



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES IZTACALA.

EL ARTE, LA PASIÓN Y EL PSICOANÁLISIS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A:

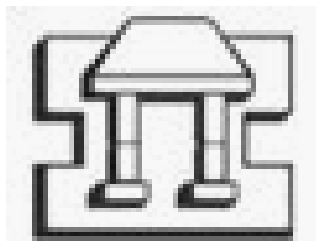
DIANA CALDERÓN TORRES.

ASESOR: MTR. FERNANDO HERRERA SALAS.

COMISIÓN DICTAMINADORA:

MTRA. IRENE AGUADO HERRERA.

MTRA. BLANCA ESTELA ZARDEL JACOBO CÚPICH.



IZTACALA.

TLALNEPANTLA, EDO. DE MÉXICO.

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

A mi familia que en todo momento estuvo presente, por darme la oportunidad de hacer esta carrera, por brindarme las armas que necesitaba para lograrlo, por ser mi apoyo, mi fuerza y ejemplo en momentos en que más lo he necesitado, y sobretodo por aceptarme tal cual soy y hacer de mi vida algo maravilloso, los amo, me hacen sentir muy afortunada:

Mamá: gracias por ser la mujer más maravillosa y admirable, por tu ejemplo de fuerza, de amor, de apoyo y voluntad. Gracias por hacerme sentir que siempre puedo contar contigo, por ser mi amiga más que madre. Eres lo mejor que me pudo haber pasado en la vida, gracias por invitarme a forma parte de tu vida y por luchar para seguir a nuestro lado. Te amo.

Papá: a ti por la enorme paciencia que me tienes, por respetar mis decisiones y mi vida en general, sé que haces un gran esfuerzo por entenderme. Gracias por tu apoyo, tu ejemplo. Te amo y admiro mucho.

Xo: gracias por todo lo que me has enseñado, por apoyarme en todo momento, por confiar en mí, por escucharme y hacerme sentir en todo momento que estás ahí y ayudarme a entender tantas cosas. Te amo hermanita.

Itzel: gracias por convertirte en mi amiga, por apoyarme en todo, por escucharme, por compartir conmigo momentos banales e importantes de mi vida, gracias por estar en todo este proceso. Te amo.

A mis amigas y cómplices:

Ana, Bere, Myrna y Rocío, por su paciencia, por su alegría, por escucharme, por permitirme compartir tantas experiencias que me enseñaron muchas cosas, por crecer conmigo y ayudarme a madurar en muchos aspectos. Precisamente a ustedes cuatro les debo el permitirme tomar decisiones que cambiaron radicalmente mi vida, gracias su apoyo fue el impulso de tantas cosas. Las quiero mucho, hicieron de la carrera algo sumamente divertido e interesante.

A Tharwing y Ale, a pesar de que ha sido poco el tiempo que llevamos de conocernos llegaron en un momento preciso, me enseñaron y trajeron

muchas cosas que necesitaba entender. Thar, gracias a ti logré volver a dibujar después de un proceso de parálisis total. Los quiero mucho.

A todos los amigos y personas que estuvieron conmigo a lo largo de la carrera, que hicieron de ella una serie de debates y discusiones interesantes, que apoyaron y que trajeron consigo esa diversidad de opiniones que fueron un aspecto importante para que la carrera fuera divertida e interesante.

A mis maestros:

Fernando Herrera: porque cuando me preguntó qué tema me interesaba para desarrollar mi tesis y le contesté que sobre Arte, inmediatamente me brindó su apoyo. Gracias por creer en mí, involucrarse y ayudarme en este proceso, gracias por ayudarme a lograr este deseo que más que una simple investigación es una inquietud personal. Lo admiro y respeto mucho.

Irene Aguado: por hacer que la psicología cobrara un sentido para mí, por hacer que el psicoanálisis fuera apasionante, porque en tus clases proyectas el amor y la pasión que se debe sentir por tu profesión, y por lo que crees; y sobretodo por el enorme apoyo que me brindaste a lo largo de este proceso. Gracias Maestra, te admiro mucho.

Zardel: gracias por contribuir a este interés en el psicoanálisis, por hacer de tus clases algo sumamente interesante, por enseñar lo apasionante que puede resultar el psicoanálisis, por hacerlo comprensible. Te admiro y respeto mucho.

A la universidad por abrirme las puertas de su casa y permitirme conocer la diversidad que enriquece todo conocimiento, gracias por brindarme una de las mejores experiencias de mi vida.

INDICE.

RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1. EL PSICOANÁLISIS EN EL ARTE.....	17
1.1. El Aparato Psíquico.....	28
1.1.1. Las Pulsiones.....	35
1.1.2. La Libido.....	41
1.1.3. La Represión.....	43
1.2. Sobre la sexualidad infantil.....	49
1.3. El Arte De Lo Inconsciente.....	56
1.4. La Pasión Y La Creación.....	62
CAPÍTULO 2. LA FASCINACIÓN POR EL ARTE	68
2.1. La Pintura Y La Literatura.....	77
2.2. El Sueño Y La Obra De Arte.....	86
2.2.1. ¿Qué Son Los Sueños?.....	86
2.2.2. La Elaboración Onírica.....	91
2.2.3. Los Sueños Y Su Relación Con El Arte.....	96
2.3. Sobre La Interpretación De La Obra De Arte.....	103
2.4. Espectador Y Artista En El Mismo Espejo.....	113
2.4.1. Acerca De La Expectación: Dora Y La Madonna Sixtina.....	125
CAPÍTULO 3. LA SUBJETIVIDAD DEL ARTISTA.....	130
3.1 El Artista: Como Producto De Su Inconsciente.....	143
3.1.1. La Visita Inesperada De Remedios Varo.....	156
3.2 Las Fantasías, Y La Representación Inconsciente De Sí Mismo.....	163
3.3 Lo Ominoso Del Artista.....	174
CONCLUSIONES.....	188
BIBLIOGRAFÍA.....	197

RESUMEN.

El arte se ha visto presente desde los inicios de la humanidad, se ha visto como un medio de expresión del ser humano, la pintura es uno de los medios que puede llamar la atención en tanto que atrapa a su espectador, que muestra cosas, imágenes, personajes, escenas, que pueden mover el sentimiento de quien contempla. Es por lo mismo que llama la atención, es inquietante el hecho de pensar ¿cómo es que puede ocurrir esto?, es algo que va más allá de un juego de colores, de líneas, de trazo, de reglas estéticas, es algo que atrapa al espectador y a su mismo creador en el momento en que está produciendo.

Es así como algunos psicoanalistas, incluyendo a Freud, se han visto interesados en esto que ocurre en el arte. Libros, pinturas, esculturas, que han llamado la atención en tanto que pueden resaltar lo sublime o lo terrorífico. Incluso algunas obras han servido para ejemplificar algunos de los procesos psicológicos que mueven al individuo. Es así como conceptos de la teoría freudiana, empezando por los procesos oníricos de los sueños, llevan a una explicación del momento creativo; aspectos que se van entrelazando y van abriendo una explicación de lo que ocurre en la creación y en la expectación. Contenidos reprimidos, pulsiones de vida y muerte, recuerdos infantiles, sexualidad, aspectos que se ponen en juego en ambos momentos, y que llevan a tomar juicios con respecto al arte; juicios que en sí surgen de una subjetividad que caracteriza al sujeto.

Es por lo mismo que el presente trabajo tiene como objetivo determinar el modo en que la creación artística se constituye en un escenario para la institución del sujeto y analizar las características particulares del trayecto subjetivante que se hacen posibles con la inscripción del sujeto en la búsqueda de lo bello.

INTRODUCCIÓN.

*“Los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. En la psicología, sobre todo, se hallan muy por encima de nosotros, los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia...” (Freud, en *El Delirio De Los Sueños En La Gradiva de Jensen; 1906-1907*).*

El ámbito de la expresión y la creación artística ha resultado de interés para la reflexión y la clínica de corte psicoanalítico. El acto de producción, la vida del artista y las obras como tales llaman nuestra atención desde diferentes ángulos. El poder crear, la denominada “inspiración”, la pérdida de tal inspiración, la manera en que la subjetividad se desarrolla; los deseos y las fantasías que en ello tiene que ver y el papel que realmente están jugando dentro del acto creativo, aspectos que van trazando una trayectoria tanto personal como artística. Del mismo modo que la exaltación de la belleza, así como el juicio y atribución de la misma, en el sentido de la fascinación que ésta puede despertar tanto en el creador como en el espectador.

Freud, incluso, argumentó en alguna ocasión que lo que debe interesarnos de las producciones artísticas es aquello que nos provoca esa aprehensión hacia las obras artísticas, que no puede ser de orden meramente intelectual, sino que ha de suscitar también en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación. Freud llevó estas reflexiones a cabo en textos como *El Moisés de Miguel*

delirio de los sueños en la Gradiva de Jensen, Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci, Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y Verdad, así como en Dostoievski y el parricidio.

Cuando hablamos de *Arte*, es inevitable pensar en todos aquellos íconos de la pintura, literatura, escultura, etc; indudablemente, aquellos íconos o grandes personajes que han dejado huella en la trayectoria del arte: Miguel Ángel, Da Vinci, Goethe, Safo, Van Gogh, Shakespeare, Sor Juana, Dante; así como algunos que, se podría decir, son más contemporáneos, como Remedios Varo, Frida Kahlo, Salvador Dalí; incluso al pensar en la literatura podemos pensar en el Marqués De Sade. Personajes que además de evocar a la memoria sus más famosas producciones creativas, nos traen a la mente características que se aluden a la gran mayoría de los artistas, que más bien se convertirían en mitos que giran en torno a la personalidad de los artistas, como el hecho de que son emocionalmente inestables, sexualmente desviados, artistas que sufren de carencias, así como la locura y la perversión que les rodea. Características que nos dan una idea vaga y muy superficial de lo que les pudo haber impulsado a crear; sin embargo, como argumentó Mc Dougall¹, a pesar de que algunos artistas famosos tienen estos rasgos patológicos en común, la parte de sí mismos que les permitió o permite seguir creando, es la parte exenta de todo síntoma.

Y aún queda una infinidad de personajes que han marcado al arte en sus muy variadas formas, de maneras que han gustado y disgustado a los espectadores, pero que han trazado el camino para que muchos continúen dibujando la historia de una diversa gama de estilos.

¹ Mc'Dougall, 1998.

Sin embargo, el auge que cobraron las expresiones artísticas en determinado momento se ha ido desvaneciendo poco a poco hasta convertirse en el interés de sólo una parte de las personas. Al menos en México, la gran producción artística que se dio entre los años 30's hasta los 70's aproximadamente, actualmente ha disminuido. La cantidad de artistas que surgen y que se distinguen, o bien, son reconocidos, es mucho menor que en aquella época, además de que son conocidos por un sector minoritario. Existen muchos factores que podrían considerarse como causantes de este hecho; sin embargo, interesa saber qué ocurre con el artista en este sentido, ¿en verdad es que han disminuido las personas que pueden expresarse en éstas formas?

Por otra parte, al menos la pintura, ha sido llevada a estilos cada vez más abstractos, el auge del expresionismo es una muestra de ello, formas cada vez más complejas, pero que se podría decir, tal vez más claras en cuanto a la búsqueda de una salida a los sentimientos y emociones del artista. Y si comparamos la producción artística que se dio durante el renacimiento, con la producción actual, o que se dio en la época contemporánea, vemos la forma en que los estilos y las corrientes artísticas se han ido modificando y evolucionado importantemente, por decirlo de alguna forma. El significado que ha cobrado el arte, al menos en un sentido explícito es muy distinto; siempre ha sido una forma sutil de expresar los demonios del artista, incluso del espectador, pero nunca de forma tan intencionada como ahora, o por lo menos, eso pareciera ocurrir.

Y en este sentido es curioso ver la trayectoria del arte, la evolución que va teniendo a lo largo de los años, que bien podría deberse al ritmo de vida de las personas, a los constantes cambios que el sujeto va asumiendo como tal, la concepción misma del sujeto y la misma concepción de la estética. El arte se ha visto acompañada de las revoluciones sociales, de los intercambios culturales, los

cambios que ocurren en la cultura de las personas, sus tradiciones, la visión sobre la moral, y muchos otros factores. Estos factores podrían ser considerados como aspectos importantes que han traído como consecuencia esta baja en la producción artística, se podría decir que sí la hay, pero en una forma menos llamativa que en épocas anteriores. Son pocos los artistas que llaman la atención por ser novedosos, por ser incluso escandalosos, el arte se ha visto un tanto estancada, en cuanto a innovaciones y en cuanto a divulgación de la misma, una principal causa de que muchos artistas prefieran producir para sí mismos y que mucha gente desconozca lo nuevo.

Pero, ¿en manos de quién está el hacer arte?, ¿quién por medio de sus producciones llega a provocar sensaciones que van desde la exaltación hasta el aborrecimiento?. ¿Quién procura que el espectador conozca lo ominoso de sí?. Pareciera ser que sólo determinadas personas nacieran predestinadas para hacerlo, pero todas para verlo y sentirlo. Freud, al hablar sobre el arte, despertó su interés por descubrir por qué despierta en el espectador aquello que puede resultar ominoso, ¿cómo lo bello puede ser ominoso?, lo cual le llevó a pensar en el artista también, al igual que en el presente trabajo.

Y de la misma manera, como mencionaría Marty², los artistas se han visto muy interesados en la obra freudiana, debido a la luz que arrojó sobre el campo del inconsciente, tan importante en el campo de la creatividad. Esto se esbozó desde un principio cuando Freud escribió *La interpretación de los sueños*³, en donde hace continuas alusiones al arte; así como en obras posteriores relacionadas con temas estéticos y artísticos, Freud da por sentado que lo que

² Marty, 1999.

³ Sigmund Freud, 1979, *Interpretación De Los Sueños*. (1900).

debe buscarse en una obra de arte es aquello que supone su máximo contenido psicológico.

Siempre que se pronuncia la palabra *arte*, inmediatamente pensamos en *belleza*, esa palabra siempre evoca cualquier cosa que devenga de la estética, o cualquier cosa que merece ser exaltada por ser arte. Pero, ¿qué es el arte?, culturalmente el arte ha sido definido como una obra humana, una habilidad o un talento para expresar simbólicamente la realidad entendida estéticamente por medio de un método regido por reglas, en un orden que busca una distracción o un goce estético, o bien, una admiración por lo bello, que implica la sensibilidad, y todos los sentimientos que hacen nacer lo bello en nosotros.

