientre. Los ojos turbios y enfermos; gastados los dientes, castañean al hablar. Mi rostro tiene la forma del espanto, es un cuadro del horror. En una oreja anida una araña, en la otra un grillo. El rasguñar del catarro me roba el sueño. El amor, las musas, las florecientes grutas, todo se ha ahogado en inmundicias. ¿De qué sirve haber construido tantos muñecos para acabar como quien, atravesando el Océano, se hunde en el pantano! Aquí me ha traído el tan alabado Arte, del que yo tanto entendía. Pobre, viejo, postergado a otros, ¡yo apago la llama de mi vida si no muero pronto!" Como documento, estas líneas podrían compararse sin duda alguna con algunas de las confesiones patológicas de Strindberg, con los relatos poéticos de Rimbaud y, sobre todo, con fragmentos de las cartas finales de Vincent Van Gogh a su hermano Theo. Pero independientemente de este valor de relación, resulta muy interesante cuando pensamos en algunos de los estudios desde el punto de vista psicoanalítico sobre la forma de las biografías de artistas, realizados por Kris para aclarar la psicología del arte.

Kris señala que la aceptación del pintor y el escultor como artistas data, en realidad, del Renacimiento. Ni durante el Helenismo ni durante la Edad Media el pintor y el escultor fueron considerados algo más que artesanos. Desde un punto de vista puramente estético esto no resulta extraño si pensamos que tanto los griegos como los artistas medievales creaban sus obras siguiendo simplemente lineamientos generales, sin poner en ellas ningún énfasis propiamente personal. En cambio, el Renacimiento señala precisamente el principio de ese culto a la personalidad, ese intento de diferenciación, que anula los trabajos colectivos, las escuelas y talleres característicos de la Edad Media, y convierte las obras en algo personal, propio, diferente



Paul Klee — "símbolo del yo"

de todos los demás, y a su artesano en su verdadero creador, en un "artista". Las primeras biografías, cuyo más alto monumento es el grupo de obras de Vasari, tratan, sin embargo, de identificar la capacidad artística con una especie de don, dado desde afuera, que une en cierta forma al creador con la divinidad, siguen un sistema mítico e ignoran la psicología. Aunque Miguel Ángel aparece en realidad como la cumbre en la pirámide que forma la serie de biografías de Vasari, es evidente que a partir de él es ya imposible ignorar la psicología. La idea de que en los estados de inspiración "la voz de Dios habla a los hombres a través del artista", que según Kris se impone en las sociedades primitivas, es de acuerdo con el mismo Kris abandonada ya a principios del siglo XVI. "La inspiración... se ha secularizado y es reconocida como la voz interior del artista." "Como los héroes míticos cuyo dominio han dejado de lado y cuya posición han heredado en parte, las personalidades creadoras encuéntrase hasta cierto punto fuera de la esfera de la sociedad, fuera de los dictados que normalmente la gobiernan y la mantienen unida. Gozan de prerrogativas especiales —por ejemplo la de una mayor libertad sexual—, pero el radio de su vida se extiende sólo del Parnaso a la bohemia; son los objetos de nuestra admiración y los blancos de nuestra ambivalencia." Las biografías son entonces "menos específicas y en general más cercanas a la vida".

Pero si la relación del creador con su arte es la que ha obligado a los biógrafos a cambiar la naturaleza de sus interpretaciones, es indudable también que esa relación le había sido impuesta en gran parte al creador por las características sociales y las exigencias históricas de su época. Aunque en muchas ocasiones el artista parece en realidad anticipar los cambios sociales, su obra está regida por éstos. La acentuación de lo individual, su imposición a lo colectivo y arquetípico, y con ella la búsqueda en el mundo interior, en lugar de la fe en la realidad que caracteriza al arte clásico, corresponde en cierta medida al paso de los principios humanistas que caracterizan al Renacimiento a la posición individualista afirmada por la Reforma. Por esa época, Durero inicia también la larga meditación sobre la identidad personal que forma la serie de sus autorretratos. A pesar de su intención clasista, en sus obras no encontramos la aceptación, el goce sensual de la realidad característico de los grandes maestros italianos, sino un perturbador elemento de lucha interior, en el que se reflejan las tensiones espirituales del momento.