Sin embargo, al hablar de bello o de belleza, hacemos referencia a algo muy relativo, y nos limitamos a decir que lo bello es lo que resulta agradable. En fin, el arte termina siendo lo más sublime de la humanidad, mientras que cuando comenzamos a preguntarnos ¿qué hay en esa fascinación, en esa exaltación al arte?, y sobretodo ¿qué lleva al artista a producir?, podría terminar siendo un elogio a la locura como diría Erasmo de Róterdam⁴, ya que al responder poco a poco estas cuestiones nos conduce a esos procesos inconscientes que mueven a todo sujeto: la pasión, todas esas pulsiones que mueven al deseo.

Nos damos cuenta de que el arte es como los sueños, “los sueños nunca soñados... cumplimiento del deseo a la vez”, como diría Sarah Kofman⁵, cargados de múltiples elementos que forman uno solo, donde la repetición es la clave tal vez de eso que se esconde a los ojos de la gente, la deformación que le acompaña, la

⁴ Erasmo de Róterdam, 1998, *Elogio de la locura*.

⁵ Sarah Kofman, 1973, pp. 56.

realización de un deseo, como en los sueños, ya sea de muerte o de vida, impulsos sexuales, es el arte, en cada uno de sus elementos, pero a diferencia del sueño, cada una de las obras es un elemento que poco a poco va constituyendo uno solo. Cada pieza, es entonces, el cumplimiento de un deseo y otra también puede ser el castigo que le precede por la culpa, como si la producción de un artista se viera envuelta en una secuencia que poco a poco va dando luz sobre lo que se quiere expresar. Aún así, el arte no puede escapar de la moralidad, de la culpa, de eso que obliga a la represión. Los deseos reprimidos entran en juego y dan forma a la fantasía creada y elaborada por el individuo, todo su contenido es sexual, y está disimulado, y sobretodo embellecido por los elementos que le conforman. Así se da una nueva forma, o se deforma lo ominoso, todo aquello que ha sido reprimido, u olvidado aún cuando pueda o no existir un ordenamiento lógico.

De esta forma se encuentra cargada de símbolos y productos sustitutivos del deseo; y esto repercute en la visión del espectador, despertando en éste sus más profundos deseos, ominosos en la realidad, y realizables en la fantasía. Y podemos describir al arte como eso, fantasía, que plasmada en un lienzo, o en las hojas de un libro, de un poema, o hasta en una escultura pareciera ser estético, bello ante las miradas de la gente, o en ocasiones sorprendente y muy fuerte, pero aceptado al fin de cuentas por ser *arte*.

Entonces, como menciona Sarah Kofman⁶, se convierte en la posibilidad de satisfacer esos deseos, liberando al artista de ello, y comunicándolo al espectador que igualmente se siente insatisfecho en iguales deseos. El artista realiza sus fantasías de una forma encubierta, realizándolas en lo bello, por medio de normas estéticas que ocultan lo repulsivo de sus deseos, encubre el origen personal de los

⁶ Op. cit.

mismos y ofrece a los demás atractivas recompensas de placer. Un placer que puede tener su origen en lo sádico, en el masoquismo, o en lo incestuoso; cualquier deseo perverso, o tachado de perverso.

La obra de arte nos recuerda lo negado, por eso el gusto, porque es el espejo en el cual vemos lo que hemos reprimido, y el verlo realizado, nos provoca esa satisfacción, que se traduce en la fascinación por la obra, así como por el creador, que así se convierte en el héroe que nos libera de nuestros deseos; de ésta forma tomamos a la obra de arte como una proyección.

Al encontrarnos con esto es inevitable pensar en las pinturas de pasajes bíblicos que vemos en las iglesias por lo general, tanta tortura, sádicas por excelencia, el sufrimiento de otras personas y los espectadores inmunes a ello, pero también el goce, ya que no resulta tan aborrecible mirar cómo alguien se deshace frente a nuestros ojos; aspectos que nos llevan a reflexionar ¿qué espectáculo es más sorprendente: el ver al espectador fascinado por la pintura, o el escenario de la pintura?.

Es interesante pensar por qué provoca en el espectador un juicio estético; ya que para algunas personas el observar éstas escenas plasmadas en las iglesias resulta agradable; son escenas que de pronto pueden provocar un sentimiento contrario, como un sentimiento de ser observado y juzgado por alguien que ya purga su castigo; incluso el pensar que se debería estar en su lugar. Ese sentimiento al mirar una obra de arte no es más que el retorno de lo reprimido, y resulta fascinante conocer qué pasaba por la mente del pintor al realizarlo, qué es lo que le hace castigarse, y qué tan feliz le hizo, que siente placer al hacerlo; es fascinante cómo las pulsiones se esconden de una forma

estética para liberarse y realizarse como fantasías dentro de un escenario, o de un lienzo. Esa perversión sado-masoquista en las pinturas bíblicas resulta una de las cosas más irónicas que pueden haber en el arte.

Pero ¿cuál es ese toque que le da el autor que nos mueve tanto?, en qué radica ese enigma. Si puede llegar a compararse con los sueños, ¿es por eso que nos fascina tanto y en cierta forma nos hipnotiza?, puede ser el hecho, entonces, de que un sueño no puede permanecer intacto durante tanto tiempo, y por lo tanto no podemos contemplarlo largamente como a la obra; además de que el sueño se va deformando en su sentido inicial cada vez que tratamos de recordarlo. Tal vez resulta tan escasa su imagen que no nos podemos dar cuenta de la existencia de eso que nos quiere decir, y al ver una obra de arte nos lo recuerda constantemente aunque a gritos sordos, pues se encuentra sometida a la censura.

Al pensar en el artista, le imaginamos en sus muy diversas formas, y a la vez como imposible de imaginar, por ser a su vez polimorfo en cuanto a lo que podemos representar de él: un héroe, por ser aquel valiente que se atreve a mostrarnos los infiernos de su interior; un crítico, a lo mejor por representarnos o imaginarnos dentro de su espejo, aquel que se aventuró a descubrir aquello de lo que los comunes nunca veríamos ante nuestra nariz; o un ser lleno de miedos y atrapado en su propia maraña de deseos, y que trata de reprimirlos como cualquier persona común.

Desde una perspectiva freudiana, hablamos del artista como un neurótico, cuyos síntomas le llevan a simbolizar la realidad, a liberar sus fantasías, como un desahogo, pero no intencionado, como el llanto que surge de pronto disfrazado de cualquier insignificancia, pero que tiene un trasfondo desconocido; así la obra de

arte fluye por las manos del artista, pensamientos fantasías en distintos colores, en tinta, a lo largo de una pluma o un pincel, unas manos, y van cobrando forma, pero una forma bella, que embellece el odio, la pulsión de muerte, así como el amor y el eros se convierte en una tragedia.

Ante todo lo que pueda ser el artista, resulta un ser invisible para nosotros, se le puede imaginar como la esencia pura de la naturaleza o del amor, incluso como aquel ideal del Yo que siempre deseamos. En cierta forma se le puede envidiar, tratar de imitarlo, adorarlo y enaltecerlo por ser creador, pero, ¿quién es realmente el artista?, ¿qué piensa?, ¿desea?. Puede que sea un ser que se mira al espejo y no ve nada, sólo la vestimenta desnuda que lleva consigo cada día y que en ocasiones adorna con telas coloridas que ni siquiera él mismo sabe por qué las usa y por qué le gusta usarlas. Se basa en sus propias vivencias para poder plasmar lo que puede ser una justificación de sus deseos reprimidos y llevarlos a la realización, plasma lo que ve y lo que no ve se escabulle entre sus manos, los colores, el estilo; aspectos que van demarcando lo que ocurre en su inconsciente, esa personalidad oculta que muchos desconocemos, que se va dibujando conforme conocemos su obra; el estilo del artista bien podría compararse con los lapsus, ya que existen cosas que al realizar su obra se le escapan de las manos; sin embargo, aparecen evidentemente sin que pudiera notarlo, cosas que resultarían para él tal vez banales, pero que cogen un contenido aún más profundo, que hablan más del autor que de la obra. Para él el único espejo que le refleja es su obra, en el cual su alma intenta decirle quién es realmente.

Un análisis acerca de las cosas que implica el arte, desde una perspectiva psicoanalítica, brinda una serie de cuestiones que difícilmente podrían pasarse por alto. Iniciando, por supuesto, por la relación que arte y psicoanálisis podrían tener

entre sí. A lo cual se respondería que toda manifestación del inconsciente es digna de ser analizada, el arte como expresión del sujeto, no es más que una producción del inconsciente. Nos muestra, en cualquiera de sus formas (pintura, literatura, escultura, etc.) lo que pasa con el sujeto, además de su analogía con los sueños.

En este sentido, el arte es una gama de posibilidades para analizar muy extensa, y al ver o admirar cualquiera de sus formas de existir, no podemos evitar preguntarnos ¿qué es lo realmente estamos viendo?, ¿cómo es que llegó a ser lo que es?, ¿qué le llevó al autor a crearlo y por qué así?. Y al dar la vuelta y notar la expresión de otros espectadores, es inevitable pensar ¿qué pensamientos cruzarán por su cabeza?, ¿por qué lo que a unos gusta a otros les resulta desagradable?, y sobretodo ¿por qué no a todos causa la misma impresión que nos causa a otros?. Después de pensar que arte y sublimidad van de la mano, y que no todo el arte resulta “bello” o comprensible, nos preguntamos ¿qué hay en esa fascinación, en esa exaltación al arte?, y sobretodo ¿qué lleva al artista a producir e incluso a dejar de hacerlo?.

De esta manera, es como surge la presente investigación teórica, intentando con ella responder a las cuestiones anteriores, atendiendo a la relación existente entre el psicoanálisis y el arte , tomando en cuenta que ésta es un producto del inconsciente del sujeto. De manera que la pasión se convierte en el motor de la misma.

Desde que el arte fue evolucionando en cuanto a estilos y corrientes, muchos psicólogos, en especial psicoanalistas, se han visto muy intrigados por tratar de entender qué transfiere el arte a las personas, qué lleva a producir y

cómo es que el inconsciente puede ser plasmado de maneras muy sutiles, en papel, en lienzos, o en las esculturas. Del mismo modo por qué el espectador puede sentir algo al verlo, leerlo, oírlo, etc. El arte como un producto de la imaginación, algo que se ha gestado en el artista desde mucho tiempo atrás, que es disparado por un acontecimiento actual, por un recuerdo. El psicólogo puede darse cuenta de ello, se ha interesado en el mero producto del sujeto, algo que ha creado y que refleja sus más intensas emociones, que le provoca desde lo más bajo hasta lo más sublime, y que le transmite esto al espectador. ¿Por qué la producción artística es la salida de lo reprimido?, ¿qué es lo que el artista pide a gritos sordos?, ¿cómo traducimos al arte?, Freud argumentaba que el artista de no haberse convertido en tal, hubiese sido un neurótico, y pertenecer a aquellos hombres cuyo reino no es de este mundo, sin embargo vemos cómo lo dibuja o lo crea una y otra vez deseando permanecer en tal eternamente, repitiéndolo y adulando lo que muchos consideramos meras fantasías.

Al tomar lo anterior en cuenta, al reflexionar sobre el espectador y el artista conjugando en ello al psicoanálisis, se puede decir que el arte es un todo que se traduce en nada. En el sentido de que provoca todo sin dar cuenta de esa complejidad. La amamos, la admiramos por pensar en esa imitación de la realidad, la cual es ajena y sólo cobra una pequeña parte de ese todo que implica. La realidad es sólo el disfraz perfecto que toma el artista. Pero eso es algo que ocurre en el espectador, el artista ¿es consciente de ello?. Tal vez el artista lo sabe, pero ¿en qué medida sabe que el arte le ha salvado de la neurosis, o que le ha envuelto en ella?.

Por los motivos y cuestiones que surgen después de reflexionar lo anterior, es que el psicoanálisis cobra importancia en el ámbito artístico, no sólo como una interpretación de la estética, o como una herramienta que sirve para introducirnos

en el inconsciente del sujeto. Un psicoanálisis en el arte nos abre puertas más complejas que van más allá de la producción y la observación de una obra de arte, nos conduce a ver dentro del espectador y sobretodo de esas pulsiones que llevan al artista a producir. La presente investigación surge de la preocupación de conocer más acerca del inconsciente del sujeto, desde una perspectiva un poco más alejada de lo meramente clínico, que tiene las mismas posibilidades de aportar información y resultados importantes para el psicoanálisis; resultados que benefician a la práctica clínica aportando beneficios a nivel social. El arte es una ventana más que se abre al psicoanálisis y que aporta más acerca del inconsciente. Además no debemos olvidar que los artistas también recurren a análisis y que con ello nos permiten tener una visión más amplia de la creatividad humana; pretendiendo que el sujeto por medio de su obra proporcione más claves para conocer mejor aún el inconsciente, misterios que tal vez los sueños no logran plasmar perfectamente.

Por lo tanto, el objetivo del presente trabajo es determinar el modo en que la creación artística se constituye en un escenario para la institución del sujeto y analizar las características particulares del trayecto subjetivante que se hacen posibles con la inscripción del sujeto en la búsqueda de lo bello.

Debido a esto, con la presente tesis se intenta trazar un vínculo del psicoanálisis con el arte, analizando aspectos de la pintura a partir de conceptos teóricos propios del psicoanálisis; al hablar de este trayecto subjetivante se intenta responder a cuestiones como ¿qué es lo que le lleva a producir o dejar de hacerlo?, ¿qué historia le ha llevado a concebir una realidad y plasmarla en su obra?, y ¿qué ocurre con el espectador?, ¿qué es lo que puede vincular a artista y espectador de una manera tan sutil?.

Para llevar esto a cabo, se realizará una revisión sobre conceptos y aspectos trascendentes de la obra de Freud. Inicialmente se hará una breve revisión sobre la incidencia del arte en la cultura y el impacto que tiene en la gente, para de ahí partir en el interés que puede causar en el psicólogo esta admiración, y la exaltación que se hace del arte y cómo es que algunas obras pueden ser rechazadas y otras alabadas.

Para comenzar a desarrollar el tema se hará una introducción a los conceptos freudianos que se mencionarán a lo largo de la tesis. Conceptos tales como: represión, pulsión, pasión. Desde los cuales se abordará, temas como las producciones del inconsciente. De éstos conceptos se partirá a lo que es la interpretación de la obra de arte, sobre el qué dice la obra, qué dice el espectador, qué dice el autor, y por qué. Para tocar posteriormente temas como el sueño su relación con el arte; y esta fascinación que produce la obra como tal, así como ello se va a injertar en la fascinación por el artista.

Como una parte final del trabajo, se realizará un análisis acerca de la subjetividad del artista, su constitución como un sujeto, sujetado a su cultura, y cómo es que se va envolviendo por el juego de las pulsiones y la represión, así como esta forma de sublimar estos deseos prohibidos de su inconsciente, y la forma en que ello va a guiar su trabajo, la fantasía disfrazada de arte. Para ayudar a esta labor, se hará una revisión biográfica sobre algunos artistas plásticos, tal es el caso de Remedios Varo, Salvador Dalí y Frida Kahlo, insertando algunas observaciones acerca de unas de sus obras para ejemplificar mejor el trabajo de análisis. Tanto las obras como los autores fueron elegidos por el impacto que han causado en mi persona, es importante recordar el hecho de que también soy espectadora del arte y como tal estas obras que fueron elegidas han provocado

gran impacto en mí, ya que en ellas también me he visto proyectada; por lo mismo han sido motivo de mi interés, así como el motivo de incluirlas en el presente trabajo. Cabe mencionar que la interpretación o análisis de las obras que se muestran a lo largo del desarrollo del trabajo se encuentran apoyados en algunas publicaciones biográficas de los mismos, cabe mencionar que no se trata de un análisis o interpretación 100% certera, por supuesto para realizar una interpretación de una obra de arte es necesario contar con la interpretación de su propio creador para ir construyendo el análisis de la misma; en el presente trabajo solamente se pretende mostrar un ejemplo de la manera en que los conceptos psicoanalíticos que se mencionan se ponen en juego dentro de una producción artística, es decir, cómo los procesos inconscientes llevan al sujeto a producir algo como lo que se nos muestra, y de esta forma ayudar a la comprensión del presente trabajo.

De ésta forma se pretende vincular los conceptos de la teoría psicoanalítica con la producción artística, encontrar en qué forma el artista se hace producto de un juego de su psiquismo, y cómo ello llega incluso al espectador. Encontrar por qué la fascinación por algo que nos refleja y cómo éstas pasiones, tanto del artista, como del espectador, se unen para reflejar una sola cosa. Lo que se pretende es desenmarañar poco a poco eso ominoso que se oculta detrás del arte y que a todos, o a muchos fascina hasta el deleite. De esta forma se finalizará el trabajo con una conclusión.

CAPÍTULO 1. EL PSICOANÁLISIS EN EL ARTE.

Cada producción teórica surge a partir de determinadas situaciones y condiciones tanto sociales como culturales, así como también situaciones propias de cada individuo. Cada sujeto, cada autor que produce, que investiga, se encuentra ligado a una historia personal, que está determinada por el contexto en el cual se ha desarrollado y en el cual está viviendo. Las condiciones económicas y políticas, sociales, etc, determinan en qué sentido debe de continuar la investigación, los avances tecnológicos, así como las preocupaciones por los científicos, las necesidades sociales son un aspecto que va demarcando el porvenir de la investigación y producción teórica de determinados tiempos e instantes. Así el sujeto no puede descontextualizarse, ni siquiera a la hora de producir, aunque lo haga a manera de crítica o utopía. El sujeto se va formando de acuerdo a las creencias propias de su cultura, de su comunidad, elabora sus ideas y planes de vida de acuerdo a sus posibilidades, desde la perspectiva que le es permitido hacerlo; así también crea necesidades distintas a las de cualquier persona.

El psicoanálisis no es la excepción, fue creado bajo las condiciones anteriores, y Freud fue del mismo modo resultado de esta interacción entre política, cultura, historia y economía. Como es bien sabido, el psicoanálisis surge gracias a las teorías formuladas por Sigmund Freud, quien perteneció a una generación de hombres de Europa central y oriental, que acababa de sufrir cambios profundos. De acuerdo a lo que dice Marthé Robert¹, en la época que vivió Freud existía un capitalismo consolidado a partir de la revolución, trayendo múltiples cambios en la vida de las personas. En el aspecto económico la

¹ Marthé Robert, 1966.

distribución de la riqueza es dispareja, la mano de obra se malbarata afectando a muchas familias, entre ellas a la familia de Freud, imponiéndoles una vida de pobreza. Políticamente la situación se encontraba centrada en las nociones de nación, estado y ciudadano, articuladas bajo es discurso liberal burgués; por otra parte dicha situación se encuentra enmarcada por las dos guerras mundiales que ocurrieron durante la vida de Freud, aspecto que llegó a afectarle tanto profesional como personalmente.; por otra parte las altas tasas de mortalidad, analfabetismo, austeridad, hambre, enfermedades, poca asistencia pública, el hecho de que principalmente en Viena se reprimían fuertemente los derechos de los pobres, fueron problemáticas que generaron muchos problemas psicológicos para un gran sector de la población.

A partir de 1900, Europa vivió mejoras, la gente comenzó a emigrar hacia las grandes ciudades, mejoraron los salarios, así como las condiciones de vivienda y la educación. Posteriormente vinieron mejoras tecnológicas, así como grandes invenciones, entre las cuales se halla la imprenta, que permitió la proliferación de libros y publicaciones, así como el surgimiento de las bibliotecas. Por otra parte también vino un auge intelectual, en el ámbito filosófico, científico y artístico; en el caso de la medicina aparte de combatir las enfermedades también se buscaba mejorar la atención a los pacientes.

Esto influyó mucho en el desarrollo de Freud; la cada vez mayor producción y publicación de libros le permitieron conocer ideas que posteriormente influirían grandemente en su propia producción intelectual; gracias a la creciente publicación literaria y científica fue que Freud tuvo acceso a las ideas de Charles Darwin, cuyo *“Origen de las especies”* dejó huellas importantes en el autor del psicoanálisis. Herbart, Fechner, Galton, fueron tros científicos a los cuales Freud tuvo la posibilidad de conocer por medio de las publicaciones y que fueron de gran

influencia. Del mismo modo se vio interesado por las nuevas teorías y publicaciones filosóficas, como *“El capital”* de Marx, que criticaba a lo largo de sus obras.

Fueron las ideas de Goethe las que incitaron a Freud a estudiar medicina; aparte de que la situación precaria de su familia reducía sus opciones hacia una profesión lucrativa que le permitiera mayores ingresos, además de que siendo judío sus opciones se reducían a la medicina, la abogacía o a las artes; él siempre se vio más inclinado hacia la filosofía, por lo que tomó cursos de filosofía con F. Brentano paralelamente a sus estudios de medicina. Freud se vio muy inclinado hacia la filosofía de Leibniz, Shopenhauer, Aristóteles, Spinoza, y Hartman. En el campo de la literatura Shakespeare y Dostoievsky fueron de sus preferidos, hacia los cuales dirigirá un estudio con respecto a algunas de sus obras. Así en el campo del arte, el humanismo y el romanticismo se encuentran en pleno auge, situados como los movimientos predominantes de la época, con los que Freud se encuentra en pleno contacto.

Por otra parte con respecto a la religión, Freud tuvo un contacto peculiar, el primer texto al que Freud tuvo acceso fue la Biblia; su familia era judía, por lo mismo compartía las creencias de ésta religión; sin embargo, cuando era pequeño, él y sus hermanos eran cuidados por una nana que practicaba el catolicismo, incluso los llevaba clandestinamente a misa y les atormentaba con relatos acerca del infierno; de ahí su concepción acerca de la iglesia que perseguiría a los judíos.

En ésta época se encuentra en pleno auge el positivismo, debido a su gran interés por la filosofía y su formación médica es que Freud se vio interesado la

psicología como una forma de acercarse a la filosofía. Meynert, psiquiatra y anatomista del cerebro, fue una gran influencia para Freud; posteriormente, obtiene una beca para estudiar en la Salpêtrière con J. M. Charcot, un psiquiatra francés que utilizaba el método hipnótico en casos de histeria, lo cual atrajo a Freud para acercarse a dicho personaje; Charcot formuló la polémica hipótesis de que la histeria no sólo es propia de la mujer, también hay hombres histéricos; así como también su interesante formulación sobre la palabra como creadora de síntomas, y la formulación sobre la existencia de un saber del que las pacientes nada saben, pero que se encuentra en relación con sus síntomas. Por supuesto, eran ideas que en aquella época sólo podían ocasionar burlas y rechazos por parte de la sociedad médica.

Josef Breuer fue otro personaje sumamente importante en la vida de Freud, aparte de ser su mentor, fue un apoyo y un guía para ingresar al círculo médico; le mostró un camino para llegar al meollo del síntoma histérico, en el cual la sexualidad y la relación con el médico se ponen en juego para lograr una cura.

Así, surge el psicoanálisis, alejándose poco a poco de la visión naturalista y biologista, del método positivista. Freud va descubriendo gradualmente aspectos de la mente humana que le llevan a postular su teoría. Cuando Freud conoce a Wilhem Fliess siente una gran admiración hacia éste, incluso llega a concebir su conocimiento como inferior al de Fliess, con el cual mantiene correspondencia a lo largo de varios años, gracias a la cual Freud concibe la idea de que el autoanálisis es imposible, sólo puede ser a causa del saber de otro. Freud le transfiere así un saber a Fliess que más bien era un saber que él mismo poseía, le supone un saber sobre sus ideas, deseos y pensamientos; esto lleva Freud a descifrar un saber sobre lo inconsciente dando así lugar a un discurso que hoy es conocido como psicoanálisis.

De esta forma Octave Mannoni² marca una diferenciación de dos saberes, relacionados a su vez, con el doble origen del psicoanálisis: saber del inconsciente y el saber sobre el inconsciente. Ambos se adquieren por caminos diferentes; conforman un par dialéctico, se necesitan mutuamente aunque, incluso a menudo, pueden entrar en conflicto y a su vez estorbarse. En análisis el saber es siempre esperado del otro.

En los orígenes del psicoanálisis el saber sobre el inconsciente se gesta claramente en la teorización creciente de Freud sustentada sobre su trabajo clínico, es decir, la práctica analítica. Por otra parte el saber del inconsciente nace de una situación transferencial³, mediante la cual el sujeto sometido a análisis dota de cierto saber sobre sí mismo a su analista, un saber que corresponde más bien a algo que él sabe, pero que no recuerda, o a lo cual no tiene un acceso, digamos que no es consciente de saber eso que sabe; lo que bien en psicoanálisis se llama “el saber que no se sabe”. Mediante el proceso analítico muchos recuerdos y sentimientos que habían sido “olvidados”, producto de la represión, son evocados de manera gradual; es decir, los recuerdos pueden considerarse agrupados como en capas concentradas según su grado de represión, normalmente estos recuerdos proceden de la infancia y a la vez se encuentran ligados a fantasías inconscientes, posteriormente se van concentrando recuerdos que guardan una aparente insignificancia; de ésta forma estos recuerdos que posteriormente se van uniendo al recuerdo original ocultan experiencias sexuales reprimidas o fantasías; durante el análisis, estos recuerdos, que son los llamados recuerdos encubridores, se presentan con una nitidez e insistencia, lo cual contrasta con la falta de interés

² Octave Mannoni, 1979.

³ Designa, en psicoanálisis, el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos o personas, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. En Laplanche & Pontalis, 1996.

e insignificancia de su contenido, lo que provoca cierta sorpresa en el sujeto analizado. De ésta forma cada vez que el sujeto va acercándose más y más al recuerdo original (los cuales implicarían fantasías y deseos inconscientes) la resistencia aumentará gradualmente; debido a que éstos recuerdos implicarían aspectos vergonzosos para el sujeto, en vez de ser aceptados son repudiados y rechazados, así, el último recurso de la resistencia es la dificultad en hacerse conciente lo inconsciente, y más aún, en que el sujeto acepte dichos contenidos.

Dicha resistencia tiene que ver con la transferencia en la medida en que reemplaza el recuerdo verbalizado por la repetición actuada; es decir, el paciente transfiere o actualiza sus deseos y afectos inconscientes al analista, en verdad llega a creer que realmente puede sentir algo (odio, amor, etc.) hacia su analista cuando en realidad sólo está actuando su propio recuerdo; de esta forma el analista logra entender y descubrir estos contenidos que han sido reprimidos y hacerlos accesibles al conocimiento de su paciente. Es entonces, de ésta forma como surge ese saber del inconsciente del cual el propio sujeto no tenía conocimiento.

En la relación que Freud mantuvo con Wilhelm Fliess por medio de las cartas, podemos ver que Fliess ocupó ese lugar de “sujeto supuesto saber” para Freud, mediante la correspondencia que mantuvieron, Freud fue descubriendo en sí mismo un saber del cual no tenía conciencia, descubriendo su propio complejo edípico, su propio inconsciente, el saber de su inconsciente, el saber que todo paciente atribuye a su analista y que sólo existe en sí mismo, enterrado en su inconsciente, y que por la acción de la transferencia, el sujeto irá descubriendo en sí mismo. De esta forma el saber analítico no es un saber sobre el inconsciente, sino un saber donde el inconsciente tiene su parte y cumple una función. Fue entonces gracias a la transferencia que surge el psicoanálisis, y no a la

teorización creciente; gracias al descubrimiento de Freud de su propio inconsciente. A partir de poder vislumbrar los efectos de su propio inconsciente, de distinguir nuevas cosas en el inconsciente de sus pacientes, es cuando se da el saber sobre el inconsciente.

En este mismo sentido Aguado, Aranda y Ochoa⁴ afirman que el saber sobre el inconsciente, es el resultado de la formulación y formalización de una experiencia que produce un conocimiento sobre algo; en este caso, y como ya se mencionó, el saber que produce la práctica analítica. En cambio el saber de lo inconsciente, se desarrolla cuando se le espera del otro y éste no lo da; es decir, se produce en relación con el Otro, como resultado de una demanda, una exigencia de saber; el inconsciente entra en juego, al presentarse la imposibilidad de satisfacer esa demanda de saber hacia el Otro, surge una verdad de sí mismo, por parte de sí mismo. En este sentido entendemos que es una verdad relativa a cada sujeto.

Es así como surge el psicoanálisis, conforme a la experiencia de Freud, después de vivir y reconocer en sí mismo su complejo edípico, sus verdades, encontrándolos más tarde en sus pacientes y nutriendo así su teoría por medio de la práctica clínica.