El carácter individual, la aparición de la psicología en el retrato, se acentuará definitivamente en Rembrandt, en cuyas obras aparece ya como un aspecto de la realidad plástica el tiempo, la afirmación del yo con todas sus características temporales.

A fines del siglo XIX el manierismo resurge nuevamente. Es otra vez una época de crisis. Se inicia el derrumbe de la sociedad burguesa, aunque la necesidad de cambios sociales no se revelaría totalmente indispensable hasta el final de la Primera Guerra Mundial, que señala en realidad el principio de nuestro siglo. La experiencia impresionista señala ya la separación del artista de la sociedad, separación que se acentuaría aún más en la generación siguiente y aparece marcada claramente por la trágica vida de la mayor parte de los artistas postimpresionistas.

Durante esta época de crisis, nace también el psicoanálisis. Henry Miller ha expuesto que nace precisamente como una consecuencia lógica de la enfermedad general del mundo: "El arte del psicoanálisis no podía haberse levantado hasta que la sociedad estuviera lo suficientemente enferma para pedir esta peculiar forma de terapia." Y en cierta medida, es también evidente que, por las mismas razones, tiene que existir una cierta relación entre el arte de nuestro tiempo y esa peculiar forma de terapia.

El mismo Miller, que rechaza la dirección terapéutica de los descubrimientos psicoanalíticos, considera que éstos tienen un valor fundamental para el artista en tanto que le abren un sistema de exploración del inconsciente, le permiten penetrar la superficie de su mente y aclaran su relación con los instintos. Miller intenta utilizar esa corriente del inconsciente en varias de sus obras y las descubre también, en el terreno de las artes plásticas, en las de Hans Reichel. En *The cosmological eye*, un ensayo dedicado a este pintor, Miller dice: "Todo lo que (Reichel) mira y toma debe ser llevado más allá del umbral de la conciencia, llevado hasta la profundidad de las entrañas, donde reina una noche absoluta y donde también las pequeñas bocas tiernas con las que él absorbe sus visiones las devoran hasta que sólo queda la quintaesencia. Ahí, en las tibias entrañas, la metamorfosis tiene lugar. En la noche absoluta, en el negro centro del dolor oculto en el espinazo, la sustancia de las cosas es disuelta hasta que sólo brilla la esencia. Los objetos de su amor, mientras nadan hacia la luz para acomodarse a sí mismos en sus



Durero — "Larga meditación sobre la identidad personal"

telas, se casan entre sí en extrañas uniones místicas, que son indisolubles. Pero la verdadera ceremonia tiene lugar adentro, en la oscuridad, de acuerdo con las inescrutables leyes atómicas del matrimonio. No hay testigos, ni votos solemnes. El fenómeno se une al fenómeno de la misma manera que los elementos atómicos se casan entre sí para producir la milagrosa sustancia de la materia viviente. Hay matrimonios poligámicos y poliándricos; pero no hay matrimonios morganáticos. Hay uniones monstruosas también, como en la naturaleza, y son tan inviolables, tan indisolubles como las otras. Reina el capricho, pero es el rígido capricho de la naturaleza y como tal, es divino."

De acuerdo con esta descripción, nos encontramos ya ante una pintura totalmente instintiva, una pintura que en algún grado ha hecho posible el psicoanálisis al reconocer el lugar del inconsciente en el hombre. Sin embargo, Reichel es todavía un pintor que fundamentalmente se encuentra dentro de la línea romántica alemana, que no abandona las reglas impuestas por la configuración. Su obra, como la de Paul Klee, con el que tiene notables semejanzas, extrae sus elementos de ese mundo onírico en el que rigen exclusivamente los impulsos, reproduce un mundo interior; pero lo somete a una elaboración consciente, obedece a ciertos cauces formales y trata de aclarar la naturaleza de ese mundo interior por medio de ellos. Es simplemente una continuación de la posición romántica, que a través de Caspar David Friedrich afirmaba en el siglo XIX que "El pintor no debería pintar solamente lo que ve cerca de él, sino también lo que ve dentro de él", pero mantiene todavía un cierto grado de compromiso con la realidad objetiva. Así, sus cuadros, como los de Klee, tienden todavía no a liberar por completo las fuerzas inconscientes, sino a llevarlas al terreno de la conciencia, para no salirse del nivel de comunicación racional.