Algunos psicoanalistas como Kofman, Anzieu, Pichón-Riviere, Mc'Dougall, entre otros, piensan y han llegado a argumentar la existencia de una entrañable relación entre el psicoanálisis y el arte, partiendo del hecho de que el arte ha sido visto como un complemento para una comprensión profunda de la problemática

⁴ Aguado, I., Aranda, B., & Ochoa, F., 1999.

existencial humana; es decir, como una herramienta que de la mano con la interpretación de su mismo creador, da luz sobre el contenido inconsciente del mismo; así como los sueños. Si pensamos en los argumentos que nos dan estos autores, con respecto al arte como complemento de la metodología analítica, notamos que parten desde el punto en que los sueños guardan con respecto al arte ciertas analogías que analizaremos en apartados posteriores; del mismo modo, sus argumentos nos llevan al punto en que tanto arte como sueño llevan a la realización de deseos. Por otra parte, el psicoanálisis se ha convertido también en un punto de interés para los creadores desde el momento en que éste abrió las puertas del inconsciente: los sueños, las fantasías, el deseo, etc. Freud se veía muy intrigado por aquellas obras de arte que le impactaban, que le llamaban la atención, principalmente se vio ligado a algunas obras literarias y escultóricas, tal es el caso de *La Gradiva*, *El moisés*, así como escritores como Goethe. Freud era un aficionado más que se veía intrigado por aquello que le provocaba el artista con su obra, a la vez que comprendía la dificultosa tarea que implicaba el análisis de las mismas. Freud encontró que en algunos autores de obras artísticas, existían rasgos de la sexualidad infantil; es decir, proyecciones de sus conflictos que provienen de la infancia, y que pueden ser explicados por los datos de la sexualidad infantil⁵. En la obra artística encontramos elementos fantásticos, imaginarios, que en realidad, de acuerdo con Freud, en analogía a los sueños, no son más que realización de deseos por medio de la fantasía.

Arte y ciencias humanas se han visto siempre muy ligadas entre sí. En occidente, las expresiones artísticas, poco a poco revelarían que su función podría

⁵ Sigmund Freud, 1979, *Tres Ensayos De La Teoría Sexual (1905)*. Con respecto a la sexualidad infantil, Freud encontró una tendencia predominante hacia la curiosidad que, en la primera infancia, el sujeto se dedicaba exclusivamente a los misterios de la sexualidad y se puso después al servicio del intelecto, conservando la forma inquieta, insaciable y excesiva característica de su origen. Esa curiosidad desviada de su objetivo por una represión precoz es susceptible de desarrollos variables según los individuos. estos pensamientos reprimidos guardan bastante fuerza aún para intervenir en el pensamiento del individuo; estos pensamientos puramente concernientes a la sexualidad, en la mayoría de los casos son sublimados.

ir más allá de una cuestión decorativa o de registro de acontecimientos y, cada vez con mayor fuerza, pondrían en lienzos, pantallas y hojas preocupaciones más íntimas. La teoría psicoanalítica, entonces, se convertiría en uno de los movimientos ideológicos que han tenido gran influencia en la expresión artística de este siglo. Es cierto que, antes de la aparición de Freud y sus propuestas, ya existían en el mundo del arte manifestaciones diversas que reflejaban asuntos que podrían calificarse como provenientes del inconsciente humano. Sin embargo, el psicoanálisis fue un detonador de la manifestación de ciertas preocupaciones tanto individuales como sociales y les otorgó un matiz diferente. Los sueños y la sexualidad, entre algunos otros tópicos, ya no serían vistos de la misma forma.

El surrealismo, por ejemplo, planteó de manera explícita esta fuerte influencia dentro de la técnica de su corriente y en sus características entre las cuales se encontraban el uso de una escritura automática y el recurrente tema onírico. El psicoanálisis fue un indicador de que tanto las artes, como la ideología al iniciar el siglo, necesitaban una renovación un poco radical. El ambiente creativo de los artistas se vio invadido, entonces, por la asociación libre de ideas, el descubrimiento del inconsciente y el lenguaje de los sueños. El artista como individuo también sintió un atentado contra su identidad, pues ya todo momento de soledad tenía en si mismo un significado profundo y esto se volvió en algo perturbador que alimentaba la inspiración. Además, se comenzó a analizar las obras de arte desde una perspectiva más profunda y personal.

A partir del psicoanálisis, nos pudimos percatar de que el arte siempre va reflejar nuestros deseos y nos va dar ese consuelo de saber que podemos compartirlos con muchos otros; además de que va a impugnar las normas o reglas que rigen la sociedad.

Muchos de los creadores más conocidos, dan cuenta de cómo los sueños son creaciones en las cuales la fantasía, la ficción y la libertad creativa entran en juego y dan paso una serie de imágenes e ideas que formarán parte posteriormente de sus creaciones. En los sueños, los objetos, las intenciones, y los afectos referidos a lo prohibido aparecen enmascarados. Pero es al mismo tiempo, paradójicamente, ese lenguaje de ocultamiento y engaño el que nos permite, cuando es descifrado, el conocimiento de la realidad psíquica del sujeto y el acceso a la verdad respecto a sus deseos.

Freud, desde un principio se vio muy interesado en el arte, así como en algunos de sus escritos da testimonio de la fascinación que llegó a sentir por algunas obras importantes; como el interés por aquellos motivos que pudieron haber llevado al creador a producir tal obra. El arte se convierte en un complemento que llevará a conocer aún más de la naturaleza humana desde las producciones del inconsciente; por supuesto partiendo de aspectos como la pulsión y la represión que se ven involucrados en el proceso creativo.

Debido a la complejidad que implica la comprensión de dichos conceptos, y para comprender mejor la concepción de la sexualidad infantil, aspecto que como se verá en capítulos posteriores, tiene mucho que ver en el acto creativo y de la expectación; es necesario introducirnos primero en las definiciones e implicaciones de dichos elementos básicos para el psicoanálisis. Por lo mismo es que el presente capítulo se encuentra dividido en cuatro apartados; los dos primeros concernientes a dos aspectos básicos en psicoanálisis: el aparato psíquico y su diferenciación en sistemas e instancias; así como la sexualidad infantil, aspectos que considero de gran importancia explicar para la mayor comprensión del presente trabajo; mediante los cuales se explicarán otros

conceptos necesarios para comprender el desarrollo posterior del trabajo. El tercer apartado pretende enlazar los conceptos antes mencionados al aspecto creativo para dar cuenta de cómo estos aspectos se entrecruzan en el arte y cómo influyen en este proceso, así como dar cuenta también de aquellos procesos que llevan a la creación. El cuarto apartado abre una discusión acerca de la creación y la pasión, con el fin de comprender de dónde parte esta concepción del momento creador, del arte y del artista.

1.1. El Aparato Psíquico.

El psicoanálisis propone a un sujeto deseante, un sujeto del deseo inconsciente, un sujeto de la alienación; que vive en un conflicto constante debido a la dinámica psíquica. Para comprender dicha dinámica, es importante distinguir entre lo consciente y lo inconsciente; ésta diferenciación de lo psíquico en consciente e inconsciente es la premisa básica del psicoanálisis. Es decir, el aparato psíquico se encuentra constituido por tres sistemas hablando descriptivamente, y por dos en el sentido tópico, que corresponden a la primera tópica del aparato psíquico, estos son: consciente, inconsciente y preconscious (en sentido descriptivo) o inconsciente, y preconscious-consciente (tópicamente). Lo que respecta al sistema consciente hace referencia a la cualidad psíquica que recibe las percepciones del mundo exterior, así como la información que el sujeto recibe de éste, así como también del interior. Según Freud⁶ el sistema consciente se opone a los sistemas de huellas mnémicas, es decir, acontecimientos que se quedan en la memoria como si fuesen huellas; estos sistemas son el inconsciente y el preconscious, ya que en el sistema consciente no se inscribe ninguna huella duradera de las excitaciones. Dispone de una energía libremente móvil, por lo cual

⁶ Sigmund Freud, 1938-40, *Compendio de psicoanálisis (CXC VII)*.

se permite una absoluta atención en aquellos elementos exteriores que se perciben. Esta concepción freudiana de la conciencia permite entender a dicho sistema como susceptible de la experiencia inmediata, de la intuición, dadas por las cualidades sensoriales y la percepción. De acuerdo a la definición dada por Laplanche⁷, desde el punto de vista tópico, el sistema consciente se encuentra ubicado en la periferia del aparato psíquico.

Por otra parte, el sistema inconsciente se encuentra constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por la acción de la represión, que más adelante será ampliamente explicada. Freud⁸ observó que existían datos de la conciencia que resultaban lagunosos, en algunos de sus pacientes habían actos psíquicos cuya explicación presupone otros actos de los cuales la conciencia no es testigo; los cuales no solamente hacen referencia a los sueños o los actos fallidos; existen otros actos que escapan, quedando inconexos e incomprensibles a la conciencia, dando cuenta de que no siempre la conciencia se entera de aquello que pueda ocurrir; esto llevó a Freud a afirmar que la conciencia sólo abarca un contenido pequeño; y por tanto, que la mayor parte de lo que llamamos conocimiento consciente tiene que encontrarse en cada caso, y por los periodos más prolongados en un estado de latencia, es decir, en un estado de inconsciencia psíquica.

El nódulo del sistema Inconsciente está constituido por representantes de pulsiones, o sea, los elementos o procesos en los que la pulsión encuentra su expresión psíquica; los cuales aspiran descargar su investidura, o su carga de energía pulsional; por tanto en mociones de deseo. Estas mociones pulsionales se

⁷ Laplanche & Pontalis, 1996.

⁸ Sigmund Freud, 1915, *Lo Inconsciente (XCI)*.

hallan coordinadas entre sí y coexisten sin influir unas sobre otras, ni tampoco contradecirse. En este sistema no hay negación⁹ ni duda alguna, ni tampoco grado alguno de seguridad. Esto sólo ocurre por medio de la censura que actúa entre los sistemas inconsciente y preconscious. La negación es una sustitución de la represión. En éste sistema existe una mayor movilidad de las intensidades de investidura, esto por medio del proceso del desplazamiento, en el cual una representación transmite a otra todo el monto de su investidura, y por el de la condensación, acoger en sí toda la carga de varias otras. Son principalmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación¹⁰ en el inconsciente.

Estos contenidos son fuertemente catexizados¹¹ de energía pulsional, buscan retornar al presente y a la acción (retorno de lo reprimido); pero sólo pueden encontrar acceso al sistema preconscious-consciente, en la formación de compromiso; es decir, adoptando una forma que le permita ser admitido en lo consciente, retornando en el síntoma, en el sueño y, de un modo general, en toda producción del inconsciente; es una formación de compromiso, porque gracias a ésta, los deseos pueden satisfacerse de alguna forma, así, como también las exigencias defensivas logran su cometido; por supuesto, en este proceso, dichos contenidos sufren una deformación por parte de la censura. Los procesos del sistema inconsciente se hallan fuera de tiempo, esto es, no aparecen ordenados cronológicamente, no sufren modificación ninguna por el transcurso del tiempo y carecen de toda relación con él. También la relación temporal se halla ligada a la labor del sistema consciente. Estos contenidos carecen también de toda relación con la realidad. Se hallan sometidos al principio del placer y su destino depende

⁹ De acuerdo con Laplanche & Pontalis (1996), la negación es el procedimiento mediante el cual el sujeto, a pesar de formular uno de sus deseos, pensamientos o sentimientos hasta entonces reprimidos, sigue defendiéndose negando los mismos.

¹⁰ La fijación hace que la libido se una fuertemente a personas o imágenes, reproduzca un determinado modo de satisfacción, permanezca organizada según la estructura característica de una de sus fases evolutivas (fases de desarrollo psicosexual). (Laplanche, op. cit).

¹¹ La catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, objeto, etc.

exclusivamente de su fuerza y de la medida en que satisfacen las aspiraciones de la regulación del placer y el displacer.

Lo que concierne al sistema Preconsciente, Freud utiliza éste término para calificar todo aquello que escapa a la conciencia actual sin ser inconsciente en sentido estricto¹². Los contenidos y ,los procesos no se encuentran presentes en el campo actual de la conciencia, y son, por consiguiente, inconscientes en un sentido descriptivo, pero se diferencian de los contenidos inconscientes por el hecho de que son accesibles a la conciencia (como conocimientos y recuerdos no actualizados). Este sistema se encuentra regido por el proceso secundario¹³. Se encuentra separado del sistema inconsciente por la censura, la cual, no permite que los contenidos y procesos inconscientes pasen al preconsciente sin experimentar transformaciones. Podría decirse que se encuentra ubicado entre el sistema inconsciente y el conciente. Lo que le separa de la conciencia es el hecho de que controla el acceso a la misma.

Los procesos del sistema preconsciente muestran, ya sean conscientes o sólo susceptibles de conciencia, una restricción de la tendencia a la descarga de las representaciones investidas. Cuando el proceso pasa de una representación a otra, conserva la primera una parte de su carga, y sólo queda desplazado un pequeño monto de la misma. Al éste sistema le corresponden, además, una capacidad de establecer una relación entre los contenidos de las representaciones, de manera que puedan influirse entre sí, la ordenación temporal de dichos contenidos, y la introducción de una o varias censuras del examen de la

¹² Sigmund Freud, 1915, *Lo Inconsciente (XCI)*.

¹³ En el proceso secundario la energía es ligada antes de fluir en forma controlada; las representaciones son catectizadas de una forma más estable, la satisfacción es aplazada, permitiendo así experiencias mentales que ponen a prueba las distintas vías de satisfacción posibles (Laplanche & Pontalis, 1996).

realidad y del principio de la realidad. También la memoria consciente depende por completo del sistema preconscious¹⁴.

Aquí es importante mencionar un aspecto de gran importancia en el desarrollo del presente trabajo, con respecto al principio del placer, cabe aclarar que la labor del aparato psíquico es mantener baja la cantidad de excitación, por lo que todo aquello que venga a elevar dicha excitación, cobra un sentido de displacentero, ya que resulta antifuncional para los fines del aparato psíquico. Es decir, que todo lo que para el sistema inconsciente resulta placentero, para el preconscious-consciente resulta displacentero. No todo conduce siempre al principio de placer, ya que no siempre se logra el fin, sólo se aproxima, por lo que no siempre se obtiene como resultado la obtención de dicho placer. Esto ocurre ya que existen fuerzas o estados determinados que se oponen a esta tendencia por obtener placer, estas fuerzas provienen de la pulsión de conservación del Yo, “el principio de la realidad”, que exige y logra el aplazamiento de la satisfacción y la renuncia a algunas de las posibilidades de alcanzarla, obligando a aceptar el displacer durante el rodeo necesario para llegar al placer¹⁵.