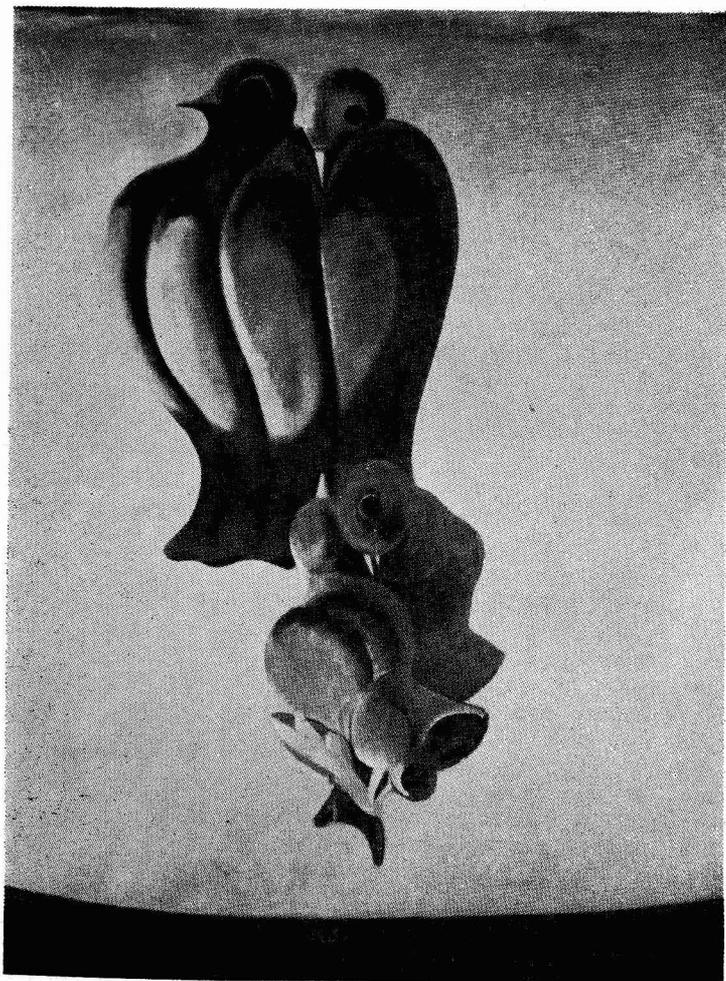
El contacto con el psicoanálisis es mucho más directo en Max Ernst, quien considera que toda su obra ha estado profundamente influida por la de Friedrich. En su relato autobiográfico *Una vida informal de Max Ernst (como fue contada por él mismo a un joven amigo)*, Ernst emplea ya la terminología psicoanalítica y muestra la importancia de los descubrimientos psicoanalíticos en su formación como artista. Así, en la autobiografía encontramos que en 1906, cuando Ernst tenía quince años, "En la noche del cinco de enero uno de sus más íntimos amigos, un inteligente y cariñoso papagayo, murió. Fue un terrible shock para Max cuando, por la mañana, descubrió el cadáver y, al mismo tiempo, su padre le anunció el nacimiento de una hermana. En su imaginación, Max unió los dos sucesos y culpó al bebé de la muerte del pájaro. Siguió una serie de crisis místicas, de ataques de histeria, de exaltaciones y depresiones. Una peligrosa confusión entre pájaros y humanos quedó fija en su mente y se afirmó a sí misma en sus dibujos

y pinturas. (Más adelante, Max Ernst se identificó voluntariamente con *Loplop, pájaro superior*. Este fantasma permaneció inseparable de otro: *La perturbación, mi hermana*.)

Algunas de las obras más importantes y significativas de Ernst aparecen así, explicadas por él mismo, como resultado de un *shock* traumático. Por otro lado, Ernst dice que tres años después, en 1909, "Sus ojos estaban ávidos no sólo del sugestivo mundo exterior, sino también del otro mundo, misterioso e inquietante, que estallaba y se desvanecía en sus sueños adolescentes con persistencia y regularidad: *Verlo claramente llegó a ser una necesidad para mi equilibrio nervioso. Para verlo claramente sólo había un camino: recordar todo lo que se había ofrecido a mi vista.*"

Las dos declaraciones coinciden notablemente y confirman la interpretación de Freud del artista como un neurótico, que utiliza el arte para liberarse de sus obsesiones, sublimándolas. Pero ahora, el artista expresa directamente su angustia, utilizando a su vez los descubrimientos de Freud y creando por medio de ellos un lenguaje simbólico. La realidad neurótica, enferma, de ese arte parece confirmar la suposición de Miller. Es la civilización la que está enferma y su arte es el resultado de esa enfermedad. Naturalmente, este estado de cosas crea la necesidad de una revalorización de los conceptos de salud y enfermedad, y también la necesidad de una revalorización de los sistemas de relación con el arte, que está más allá de los límites de este ensayo.

Sin embargo, el psicoanálisis ha tenido en cuenta también las posibilidades terapéuticas de la actividad artística y las investigaciones realizadas por él abren un campo que es imposible hacer a un lado. En las cartas de Van Gogh encontramos ya expresadas, por parte del artista, algunas de las relaciones contradictorias entre el arte y la enfermedad o la salud. Por un lado, Van Gogh nos dice en una de esas cartas: "Estoy arriesgando mi vida por mi obra y mi razón está arruinada a medias", y también, después de una crisis que parece haberlo dejado momentáneamente incapacitado para trabajar: "Ya no podré alcanzar esas cimas hacia las que la enfermedad parecía arrastrarme." Pero también, en la misma correspondencia dirigida a su hermano Theo, afirma de pronto: "Por lo que respecta al trabajo, me ocupa y me distrae —con la necesidad que tengo de ello— en vez de agotarme", y todavía: "Trabajo en mi cuarto como un desesperado; esto me sienta muy bien, pues disipa —supongo— mis ideas anormales... Trabajo desde por la mañana hasta por la noche... Trabajo como un verdadero poseo; me anima una sorda furia de trabajo más violenta