Así es como el aparato psíquico funciona y queda dividido en tres sistemas, principales para la comprensión de los procesos mediante los cuales se lleva a cabo la vida psíquica, y que corresponden a la primera tópica planteada por Freud; lo que respecta a la segunda tópica hace referencia a las tres instancias que son el Ello, el Yo, y el Superyó; las cuales tópicamente se encontrarían ubicados de la siguiente forma:

¹⁴ Sigmund Freud, 1915, *Lo Inconsciente (XCI)*.

¹⁵ Sigmund Freud, 2000, *Más allá del principio del placer*.

	YO Conciente	
	YO Preconsciente	SUPERYÓ Preconsciente
ELLO Inconsciente	YO Inconsciente	SUPERYÓ Inconsciente.

El Ello es el reservorio de las pulsiones; es únicamente inconsciente, por lo que se le puede considerar como equivalente, pero aún discerniéndose de éste; constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos. Es considerado la más antigua instancia, debido a que tiene por contenido todo lo heredado, lo innato, lo constitucionalmente establecido; es decir, sobre todo, los instintos originados en la organización somática, que alcanzan en el Ello una primera expresión psíquica. Desde el punto de vista económico, el ello se convierte en el reservorio primario de la energía psíquica, es decir, de la libido, de un modo más general, de la energía pulsional; desde el punto de vista dinámico, entra en conflicto con el yo y el superyó¹⁶. El Ello se encuentra regido por el principio del placer.

En su artículo *El yo y el ello*¹⁷ Freud, el límite entre las instancias psíquicas es menos tajante que en la primera tópica, ya que el ello no se encuentra del todo separado del yo, ya que las operaciones defensivas son igualmente en su mayor parte inconscientes.

¹⁶ Laplanche & Pontalis, 1996.

¹⁷ Sigmund Freud, 1923, *El Yo Y El Ello* (CXXV).

De acuerdo con la teoría de Freud¹⁸; debido a la influencia del mundo exterior una parte del Ello experimentó una transformación particular, gradualmente se desarrolló una organización especial que media entre el ello y el mundo exterior; esta organización psíquica es el Yo (conciente-preconsciente-inconsciente), que se encuentra en una relación de dependencia, tanto respecto a las pretensiones del Ello como a los imperativos del superyó y a las exigencias de la realidad. Aunque se presenta como mediador, encargado de los intereses de la totalidad de la persona, su autonomía es relativa. Representa el polo defensivo de la personalidad; pone en marcha una serie de mecanismos de defensa, motivados por la percepción de un afecto displacentero (señal de angustia). Gobierna la actividad voluntaria; su tarea consiste en la autoconservación, y la realiza en un doble sentido: frente al mundo exterior percibe los estímulos, acumula experiencias sobre los mismos, elude los que son demasiado intensos, enfrenta los estímulos moderados y, por fin, busca la forma de satisfacción que sea más favorable y menos peligrosa en lo referente al mundo exterior; persigue el placer y trata de evitar el displacer. Responde con una señal de angustia a todo aumento esperado y previsto del displacer; que sería lo que para el Ello significaría la satisfacción de los deseos, es decir, placer.

Como sedimento del período infantil, durante el cual se vive en dependencia de los padres, se forma en el Yo una instancia que perpetúa dicha influencia parental, conocida con el nombre de superyó (típicamente considerado preconsciente-inconsciente); el cual como heredero del complejo de Edipo, se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales; en este sentido Freud¹⁹ afirmaba que este funciona a la vez como ideal del yo, que se forma por medio de la identificación con los padres correlativamente con la declinación del complejo de Edipo, y que reúne las funciones de prohibición y de

¹⁸ Sigmund Freud, op. cit..

¹⁹ Sigmund Freud, 1923, *El Yo Y El Ello* (CXXV).

ideal; es decir, que el niño ve en su padre el ideal de lo que debe llegar a ser, implicando también lo que no debe llegar a ser, así como lo que no debe hacer; siendo principalmente el padre quien impidió la satisfacción de los deseos infantiles en el Edipo, el niño interioriza y erige dentro de sí estos impedimentos, la prohibición de satisfacción de deseos; así el superyó conserva el carácter del padre. De ésta forma exige la sofocación y la represión, tiene contenidos de normas culturales y sociales que se desarrollan debido a la educación. Es la conciencia moral, inscribe la ley. Su función resulta un tanto comparable a la de un juez o censor con respecto al yo.

De esta forma es como se encuentra definida la tónica del aparato psíquico, en sistemas e instancias correspondientes a la primera y segunda tónica. Con respecto a la forma en que funcionan e interactúan entre sí se verá más adelante. Antes será abrir una breve explicación acerca de un aspecto que se ha venido mencionando constantemente, las pulsiones.

1.1.1. Las Pulsiones.

En el Ello se genera cierta tensión causada por las exigencias de satisfacción del mismo, originarias de exigencias somáticas que posteriormente son planteadas a la vida anímica. Estas toman cierta fuerza de demanda de querer alcanzar algo con el fin de la satisfacción, a éstas fuerzas se les llama pulsiones. Según la definición dada por Laplanche²⁰, la pulsión es una carga energética, lo cual le da la cualidad de moverse ante ciertos estímulos. Consiste en un esfuerzo que hace tender al sujeto hacia un fin. Una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal; si fin es suprimir el estado de tensión que reina en la

²⁰ Laplanche & Pontalis, 1996.

fuerza pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin. Las pulsiones se fijan a representaciones en el curso de la historia del sujeto por medio de las cuales se inscribe en el psiquismo. Para Freud dichas representaciones, que más bien son llamadas representantes-representativos, son el contenido del inconsciente, además de ser las partes que le constituyen; son los representantes de la pulsión.

De acuerdo con Freud²¹ existen dos tipos de pulsiones: la pulsión de muerte (Thanatos) y la pulsión de vida (Eros). Cuya relación entre ambos es siempre antinómica (atracción-repulsión); Eros persigue el fin de establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, a la unión; éstas abarcan no sólo las pulsiones sexuales propiamente dichas, sino también las pulsiones de autoconservación. La pulsión de muerte, por el contrario, busca la disolución de las conexiones, destruyendo las cosas; tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a disolver al ser vivo al estado inorgánico; se dirigen esencialmente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose, entonces, en forma de pulsión agresiva o destructiva. En lo que a éste se refiere, se puede decir que su fin último es el de reducir lo viviente al estado inorgánico, por lo cual se le denomina como pulsión de muerte. De acuerdo con Freud²² la meta de toda vida es la muerte, ya que de acuerdo a algunas investigaciones sobre el origen de la vida, llegó a la conclusión de que lo inanimado fue antes que lo animado. Por lo mismo todo ser humano aspira a llegar a ese punto inicial de su existencia, a aquel punto primitivo de la misma, que es la muerte, el camino hacia atrás, hacia la satisfacción. Es así como las pulsiones de muerte, se contraponen a las de vida, Freud llegó a la conclusión de la existencia de este tipo de pulsiones después de observar caracteres sado-masoquistas en las personas, incluso el odio.

²¹ Sigmund Freud, 1938-40, *Compendio de psicoanálisis (CXCVII)*.

²² Sigmund Freud, 2000, *Más allá del principio del placer*.

De esta forma, la pulsión de muerte permanece muda y sólo se manifiesta una vez que es dirigida hacia el exterior y hacia otros seres vivos. Tal desviación hacia el exterior es esencial para la conservación del individuo y se lleva a cabo por medio del sistema muscular. Al establecerse el superyó, considerables proporciones de la pulsión de muerte son fijadas en el interior del yo y actúan allí en forma autodestructiva, siendo un peligro al que el individuo, y el hombre en general se halla expuesto en su camino hacia el desarrollo cultural. Estas pulsiones son también proyectadas hacia objetos del exterior, o en otras personas, surgiendo así la tendencia sádica; en otras ocasiones existe un retorno de la pulsión contra el Yo, surgiendo así la tendencia masoquista. Generalmente esto conduce a la enfermedad. Una persona presa de un acceso de ira es un claro ejemplo de lo que ocurre en el proceso de transición de la agresividad contenida a la autodestrucción, cuando dirige aquélla contra sí mismo, cuando es evidente que hubiera preferido agredir a otro. Una parte de la autodestrucción subsiste permanentemente en el interior, hasta que concluye por matar al individuo en el peor de los casos²³.

Así, puede decirse que el individuo perece por sus conflictos internos, al igual que la especie en su lucha ineficaz contra el mundo exterior, cuando éste se modifica de manera tal que ya no puede ser enfrentado con las adaptaciones adquiridas por la especie. De ésta forma es como la pulsión de muerte atenta contra todo propósito de Eros; aspira a la muerte, a la desintegración.

En cambio el Eros, la pulsión de vida, pretende establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, a la unión; a la autoconservación. De

²³ Sigmund Freud, 1923, *El Yo Y El Ello* (CXXV).

acuerdo con Freud²⁴, el Eros, resulta más visible y accesible al conocimiento, e integra no sólo la pulsión sexual propiamente dicha, no coartada, sino también las pulsiones restringidas en su fin y sublimadas, derivadas de ella, así como la pulsión de conservación, que se atribuye al Yo. Ambos tipos de pulsión se conducen en forma conservadora, tendiendo a la reconstitución de un estado perturbado por la génesis de la vida, tanto de la continuación de la vida como de la tendencia a la muerte. A su vez, la vida se convierte en un combate y una transacción entre ambas tendencias. Cada una de estas dos clases de pulsiones se encuentra relacionada con un proceso fisiológico especial (creación y destrucción), y de acuerdo con algunas observaciones sobre algunos casos cotidianos, se ha llegado a la conclusión de que ambos interactúan en proporción distinta.

El enamoramiento es un claro ejemplo de la coexistencia de ambos tipos de pulsión, se presentan en un orden consecutivo, odio-amor, amor-odio; una ambivalencia en que el odio puede transformarse en amor y éste en odio. En el caso de las neurosis existe tal transformación. En la paranoia persecutoria el enfermo se defiende contra un ligamen homosexual intensísimo a una persona determinada, y el resultado es que esta persona amadísima se convierte, para el enfermo, en su perseguidor, contra el cual orientará su agresión.

En esta interacción entre Eros y Tanathos, surge también una disociación más o menos completa de los mismos. El componente sádico del instinto sexual, el masoquismo, es un ejemplo de dicha mezcla de pulsiones, y en el sadismo acontecido independiente como perversión, el ejemplo de una disociación, aunque no llevada a su último extremo. Del mismo modo Freud²⁵ llega a la conclusión de

²⁴ Op. Cit.

²⁵ op. cit.

que la pulsión de muerte entra regularmente al servicio del Eros para los fines de descarga. En el sentido de que el individuo se une a un grupo de personas, o bien se une con otra persona con el fin de descargar la pulsión de muerte, no se autoagrede, pero sí descarga esta energía mortífera en el otro.

En general la pulsión está caracterizada por cuatro aspectos fundamentales:

Fuente: En lo que respecta a la fuente, hace referencia a las zonas erógenas; éstas son aquellas partes del cuerpo a través de las cuales puede suceder un intercambio con el Otro. La fuente pulsional, así, es nuestro propio cuerpo.

Fin o meta: En tanto que su fin último es la obtención de placer, y exista como plus de placer el goce, su meta se traduciría en la muerte, ese volver al estado primitivo de satisfacción plena encontrada en la muerte. Esto en el sentido de que la búsqueda del placer mantiene al sujeto en continuo movimiento, la vida; el funcionamiento psíquico tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Si ésta búsqueda por el placer termina, significará que se ha encontrado la satisfacción de los deseos, lo cual es imposible, por tanto ésta búsqueda de placer sólo puede terminar con la muerte.

Objeto: En un sentido meramente filosófico, puede ser cualquier cosa (persona, animal, objetos como tales, etc.). El individuo se construye su propio objeto de placer (non de manera consciente o voluntaria). Un objeto de placer como tal no existe, se constituye, es cambiante, contingente, en consecuencia es inadecuado; no siempre es el mismo para todos los individuos. A diferencia del

instinto biológico, que sí tiene un objeto determinado y adecuado, como el hambre, cuyo objeto es propiamente la comida.

Perentoriedad: Se refiere al hecho de que es constante, no cesa; no tiene principio ni fin, es una exigencia permanente hasta que el individuo muere. Dicha constancia mantiene al individuo en una búsqueda constante, búsqueda permanente que no precisamente significa encontrar. Aún en al estar dormido el sueño conduce a una búsqueda. De ésta forma el deseo se nutre de la insatisfacción, una demanda abierta, imposible de satisfacerse.

De esta forma encontramos que la pulsión busca medios para facilitar su descarga, sin importar cual es la persona o el objeto a quien es dirigida, ni el camino por el cual llevarla a cabo; es decir, que por ello se liga a un representante, para lograr su expresión psíquica. En el caso de los neuróticos, ocurre esto mismo, existe un castigo que debe ejecutarse, aunque no recaiga sobre el culpable; lo mismo en el caso de la elaboración onírica, y por tanto en el acto de la creación.

Las pulsiones también pueden representarse mutuamente, transferirse sus cargas de libido, de manera que la satisfacción de una quedara sustituida por la de otra. El destino de las pulsiones parece ser la sublimación, en la cual son sustituidos el objeto y el fin, de manera que la pulsión originalmente sexual encuentra su satisfacción en una función no sexual, aceptada social y éticamente. Es importante recordar que este destino puede ser variado, lo cuál se verá más adelante en el apartado sobre la represión.

Pero para entender mejor cómo funciona la pulsión, es preciso comprender un concepto importante que es la libido, que puede ser entendida como la unidad de energía que caracteriza a la pulsión.

1.1.2. La Libido.

De acuerdo con Freud²⁶, Libido es un término que designa la manifestación dinámica de la pulsión sexual; aquel cúmulo de energía. En su estado primario se encuentra acumulada en el Yo, estado denominado como narcisismo absoluto o primario. De esta forma, es un substrato de las transformaciones de la pulsión sexual en cuanto al objeto, en cuanto al fin, y en cuanto a la fuente de la excitación sexual.