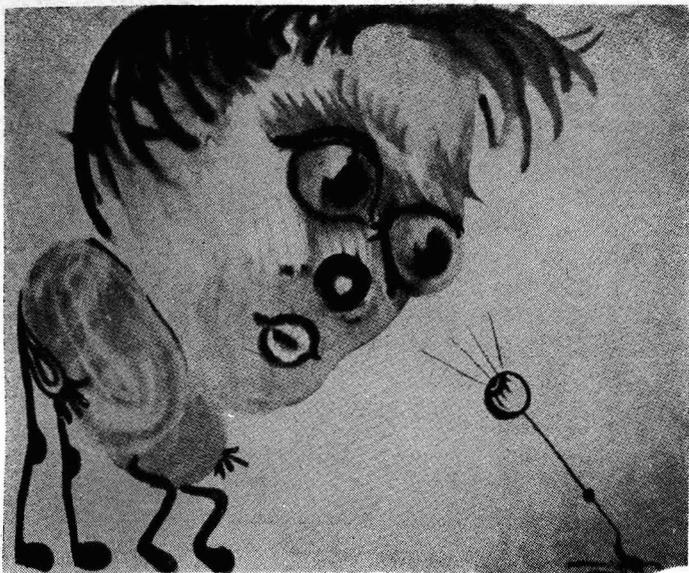


Max Ernst — *La identificación con los pájaros*

que nunca... Lucho con todas mis fuerzas por disciplinar mi trabajo, diciéndome a mí mismo que, si salgo triunfante, esto será el mejor pararrayos contra mi enfermedad"; para por último tomar la pintura precisamente como un remedio contra la enfermedad: "Dicen que en la pintura no debe buscarse nada, ni esperarse de ella nada más que un buen cuadro, una buena charla y una buena comida como la cima de la felicidad, sin esperar brillantes paréntesis. Tal vez es verdad y no hay que negarse a tomarlo como posible, especialmente si al hacerlo se le saca el cuerpo a la enfermedad." Esta última suposición coincide con los resultados alcanzados en algunos de los experimentos con la pintura como forma de terapia expuestos por el doctor E. Cunningham Dax en su libro *Experimental Studies in Psychiatric Art*; pero desde el punto de vista del arte es indudable que la obra de Van Gogh se desarrolla y logra su máxima expresión en esas cimas hacia las que, según su propia confesión, la enfermedad parecía arrastrarlo. Si seguimos más o menos sistemáticamente el desarrollo de sus obras no es difícil descubrir en ellas, a partir del momento en que el artista se hace dueño de sus recursos formales y es capaz de utilizarlos para expresar su imagen de la realidad, una liberación cada vez mayor de las fuerzas instintivas, irracionales. El intento de encerrar la realidad, de abrazar la naturaleza en sus obras, lleva a Van Gogh a fundirse cada vez más en ella, a hundirse en lo primitivo, lo irracional, hasta que en los últimos cuadros casi solo se advierte ya la fuerza de la energía pura liberada por el pintor. En esos cuadros, el mundo vibra y se retuerce, y nos conmueve y sobrecoge precisamente por la fuerza de esa energía liberada por el creador al precio de la propia razón. Ésa es la "tragedia de la naturaleza, una tragedia modelo" que Klee reconoce en las obras del gran pintor holandés. En cierta forma, en esos cuadros se encuentra encerrada también la imagen de la lucha que Freud descubrió en el hombre entre el consciente y el inconsciente, el Id y el Ego, y de ahí parte quizás su capacidad para emocionarnos.

A partir de la experiencia de Van Gogh, de una manera u otra, una parte del arte contemporáneo ha buscado conscientemente la liberación de esas fuerzas instintivas, que pueden determinar nuestra relación con la realidad. Este propósito fue una de las guías formales del movimiento expresionista y llegó a su máxima realización en las obras del artista norteamericano Jackson Pollock.

Freud afirma en *El ego y el Id* que: "Por virtud de su relación con el sistema perceptivo (el ego), ordena el proceso de la mente en un orden temporal y prueba su correspondencia con la realidad". De acuerdo con esto, en el arte, como apunta Frederick J. Hoffman en su ensayo *Psicología y literatura*, "La forma es en su mayor parte un producto del ego; las formas sociales y morales están relacionadas con las formas estéticas; o mejor, las formas estéticas son una extensión de la lógica de las formas sociales y morales... Más específicamente, las formas son la especial provincia del ego; son los medios de inhibición, las maneras de contener la energía creativa, de equilibrar sus tensiones y asegurar un máximo de claridad dentro de su particularidad. La única manera de hacerse entender, en una palabra, de comunicarse, es contener la carga de energía física dentro de un modelo formal que inicial y psicológicamente ha sido introducido como una manera de prevenir una carga inhibida de energía." En Van Gogh y la mayor parte de los expresionistas, esa función restrictiva de la forma se realiza a través de la fidelidad al modelo natural, del que el artista no se aparta nunca. Pero en Pollock esa relación ha desaparecido ya. El artista está solo consigo mismo; expresa en sus obras antes que su relación con la realidad, su necesidad de expresión. Su pintura es de hecho una pura liberación de energía física, es *Action Painting*, pintura en acción. "Cuando estoy en mis obras, no soy consciente de lo que estoy haciendo", ha declarado Pollock. Él mismo admite, sin embargo, que después de ese primer paso que lo lleva a la obra por medio del "crecimiento natural de una necesidad", no vacila en hacer los cambios que considera necesarios para llegar a aclarar, a hacer más precisas, las formas a cuya fuerza ha obedecido originalmente. Pero a pesar de ese pequeño margen de corrección consciente, es indudable que con la pintura de Pollock nos encontramos ya con un arte en el que la energía pura, la aparición en sí de esa energía, es más importante que su contención dentro de un modelo formal. Es una pintura salida de esa "oscura, inaccesible parte de nuestra personalidad" que Freud considera "el dominio del id", que, además, basa sus posibilidades estéticas no en la utilización de esa fuerza, sino en su mera expresión. Supone, pues, un rechazo de la capacidad ordenadora del ego en favor de la libertad de los instintos. Pero al mismo tiempo, esta liberación está en cierta forma encausada por la