Se ha fijado el concepto de la libido como una fuerza cuantitativamente variable, que permite medir los procesos y las transformaciones de la excitación sexual. Cualitativamente la libido no es reductible; no incluye todo el campo pulsional, pero siempre conserva su carácter sexual. Esta libido se separa, por su origen particular, de la energía en que se basan los procesos anímicos, y, por tanto, se le atribuye también un carácter cualitativo.

La pulsión, cuya manifestación dinámica en la vida anímica es lo que se denomina libido; en este sentido, la libido es la energía de esta pulsión. Tiene como fuentes las zonas erógenas, pero todos los procesos funcionales importantes del cuerpo procuran también aportaciones a la libido. Estas pulsiones se van sintetizando y centrando. Durante el primer estadio de la organización

²⁶ Sigmund Freud, 1938-40, *Compendio de psicoanálisis (CXCVII)*.

pregenital de la libido, que es el oral, el principal interés del niño de pecho, es la zona bucal la que desempeña el papel principal. A continuación viene la organización sádico-anal, en la cual resaltan especialmente la zona anal; en la diferencia de los sexos es representada en esta fase por la antítesis de actividad y pasividad. El último y definitivo estadio de organización es la primacía de las zonas genitales²⁷. Esta evolución se desarrolla generalmente con gran rapidez y discreción, pero la pulsión permanece reprimida en los estados previos al desenlace final y producen así las fijaciones de la libido, muy importantes como disposiciones a ulteriores transgresiones de las tendencias reprimidas y que integran una determinada relación con el desarrollo de ulterior neurosis y perversiones.

Freud en sus *Tres ensayos para una teoría sexual*²⁸, al distinguir entre energías psíquicas libidinosas y otras de carácter distinto llegó a la suposición de que los procesos sexuales del organismo se diferencian de los procesos de la nutrición. El análisis de las perversiones y psiconeurosis le llevó al conocimiento de que esta excitación sexual no es producida únicamente por los órganos llamados sexuales, sino por todos los del cuerpo, llegando a la idea de una representación psíquica denominada libido del Yo; cuya producción, aumento, disminución, distribución y desplazamiento le ofreció las posibilidades de explicación de los fenómenos psicosexuales que comúnmente se observan en el análisis.

Esta libido del yo no aparece accesible al estudio analítico, mas que cuando ha encontrado el revestimiento de objetos sexuales; esto es, cuando se ha convertido en libido del objeto. Entonces se concentra en objetos, se fija en ellos,

²⁷ Sigmund Freud, 1979, *Tres Ensayos Para Una Teoría Sexual (1905)*

²⁸ op. Cit.

o en ocasiones les abandona desplazándose de unos a otros, y dirigiendo desde estos la actividad sexual del individuo, que conduce a la satisfacción; como Freud lo menciona²⁹, a la extensión parcial y temporal de la libido. Así, el destino de la libido de objeto queda latente, en estado de tensión, hasta que recae de nuevo en el yo, de forma que vuelve a convertirse en libido del yo. Esta libido del yo es denominada libido narcisista. El revestimiento del yo por la libido narcisista, que aparece en la primera infancia, es encubierto por las posteriores emanaciones de libido, pero permanece siempre latente detrás de las mismas.

En este sentido la libido se encontraría en oposición a las pulsiones de muerte, ya que su función consistiría en volver inofensiva esta pulsión destructora, liberándose de ella derivándola en gran parte hacia el exterior, dirigiéndola contra los objetos del exterior poniéndose al servicio de la función sexual, la otra parte de estas pulsiones permanece en el interior del sujeto, en su inconsciente.

1.1.3. La Represión.

Una pulsión nunca no puede nunca pasar a la conciencia, sólo su representación, o sea, su representante; tropieza con resistencias que aspiren a despojarle de su eficacia, pasa entonces, la pulsión al estado de represión; en el inconsciente también se halla representada, la pulsión se adhiere, de esta forma, a una representación y sale a la luz como un estado afectivo (amor, odio, furia, etc.); en ocasiones, se ligan a otras que nada o poco tiene que ver con su naturaleza y se perciben erróneamente.

²⁹ op. Cit.

Si se tratara del efecto de un estímulo exterior, el medio de defensa más adecuado contra él sería la fuga. Pero tratándose de la moción pulsional, la fuga resulta ineficaz, pues el Yo no puede huir de sí mismo; como defensa ante esto, surge la represión, que constituye una fase preliminar de la condena, una noción intermedia entre la condena y la fuga. Mediante ésta el placer, producto de la satisfacción queda transformado en displacer. Por otra parte, los conflictos generados por las pulsiones reprimidas, y que de manera indirecta logran llegar a una satisfacción sustitutiva, o incluso que logran dicho éxito de una forma directa, es sentido por el Yo como displacentero. Además, éste displacer es percibido cuando logramos percibir el esfuerzo de las pulsiones insatisfechas por hallar satisfacción, o cuando se percibe en el exterior alguna situación, acto, objeto, etc., que provoquen en el aparato anímico expectativas llenas de displacer y sean reconocidas como un “peligro”.

De acuerdo con Freud³⁰ la represión es un proceso que recae sobre las representaciones y se desarrolla en la frontera entre los sistemas inconsciente y preconscious. Esta representación reprimida conserva en el sistema inconsciente su capacidad de acción; por lo tanto conserva también su carga. Cuando pasa al sistema preconscious, ésta es desinvertida; queda entonces descargada, y recibe una investidura por el sistema inconsciente, o bien, conserva la que antes poseía. Freud habla entonces de una sustracción de la carga preconscious, una conservación de la inconsciente, o una sustitución de la primera por la segunda. De esta forma lo que ocurre es una mudanza en la investidura; dando cuenta de la necesidad de un segundo proceso que ayude a mantener la represión.

Es así como Freud introduce el término de contrainvestidura (contracarga); que se desarrolla en el sistema preconscious y constituye, no sólo la

³⁰ Sigmund Freud, 1915, *Lo Inconsciente (XCI)*.

representación del continuado esfuerzo de una represión primordial, sino también la garantía de su duración. En la represión propiamente dicha se suma la sustracción de la investidura preconsciente, que precisamente es empleada para la contrainvestidura. En otras palabras, por medio de la represión se sustrae la energía de la representación para operar contra ella misma, contra los requerimientos del ello.

La satisfacción la pulsión reprimida sería posible y placentera en sí, pero inconciliable con otros principios y aspiraciones. Despertaría placer en un lugar y displacer en otro. Por lo tanto, será condición indispensable de la represión el que el motivo de displacer adquiera un poder superior al del placer producido por la satisfacción³¹. Su esencia consiste exclusivamente en rechazar y mantener alejados de lo consciente a determinados elementos.

De acuerdo con Freud³² en la represión primordial la representación psíquica de la pulsión, se ve negada al acceso a la consciencia. Esta negativa produce una fijación; o sea, que la representación de que se trate perdura inmutable a partir de este momento, quedando la pulsión ligada a ella. La segunda fase de la represión, o la represión propiamente dicha, recae sobre ramificaciones psíquicas de la representación reprimida o sobre aquellas series de ideas, procedentes de fuentes distintas, pero que han entrado en conexión asociativa con dicha representación. Por lo que tales representaciones tienen el mismo destino que lo relativamente reprimido. Debido a esta conexión, o vínculo que tienen con lo reprimido, existe una atracción entre ambos. La tendencia a la represión no alcanzaría jamás sus propósitos si estas dos fuerzas (atracción-repulsión) no

³¹ Sigmund Freud, 1915, *La Represión (XC)*.

³² Op. Cit.

cooperaran y no existiera algo primordialmente reprimido, que se halla dispuesto a acoger lo rechazado por lo consciente.

Siguiendo con los argumentos de Freud³³, la represión no impide a la representación de la pulsión perdurar en lo inconsciente, continuar organizándose, crear ramificaciones y establecer relaciones. La represión no estorba sino la relación entre el sistema inconsciente y el consciente. La representación de la pulsión se desarrolla más libre y ampliamente cuando ha sido sustraída por la represión a la influencia consciente. Crece y encuentra formas extremas de expresión, que al presentarse ante nosotros nos parecen ajenas, lo cual habla de la energía pulsional que entra en juego; esta energía es consecuencia de un ilimitado desarrollo de la fantasía y del estancamiento consecutivo a la negativa de la satisfacción.

Estas ramificaciones que ya se han distanciado suficientemente de la representación reprimida, pueden acceder ya libremente a la consciencia. Por tanto, vemos que la resistencia de lo consciente es la distancia que se interpone entre lo reprimido y dichas ramificaciones; mediante la cual éstas sufren deformaciones. Ejemplo de dichas ramificaciones son los síntomas neuróticos, pues son ramificaciones de lo reprimido, que consiguen por fin, con tales productos, el prohibido acceso a la consciencia. La represión trabaja de manera individual en cada una de las ramificaciones; una modificación de las condiciones de la producción de placer y displacer, da origen, en el otro extremo del aparato, al mismo resultado que antes se atribuía a la mayor o menor deformación. Según Freud³⁴ existen diversas técnicas, que aspiran a introducir en el funcionamiento de las fuerzas psíquicas, determinadas modificaciones, a consecuencia de las cuales,

³³ op. Cit.

³⁴ Sigmund Freud, 1915, *La Represión (XC)*.

aquello mismo que en general produce displacer, produzca también placer alguna vez, y siempre que entra en acción uno de tales medios técnicos, queda suprimida la represión de una agencia representante de pulsión, a la que se hallaba negado el acceso a lo consciente; como ejemplo de una de éstas técnicas de expresión del inconsciente, Freud plantea al chiste y el lapsus, el cual permite que la represión vuelva a restablecerse al poco tiempo de ser cancelada.

La represión también es móvil, su efecto no siempre es duradero, sino que exige un esfuerzo continuado, cuya interrupción la llevaría al fracaso, haciendo preciso un nuevo acto represivo. Freud suponía que lo reprimido ejerce una presión continua en dirección de lo consciente, siendo necesaria para que el equilibrio se conserve, una constante contrapresión. El mantenimiento de una represión necesita de un continuo gasto de energía, y su cancelación significa, económicamente, un ahorro de la misma. La movilidad de la represión encuentra, además, una expresión en los caracteres psíquicos del dormir, permitiendo la formación de sueños. Con el despertar, son emitidas nuevamente las investiduras de represión, antes retiradas. Cuando una moción pulsional está reprimida, puede encontrarse en varios estados, como estar inactiva, es decir, escasamente investida con energía psíquica; o investida en grados variables y así habilitada para la actividad, lo que implicaría activar los procesos antes mencionados de la represión. En este sentido, cuando existen retoños o ramificaciones que no han sido reprimidos, es que son representantes de una baja energía, mientras mayor sea la distancia entre éste y el inconsciente menor será su carga de investidura, así como mayor su deformación; en cambio si éste se acerca más al inconsciente su investidura aumentará también, haciéndose más fuerte y provocando un conflicto, por tanto activando los procesos de la represión. Hay otro elemento que también representa a la pulsión y sucumbe a la represión; a éste Freud³⁵ le llamó monto de afecto y corresponde a la pulsión en la medida en que se ha separado

³⁵ Op. Cit.

de la idea y encuentra una expresión adecuada a su cantidad en procesos que se hacen perceptibles a la sensación como afectos.

La pulsión reprimida puede tener tres destinos posibles: puede quedar totalmente reprimida, o bien, sofocada por completo y no dejar vestigio alguno observable; o puede aparecer bajo la forma de un afecto cualquiera, o puede transformarse en angustia. Las dos últimas posibilidades permiten considerar que existe una transposición de las energías psíquicas de la pulsión en afectos, y especialmente en angustia, como un nuevo destino de los instintos. Cuando la represión no consigue evitar el nacimiento de sensaciones de displacer o de angustia, quiere decir que ésta ha fracasado, aunque haya alcanzado su fin en lo que respecta a la idea.

Por otra parte no es la represión misma la que crea formaciones sustitutivas y síntomas, más bien, deben su origen, como signos de un retorno de lo reprimido, a procesos totalmente distintos. Estas formaciones sustitutivas no son más que los síntomas, actos fallidos, chistes, incluso las artes, en tanto que rempazan los contenidos inconscientes. Estas formaciones aportan una satisfacción que reemplaza al deseo inconsciente; a la vez son simbólicas ya que sustituyen el contenido inconsciente por otro siguiendo ciertas líneas asociativas. De acuerdo con Laplanche y Pontalis³⁶ estas formaciones son una sustitución de una satisfacción, ligada a una reducción de las tensiones, por otra. En este sentido es una sustitución simbólica³⁷.

³⁶ Laplanche & Pontalis, 1996.

³⁷ Por simbólico, desde la perspectiva freudiana, se entiende al conjunto de símbolos dotados de significación constante que pueden encontrarse en diversas producciones del inconsciente.

De esta forma es como la represión actúa, y como las pulsiones y la libido entran en juego en este proceso, el cual es un concepto básico en el psicoanálisis, así como también veremos más adelante, tiene mucho que ver con la producción artística. El aparato psíquico funciona a partir de diversos procesos, teniendo como fin evitar el displacer y buscar el placer, aunque en este proceso se ponga en juego el ahogamiento de muchos deseos inconscientes, y el disfraz de los mismos para salir a la luz y buscar de alguna manera su satisfacción. Estos deseos se desarrollan desde que nacemos, la sexualidad, como lo plantea Freud, existe desde nuestra temprana infancia y se desarrolla a la par que nos vamos introduciendo en la cultura.

1.2. Sobre La Sexualidad Infantil.

En psicoanálisis la sexualidad es un aspecto muy importante en el desarrollo y la vida psíquica del ser humano. Freud destacó dicha importancia cuando publica *Tres ensayos para una teoría sexual en 1905*³⁸, que, por cierto, causó gran escándalo por sus argumentos con respecto a la sexualidad infantil, al afirmar que los niños son perversos polimorfos. En psicoanálisis, la sexualidad no designa solamente las actividades y el placer dependientes del funcionamiento del aparato genital; sino que nos remite también a toda la serie de excitaciones y de actividades, existentes desde la infancia, que producen un placer que no puede reducirse a la satisfacción de una necesidad fisiológica fundamental (como algo comparado con el hambre) y que se encuentran también como si fuesen complementos de una forma de amor sexual “normal”³⁹. Freud nos argumenta que

³⁸ Sigmund Freud, 1979, *Tres Ensayos Para Una Teoría Sexual (1905)*.

³⁹ Término entrecomillado debido a la relatividad que implica mencionarlo, lo que es normalidad no es algo que se halla estipulado, más bien se basa en la opinión que una mayoría impone. Al hablar de sexualidad normal, hacemos referencia a lo que es permitido ya que la mayoría lo designa como tal, y lo que de acuerdo a lo que se nos ha inculcado desde la infancia, es lo que no se ve

para explicar las necesidades sexuales del hombre y del animal se habla de un instinto sexual; del mismo modo la persona hacia la cual se encuentra dirigida la atracción sexual se le denomina objeto sexual, y el acto hacia el cual impulsa el instinto, se le llamó fin sexual. Tanto objeto, como fin, no siempre se encuentran ligados a lo que nuevamente llamaríamos “normal”; respecto al objeto como al fin existen múltiples desviaciones.

Al dar cuenta de que lo sexual no puede ser solamente reducido a lo genital, Freud entra al campo de las aberraciones sexuales, o bien, las situaciones que parecen aberrantes⁴⁰; estas desviaciones de las que hablamos antes; o bien, al campo de las perversiones. Decimos que existe una perversión cuando el orgasmo es obtenido por medio de otros objetos sexuales, o por medio de otras zonas corporales, que no precisamente son los genitales; o cuando el orgasmo se sujeta imperiosamente a ciertas condiciones del exterior o circunstanciales; éstas pueden producir un orgasmos por sí solas⁴¹.

Como Freud lo plantea, una perversión es una desviación con respecto al acto sexual “normal”⁴²; es decir, cuando una persona obtiene un orgasmo por medio de otros objetos sexuales, o por medio de otras zonas corporales, o se obtiene sólo bajo ciertas condiciones exteriores. Visto de esta forma la perversión transgrede el orden “natural” por así llamarlo. Desde el punto de vista psicoanalítico la sexualidad humana es perversa en sí, en la medida en que nunca se desprende de sus orígenes que le hacen buscar la satisfacción, no en una

mal, lo que es correcto, lo que no afecta a otras personas; en este sentido hablaríamos de la obtención de un orgasmo por medio de la penetración genital, con una persona del sexo opuesto.

⁴⁰ El término *aberrante* da cuenta del desvío de aquello que parece justo o normal; es decir, que se aparta de la regla o forma común.

⁴¹ Laplanche, J. & Pontalis, J., 1996.

⁴² Con *acto sexual normal* se hace referencia al coito dirigido a obtener el orgasmo por penetración genital, con una persona del sexo opuesto.

actividad específica, sino en la ganancia de placer que va unida a funciones o actividades dependientes de otras pulsiones. Para la gran mayoría de las personas, todo aquello que lleve la connotación de perversión, resulta desagradable, repugnante; cualquier persona que practique alguna forma perversa de sexualidad es rechazada.

Muchas de éstas inclinaciones son reprimidas debido a las costumbres, a los valores culturales; éstas regulan en cierta forma el ejercicio de la sexualidad. De ésta forma es como Freud relaciona éstas tendencias perversas con la neurosis; en el sentido de que, las fantasías perversas que el sujeto pueda tener, en vez de ser proyectadas hacia el exterior, y ser llevadas a cabo, son más bien proyectadas por medio de los síntomas orgánicos.

Efectivamente, como Freud argumentó, la sexualidad se encuentra presente desde nuestra infancia; desde la forma en que hemos de ir erogenizando nuestro cuerpo, ello ocurre por medio del Otro, que principalmente es la madre, quien comienza con sus caricias y besos a brindar sensaciones sumamente placenteras al niño, hasta la búsqueda del placer por medio del mismo; es decir, cuando hablamos de erogeneidad, se hace referencia a la capacidad que posee toda región corporal de constituir la fuente de una excitación sexual; de la misma manera, el involucramiento con la cultura, las personas que nos rodean, nos marcan la forma en que nuestra sexualidad se va a desarrollar, lo permitido, lo prohibido, lo sucio y lo perverso. Esta inmersión en la cultura y las normas que le acompañan, son factores a partir de los cuales se origina la amnesia infantil, por reprimir todos aquellos deseos que no van de acuerdo a lo permitido. Dicha amnesia abarca generalmente los hechos ocurridos durante los primeros años de la vida. Esta va más allá de una discapacidad funcional que tendría el niño pequeño para registrar sus impresiones; ésta es el resultado que afecta a la

sexualidad infantil y se extiende a la casi totalidad de los acontecimientos de la infancia. Estas impresiones pueden ser olvidadas sin darles importancia de la influencia que tienen en el desarrollo, pero no desaparecen de la memoria.

Los impulsos sexuales aparecen en el niño al primer contacto con la madre, que es al ser amamantado, acto que traerá su respectivo placer, y que marca el punto de partida para buscar la repetición de este acto oral. La succión que aún en la vida adulta se continúa practicando, ya sea como fijación o como un acto que consideramos propio de la vida sexual, como son los besos. Esto mucho tiene que ver también con la erogeneidad, el contacto con la madre implica las caricias, los besos, así como el acto de amamantar; al hacer esto la madre, está erotizando a su hijo, el niño extiende la sensación de placer, y busca en su cuerpo una zona que le provoque placer, una vez que la encuentra, ésta se convierte en su preferida zona erógena; esto, por supuesto, depende mucho del estímulo que se le dé. Estas tempranas sensaciones llevaron a Freud a afirmar que los niños son perversos polimorfos; esto debido a que el niño aún no tiene una clara conciencia de lo que es la moral, lo prohibido, lo repugnante, e incluso de lo sexual; hecho que hace referencia a la disposición de realizar cualquier acto sin culpa, mientras éste le provoque placer; incluso cuando en éste se encuentran involucrados actos dolorosos.

Existen también otras pulsiones que contribuyen a la búsqueda del placer, éstas son las pulsiones parciales. Es decir, la sexualidad infantil también muestra componentes que desde el comienzo envuelven a otras personas en calidad de objetos sexuales. Pulsiones como la de ver y de exhibir, así como la sado-masoquista; según Freud, estas aparecen independientemente de las zonas erógenas; mucho tiene que ver con el acto de seducción dado por el Otro, que en el mayor de los casos es la madre, que le introduce o aporta el objeto sexual antes

de que el niño lo necesite, le introduce en una serie de sensaciones placenteras que llevarán al niño a explorar esas fuentes que le aportarán dicho placer, las cuales se hallan en su cuerpo, y además, como hemos visto en lo antes mencionado, también lo encontrará en factores ajenos a su cuerpo. El niño apreciará el acto de contemplar sus genitales y mostrarlos a los demás, así como gustará de contemplar los genitales de los otros. Su curiosidad irá más allá del acto de tocar sus genitales (masturbación) y la guiará a la observación de los demás.

El estudio psicoanalítico de las inhibiciones y perturbaciones que aparecen en este proceso evolutivo permitió a Freud explicar las fases de la organización sexual, las cuales transcurren normalmente sin dejar advertir su paso más que por muy breves indicios. Sólo en los casos patológicos se activan y aparecen reconocibles. La primera de estas fases pregenitales⁴³ es la oral, en la cual la actividad sexual se encuentra plenamente ligada a la absorción de alimentos, es decir, el placer sexual está ligado predominantemente a la excitación de la cavidad bucal y de los labios, que acompaña a la alimentación. La actividad de nutrición marcará la relación con el objeto⁴⁴; así, la relación de amor con la madre se hallará marcada por las significaciones: comer, ser comido. El fin sexual consiste en la asimilación del objeto, modelo de aquello que después desempeñará un importantísimo papel psíquico como identificación. Como resto de esta fase de organización puede considerarse la succión, en la cual la actividad alimenticia ha sustituido el objeto exterior por uno del propio cuerpo (chupeteo del pulgar). Por otra parte, Laplanche⁴⁵ en su definición de la etapa oral, nos habla de la aportación de K. Abraham, en la que surge un segundo tiempo en dicha etapa

⁴³ Pregenitales debido a que aún en éstas fases no se ha llegado a brindarles la plena primacía que los genitales cobran en la vida adulta.

⁴⁴ Objeto en el sentido psicoanalítico hace referencia en general a una persona, entidad, ideal; no debe evocar la idea de "cosa", objeto inanimado o manipulable. (Laplanche & Pontalis, 1996).

⁴⁵ Laplanche & Pontalis, 1996.

constituida principalmente por el momento en que aparecen los dientes y, por tanto, la actividad de la mordedura. Esto implicaría la destrucción del objeto, y por tanto el hecho de que la ambivalencia (amor-odio) entre en juego en la relación de objeto.

La segunda fase pregenital es la sádico-anal, situada aproximadamente entre los dos y cuatro años. En esta etapa la organización de la libido se encuentra bajo la primacía de la zona erógena anal; la relación de objeto se encuentra significada a la función de la defecación (expulsión-retención), así como del valor simbólico atribuido a las heces fecales, tal como el del don y del rechazo (heces=regalo)⁴⁶. Aquí el antagonismo masculino-femenino que se extiende a través de toda la vida sexual está ya desarrollado; pero no puede ser aún denominado como tal, sino simplemente activo y pasivo. La actividad está representada por el instinto de aprehensión, y como órgano con fin sexual pasivo aparece principalmente la mucosa intestinal erógena. Para ambas tendencias existen objetos que no son precisamente coincidentes. En esta fase aparecen ya, por tanto, la polaridad sexual y el objeto exterior.

De acuerdo con Freud⁴⁷ la significación más inmediata en esta etapa que adquiere el interés por el excremento es la de regalo. El niño no conoce más dinero que el que le es regalado; no conoce dinero propio, ni ganado ni heredado. Como el excremento es su primer regalo, transfiere fácilmente su interés desde esta materia a aquella nueva que le sale al paso en la vida como el regalo más importante. Así, el interés por los excrementos persiste, en parte, transformado en interés por el dinero y es derivado, en su otra parte, hacia el deseo de un niño. En

⁴⁶ Op. Cit.

⁴⁷ Sigmund Freud, 1917, *Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal. (LXXXVIII)*.

este último deseo coinciden un impulso erótico anal y un impulso genital (envidia del pene).

Por otra parte al respecto de la significación de las heces fecales, Melanie Klein⁴⁸ agrega que dicha fantasía de los excrementos también pueden ser transformados en armas peligrosas, también orinar es para el niño lo mismo que lastimar, herir, quemar, ahogar, mientras que las materias fecales son equiparadas con armas y proyectiles. De acuerdo con la autora, esto ocurre también en la parte final de esta fase, y tiene que ver con el nacimiento del sentimiento de agresividad que despierta el ser separado de la madre y la intrusión del tercero (padre) en su relación con ella.

La tercera fase pregenital es la fálica, caracterizada por una unificación de las pulsiones parciales bajo la primacía de los órganos genitales; sin embargo, aquí el niño no reconoce mas que un solo órgano genital, el masculino. No existe una primacía genital, sino una primacía del falo. El niño atribuye a todos los demás órganos genitales análogos a los suyos. Como Freud argumentara “este órgano, tan fácilmente excitante, capaz de variar de estructura y dotado de extrema sensibilidad, ocupa en alto grado el interés del niño y plantea continuamente nuevos problemas a su instinto de investigación”⁴⁹. Comienza a tomar conciencia de que esto no es cierto, cuando observa que las niñas adoptan una postura distinta al orinar, o cuando observa a su madre o hermanita.

Ante tal conclusión niega tal falta, pretendiendo que el órgano es todavía muy pequeño y crecerá cuando la niña vaya siendo mayor. Poco a poco llega a la

⁴⁸ Melanie Klein, 1994.

⁴⁹ Sigmund Freud, 1923, *La Organización Genital Infantil. (CCXXIV). Adición a la teoría sexual.*

conclusión de que la niña poseía al principio un pene, del cual fue luego despojada. La carencia de pene es interpretada como el resultado de una castración, surgiendo entonces en el niño el temor a la posibilidad de una mutilación análoga. En la niña, la confirmación de la diferencia anatómica suscita la envidia del pene; lo que implica un resentimiento hacia la madre por no haberle dotado de pene, así como la elección del padre como objeto de amor; ya que él al tener pene, abre la posibilidad de poder brindarle uno a ella; o su equivalente simbólico, un hijo

Estas tres anteriores fases componen el periodo de latencia; posteriormente surge la última fase, la fase genital, caracterizada por la organización de las pulsiones parciales bajo la primacía de las zonas genitales, que se instaura propiamente durante la pubertad.

1.3. EL Arte De Lo Inconsciente.

Después de repasar el funcionamiento del aparato psíquico, comprendemos que los contenidos inconscientes nunca salen a la luz en su estado original, sino que debe sufrir ciertas deformaciones para lograr ser admitido en la conciencia. Kubie⁵⁰ marca la importancia que en estos procesos tiene el preconscious; sin él, menciona, no podría existir la actividad creadora. Lo cual no se pone en tela de duda, ya que el preconscious articula nuestra función intelectual además de la conciencia; sin embargo, sin los contenidos inconscientes, sin las demandas constantes del ello, cómo podría haber esa inquietud por crear algo, sin ese constante movimiento inconsciente, los contenidos reprimidos, tal vez no habría

⁵⁰Lawrence Kubie, 1966.

qué plasmar, pero no olvidamos que los tres sistemas juntos constituyen un espectro con cierta continuidad. En sí, es cierto que sin el preconscious no habría un arte cargado de símbolos, ya que debido a la censura, que le separa del inconsciente, al no permitir que los contenidos del último pasen al preconscious, no sería necesario que dichos contenidos sufrieran transformaciones, por lo tanto no habría simbolización; ni ese carácter enigmático que le da la censura a una obra artística, pero explorar el preconscious cuando hablamos de arte nos llevaría a la simple contemplación y exploración superflua de la misma. Por lo mismo es que considero importante considerar cómo es que el inconsciente entra en juego en este proceso creador y por qué es que resulta el motor del arte.

Hemos visto que la función de las pulsiones es muy importante, desde el nacimiento hasta la muerte, las pulsiones de vida y las de muerte actúan conjuntamente; desde el momento en que el niño es separado de la madre (del pecho materno), el bebé se siente fraccionado, provocando que se instaure en el niño el sentimiento de agresividad. Al respecto Anzieu⁵¹ argumenta que cuando el niño se da cuenta de que su madre es un sujeto distinto a él, así como del hecho de que comparte los placeres amorosos y carnales con otro (su padre; es lo referente al complejo edípico), se da una doble pérdida de la madre (antes el ser separado del pecho materno, y posteriormente a causa del padre), provocando que el niño experimente y proyecte hacia el padre el sentimiento de agresividad. Por otro lado, ésta pérdida de la madre provoca que se inicie el primer trabajo de duelo en el niño; este trabajo de duelo implica un proceso intrapsíquico, consecutivo a la pérdida de un objeto de fijación, que en este caso es la madre, y por medio del cual el sujeto logra desprenderse progresivamente de dicho objeto; mediante este la libido debe desprenderse del objeto perdido para ligarse a otros objetos.