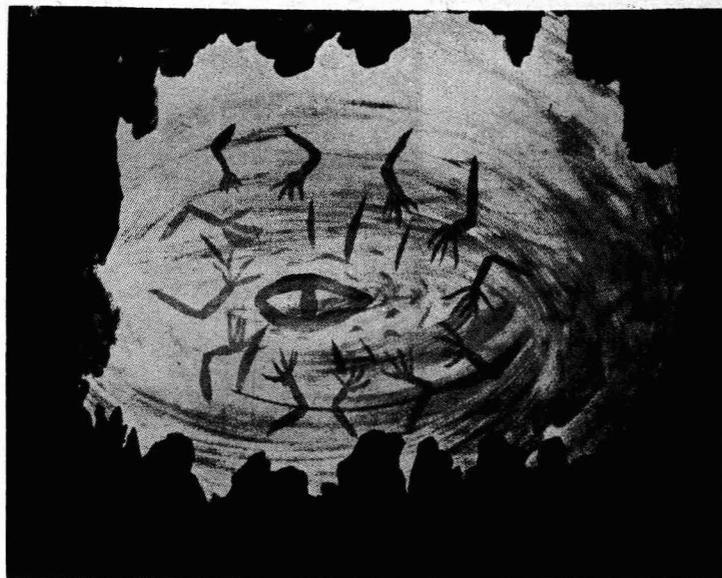


Dibujo de paranoico

relación constante con la obra, se sacia en ella, que de este modo resulta un elemento mediante el cual el artista se libera de represiones.

Para cualquiera que conozca la biografía de Pollock es fácil ver que en él vuelve a repetirse esa contradicción que aparece en Van Gogh: el arte lo cura y lo enferma al mismo tiempo. Por un lado, la necesidad de liberar esa energía, de darle un cauce socialmente aceptado (en la medida en que toda obra de arte puede ser considerada inofensiva socialmente), lo lleva a la pintura, dentro de la que la *necesidad de expresarse*, de liberar esa serie de impulsos interiores, se hace tan intensa que le permite encontrar una solución plástica que sin duda alguna tiene ya un lugar dentro del arte; pero por otro, el arte le obliga a ponerse cada vez más al servicio de esa fuerza que él mismo libera y lo acerca a la destrucción. Pollock murió trágicamente en un accidente automovilístico a los cuarenta y cuatro años. La relación entre su muerte y su obra es indudable.

No creo que sea fácil definir qué relación es la que determina los valores de comunicación, el significado social de las obras de Pollock. Indudablemente a él se le podría aplicar la definición de Thomas Mann para separar a los artistas de la naturaleza, los artistas clásicos, de los románticos, los artistas del espíritu, cuya obra está siempre relacionada con la enfermedad, porque, como afirma Mann, "la enfermedad tiene dos caras y una doble relación con el hombre y su dignidad humana. Por un lado es hostil: oprimiendo lo físico, lanzando al hombre contra su cuerpo, tiene un efecto deshumanizante. Por el otro, es posible pensar y sentir acerca de la enfermedad como un fenómeno humano altamente dignificado. Quizás sea ir demasiado lejos decir que la enfermedad es el espíritu, o, lo que sonaría muy tendencioso, que el espíritu es la enfermedad. Sin embargo, las dos concepciones tienen mucho en común. Porque el espíritu es el orgullo; es una voluntaria negación y contradicción de la naturaleza; es un apartarse, alejarse, hacerse extraño a ella. El espíritu es lo que distingue de todas las demás formas de vida orgánica a esta creatura que es el hombre, este ser que es a tal grado independiente de ella, hostil a ella... Así, uno puede llamar al hombre el ser romántico, porque él, una entidad espiritual, permanece fuera y más allá de la naturaleza, y en su separación emocional de ella, en ésta su doble esencia de naturaleza y espíritu, encuentra tanto su propia importancia como su propia miseria. La naturaleza es feliz o parece serlo. Mientras que él, envuelto en su trágica paradoja, es un románticamente miserable ser. ¿No descansa todo nuestro amor por nuestros semejantes en el fraternal, comprensivo reconocimiento de la casi desesperanzada, difícil, situación del ser humano? Sí, hay un patriotismo de la humanidad, y descansa sobre esto: ¡amamos a los seres humanos porque su vida es tan difícil — y porque nosotros mismos somos uno de ellos!" Entonces, esta pintura que descansa de una manera tan total en la expresión del yo, que ha renunciado casi por completo a la belleza para afirmar sus características puramente vitales, se nos acerca por lo que nos entrega de esa lucha del hombre por afirmarse a sí mismo; pero por otra parte, en su evolución formal hay también una correspondencia con las presiones de la época que contribuyen también en gran medida a hacerla nuestra, a acercárnosla. En uno de sus ensayos, Ernst Kris expone la relación entre el grado en que se ejerce la contención de la energía creadora en formas comunicables y las diferencias sociales entre un periodo y otro. Kris llama a esta contención



Dibujo de paranoico

"severidad" y afirma: "El nivel de severidad en las obras de arte —su grado de interpretabilidad— varía grandemente de un periodo a otro. En algunos casos la ambigüedad es ampliamente explotada, y por correspondencia se hacen grandes demandas sobre el público; en otros casos, no hay más ambigüedad que la involucrada por el hecho de que la obra es estética; las exigencias al público son mínimas; las interpretaciones requeridas son rígidamente limitadas. Podemos sugerir que el arte tiende a caracterizarse por una baja severidad (por tanto, una alta ambigüedad e interpretabilidad) cuando los sistemas de conducta y los ideales son dudosos o los valores sociales se encuentran en un proceso de transición."

No es extraño, por esto, el interés actual por las obras de los niños y los enfermos mentales, que en otras circunstancias jamás hubieran podido merecer ninguna clase de atención estética. Lo que se admira en estas obras es antes que nada la "sinceridad" de la expresión, la transcripción directa de las cargas emocionales, quizás porque esa libertad le está negada a la mayor parte del público.

La ausencia de esa sinceridad inevitable, es evidente en cambio en las obras de Salvador Dalí cuando pretende estar realizando cuadros "paranoicos". Si comparamos cualquiera de esas obras, cuidadosamente decorativas, plagadas de sugestivos y agradables símbolos eróticos, en un ambiente supuestamente onírico, con las auténticas realizaciones de paranoicos, caracterizadas por su fealdad y la acentuación de los detalles desagradables, según Cunningham Dax, la sensación de rechazo que nos producía el engaño de querer convertir en auténtica expresión mental una mera elaboración decorativa y superficial, se aclara notablemente.

La relación del arte con el psicoanálisis no consiste, pues, en esa ilustración superficial y retórica de los descubrimientos psicoanalíticos, sino en la auténtica posibilidad que la teoría psicoanalítica ofrece de penetrar hasta cierto punto en la realidad de la obra de arte, y a su vez, en las posibilidades que el creador tiene de tomar de algunos aspectos de la teoría psicoanalítica nuevos puntos de partida para su arte.

La importancia que, en la literatura, tiene para varios de los más significativos autores modernos la elaboración del mito como una forma de salir de las limitaciones psicológicas del naturalismo, está sin duda relacionada con los descubrimientos del psicoanálisis en este campo. En las artes plásticas, la reciente exposición realizada por Juan Soriano en México de una serie de retratos de Lupe Marín, nos muestra, en esa misma dirección, una solución extraordinariamente sugestiva para el problema de la evolución del retrato, y con él el de toda la *configuración*, de que hablábamos antes. Los retratos de Lupe Marín abandonaban precisamente la investigación psicológica del sujeto, apartándose del naturalismo, en favor de lo arquetípico, lo colectivo y general, mediante el cual la representación se convierte en un símbolo de la realidad que nos remite a las fuentes originales, se transforma en una investigación en el terreno de lo sagrado.

La aceptación racional de esta liga con las fuentes originales, ese regreso a lo primitivo, lo infantil, en las que el hombre aparece como el creador de sus propios mitos, que es uno de los más importantes descubrimientos del psicoanálisis, se presenta como la posibilidad vital de hacernos dueños de nuestras propias fuerzas, como una solución para la vida, y por tanto para el arte, que siempre es, también, vida.