⁵¹ Didier Anzieu, 1997.

Mediante el duelo el objeto amado y destruido se restaura como objeto interno, estable y autónomo, exclusivamente bueno; de acuerdo con Anzieu⁵² en este proceso tiene que ver una fuerte carga de afecto, al ocurrir el trabajo de duelo, se desencadena una exaltación eufórica, como representación que abre acceso a la simbolización mediante la cual el niño logra representar las partes del cuerpo del objeto amado (su madre). Mediante la simbolización el sujeto logra reconstruir al ser amado internamente, también puede proyectar sus ideas, conflictos, deseos inconscientes y afectos por medio de la expresión artística. En un sentido amplio, y de acuerdo con la definición dada por Laplanche y Pontalis⁵³, la simbolización es un modo de representación indirecta y figurada de una idea, conflicto, etc; por medio de la simbolización el deseo se puede presentar o acceder a la conciencia de manera disfrazada. Tiene mucho que ver con la relación que une al contenido latente con el manifiesto. Es decir, cuando soñamos se nos presentan elementos (símbolos) que al recordarlos pueden carecer de importancia, sin significado aparente; sin embargo, su contenido latente es mucho más rico de lo que aparenta. Estos símbolos o elementos que aparecen tienen sus respectivas cargas afectivas y una gran proximidad con la fantasía. Como Kubie⁵⁴ lo menciona, aunque los símbolos sean concientes, la mayor parte de lo que representa es tan desconocido como inaccesible; por lo mismo gracias a estos procesos simbólicos es que se logra conocer significados de nuestro pensamiento.

Los procesos simbólicos tienen su origen en percepciones de experiencias pasadas, externas e internas, la relación del símbolo con lo que representa está deformada, en ocasiones se encuentra totalmente perdida (reprimida); estas evolucionan en abstracciones y en sus representaciones simbólicas, a través de generalizaciones, dentro de las señales que han sido llamadas Palabras, lo que le

⁵² Op. Cit.

⁵³ op. Cit.

⁵⁴ Lawrence Kubie, 1966.

da su fijación a la realidad. De esta forma vemos que es enriquecida por las adquisiciones léxicas, o del lenguaje, al cual fuimos introducidos por nuestra madre, misma que es representada en la primera simbolización: la restauración del objeto perdido, amado y amante a la vez.

Para Melanie Klein⁵⁵ la intensidad mediante la cual se dan estos procesos es la que hace que más tarde el sujeto se encuentre dotado de una disposición creadora; así, al crear una obra de arte se encuentra reconstruyendo en sí mismo al objeto amado, destruido y perdido. En otro trabajo Klein⁵⁶ argumenta que la simbolización no sólo constituye el fundamento de toda fantasía y sublimación, sino que sobre ésta se construye también la relación del sujeto con el exterior y con la realidad en general.

Esta relación característica entre el símbolo y lo que representa se puede observar claramente cuando el artista plasma y se proyecta en su obra; las repeticiones estereotipadas de forma y contenido, incluso le llamamos en ocasiones estilo, el sello personal. Esta repetición se debe al hecho de que lo reprimido quiere retornar al presente, en forma de sueños, síntomas, o elementos que se nos muestran en la obra de arte, todo aquello que ha permanecido incomprendido retorna, sin descanso hasta lograr una solución y sobre todo una liberación. Retorna en forma simbolizada, podemos ver artistas cuyo tema de la obra es constante, o elementos que se repiten una y otra vez, o el estilo que usa también es una constante, que da muestra de que algo se repite una y otra vez, como si hablara de lo mismo cada vez, pero en distinta forma; podemos imaginar la gran producción de autorretratos realizados por Frida Kahlo, los rostros y rasgos

⁵⁵ cit. en Didier Anzieu, 1997.

⁵⁶ Melanie Klein, 1994.

de los personajes de Remedios Varo. Incluso también podemos observar elementos que se repiten en algunas de las obras de ambas.

Al respecto de la repetición Freud⁵⁷ se preguntaba cómo es que alguien puede tener cierta compulsión por repetir algún evento traumático a costa de sufrimiento; o sea, repetir algo que provoca más bien displacer; a ello respondió con el hecho de que lo que puede provocar displacer en un sistema del aparato psíquico, puede provocar placer en otro (placer-displacer); y recordamos que de acuerdo al funcionamiento de los tres sistemas del aparato psíquico, generalmente lo que en el inconsciente es placentero, para la conciencia no lo es. Así, la verdad, en su deformación⁵⁸, se da por medio de la diferencia, sólo así se da cuenta de dónde se encuentra; en cada repetición, siempre hay una pequeña diferencia. Por otro lado, la repetición o tendencia a la repetición de eventos desagradables, enlaza una consecución de placer de distinto género, ya que provoca la satisfacción de aquello que ha sido reprimido. Del mismo modo, esta repetición, satisface a una pulsión de dominio, al hacer sentir al individuo que puede controlar la situación, manipularla a su antojo, cosa que antes no pudo hacer⁵⁹. Entonces, al aterrizar dicha idea al campo del arte, podríamos pensar en una tendencia del artista por repetir una y otra vez en su obra aquellos sucesos que le causaran una gran impresión desagradable durante su infancia, proyectándola así hacia su espectador y recibiendo a cambio placer.

De ésta forma el significado original, o el contenido latente se ve deformado, los deseos disfrazados, con el fin de producir, de plasmarse y proyectarse hacia los demás. En este sentido el arte deja de ser una imitación de

⁵⁷ Sigmund Freud, 1914, *Recuerdo, repetición y elaboración (LXIII)*.

⁵⁸ Mediante el trabajo de la deformación los pensamientos latentes se transforman en un producto manifiesto difícil de reconocer. (Laplanche & Pontalis, 1996).

⁵⁹ Sigmund Freud, (2000). *Más allá del principio del placer*.

lo real; más bien implicaría una adaptación de la verdad del autor hacia la realidad, así como adaptarla a sí mismo; una verdad trabajada, disfrazada, deformada, que se convierte en la fantasía que caracteriza al arte. El efecto afectivo que experimentamos ante la contemplación de la obra de arte, o en términos psicoanalíticos, ante una representación sustitutiva indiferente, se explica tan sólo por su vinculación con eso de lo cual es sustituto. El símbolo se inscribe en un proceso mediante el cual todo sustituye algo, como en una cadena de sustitutos en la vida, que se remite a la ausencia de goce y de presencia de aquello que siempre ha sido fantaseado.

En este sentido vemos que las fuerzas impulsivas del arte son los mismos conflictos que llevan a otros individuos a la neurosis y que han alentado a la sociedad a construir sus instituciones. Las diferentes producciones psíquicas, sueños, ensoñaciones, lapsus, arte, etc, así como otras producciones sociales, repiten en la diferencia y cada uno de modo perfectamente original el mismo conflicto originario, la misma carencia: la falta de satisfacción de los deseos. Podemos decir, que los procesos mediante los cuales los neuróticos llegan a formar los síntomas, son los mismos mediante los cuales el artista crea; en ello mucho tiene que ver la simbolización. El artista juega con ello, se divierte y plasma aquello que a la vez le enferma (en el sentido de molestia); lo proyecta y queda ahí, siempre a la vista; mientras que en las patologías la fantasía se convierte en algo problemático, en algo que consideramos propio de la locura y por tanto repudiable, el artista, producto de este mismo proceso de la fantasía, hace uso de ello para crear algo fascinante, algo que atrae, que gusta, digno de ser espectado.

Al revisar los conceptos que se han manejado desde el primer apartado, vemos que la creación estética expresa simbólicamente algún contenido reprimido, oculto en el inconsciente.

1.4. La Pasión Y La Creación.

“Así como los Coribantes, no están en uso de la razón cuando danzan, así los poetas líricos, cuando componen sus bellos versos, desdeñan la razón; desde que posan su planta en la armonía y la cadencia son presa de transportes báquicos y, bajo el efecto de esta posesión, se vuelven parecidos a las bacantes que beben en los ríos de leche y miel cuando están poseídas, no cuando vuelven a adueñarse de la razón...(Platón, cit. en Weber, 1966, pp. 59).”

Cuando hablamos de creación, podemos imaginar muchas cosas, en el ámbito del arte, pensamos inmediatamente en algo que de un momento a otro existe gracias a alguien lo gesta como algo suyo, como parte de sí. De acuerdo con Anzieu⁶⁰ la creación consiste en inventar y componer una obra artística o científica, que responda a dos criterios: aportar algo nuevo, y ver reconocido su valor por un público. Lo cual podría resultar si se ve superficialmente al arte y al creador; sin embargo, la creación escapa de tener un fin real, o ser un producto que se brinde para los demás como un legado cultural y con ese fin. Más bien surge como mera satisfacción subjetiva.

⁶⁰ Didier Anzieu, 1993.

El trabajo de la creación, podríamos decir, surge de la inspiración, de la concepción de una idea. De acuerdo con Anzieu⁶¹ el trabajo de creación implica un conflicto psíquico, una crisis; mediante la cual hay un desconcierto, una irritación, un cuestionamiento de las estructuras adquiridas, internas y externas, una regresión a recursos no utilizados y, por tanto, la fabricación de un nuevo equilibrio, o la superación creadora. Este trabajo de creación dispone de los procedimientos que son propios del sueño. Siguiendo con Anzieu, el sueño es el signo de una minicrisis, nos muestra aquello que en ocasiones nos incomoda, que nos inconforma, que provoca malestar, como si retornara a nuestra conciencia. Del mismo modo, según el autor, en el proceso de la creación, la inspiración llega como si ésta fuese una ensoñación (sueño diurno), que termina hasta que el trabajo creador queda terminado, en el cual encuentra satisfacción, así como una descarga de aquello que le mueve; la angustia, el sufrimiento, el terror, el vacío interior pueden ser tales que la creación parezca la única salida.

Una obra de arte brota más que como un objeto con una finalidad predeterminada, como una casualidad subjetiva, que satisface la necesidad del artista en su más profundo sentido, cargado de símbolos llenos de significados, independientes de la conciencia y de su misma voluntad. Como Weber⁶² argumentaría, la obra estética es creación de una diferencia, no organización de una analogía; es decir, que la obra no surge al ser comparada con otra cosa, o pretendiendo ser otra cosa, como una máquina, sino de la diferencia que surge al percibir la realidad, de esa subjetividad que caracteriza al sujeto, y a la vez de esa sujeción hacia la realidad. Surge de una analogía, de una percepción visual, pero al ser plasmada se forma una diferencia.

⁶¹ Op. Cit.

⁶² Jean Paul Weber, 1966.

Cuando el artista mira algo, vive algo, o siente algo que le mueve a crear, decimos que está inspirado, que le surge una exigencia interior. Precisamente al respecto de la inspiración Platón⁶³ la explicaba como una sinrazón, un éxtasis; del mismo modo, el arte es considerado como una bella locura, como una pasión, o algo que puede llegar a apasionarnos. El mismo Weber al respecto nos dice “la dicha de la inspiración, delirio que sobrepasa en mucho al delirio psíquico correspondiente al que nos embriaga en los brazos de una mujer. La voluptuosidad del alma es más larga...el éxtasis moral es superior al éxtasis físico⁶⁴.” Schneider⁶⁵ al respecto de la inspiración, la define como algo divino, ya que para ella, era propio de los genios, cuyo término hacía referencia antiguamente a la divinidad; ya que antes se pensaba que sólo los dioses eran capaces de inspirar o hablar a través de los artistas, lo que les convertía en portadores divinos. En este sentido, podemos entender que la inspiración es esa excitación que mueve al sujeto a crear, una excitación meramente moral, una pasión que mueve a realizar cosas sorprendentes. Incluso podemos llegar a pensar que la inspiración surge como si fuese autómatas y llevara a crear algo en lo cual nunca pudo haber pensado el artista.

Lo anterior lleva a pensar en la pintura de Remedios Varo, caracterizada por los elementos perfectamente armónicos, los espacios bien definidos, casi arquitectónicamente, (ya que la intención de la artista no es la mera fabricación de espacios), así como los personajes que pareciera que son los mismos de un cuadro a otro, además de su parecido con la misma Remedios, parecieran ser más bien productos de la sola fantasía, como la más pura afloración de las imágenes oníricas, las imágenes del inconsciente, Remedios intuye y construye concientemente un mundo idealizado en el que reina la armonía y lo sublime. Sin embargo, dentro de esta armonía que pretende plasmar la artista, dentro de estos

⁶³ Cit. en Weber, 1966.

⁶⁴ Op. Cit. pp. 60.

⁶⁵ Schneider, I. A. ,1993.

escenarios en los que entran en juego aquello que siempre parece ser solucionado dentro de la misma pintura, dentro de aquello que podría ser el reflejo de lo que ella observa, cómo es que surgen elementos fantásticos que nos remiten a aquello que soñamos, a aquellas imágenes que sólo aparecían en los cuentos infantiles, y que remiten a ese juego armónico de los colores, cómo es que éste impulso llega a la artista para plasmar todo lo que se le pueda ocurrir en ese momento, incluso en una de las cartas que escribía a un psicoanalista imaginario ella argumenta:

“... mi turbación es grande...estaba pintando con entusiasmo un cuadro en el que se veía un agradable prado, por el que se paseaban llenos de serenidad algunos corderos y vacas...pero he aquí que poco a poco una fuerza irresistible me empujó a poner una pequeña escalera sobre el lomo de cada cordero...y montones de pañuelos bien doblados sobre las vacas...escondí ese cuadro y empecé otros, pero siempre me veía obligada a introducir elementos inesperados...¿se trata acaso de una explosión de mi subconsciente o es que estoy sencillamente loca?⁶⁶...”

Pero ¿qué es la pasión?, podemos entender que la pasión es ese deseo desenfrenado por algo o alguien, un deseo que incita, un deseo demandante. Gurméndez⁶⁷ argumenta que la pasión pura es el más elevado pensamiento, un sentir absoluto, una totalidad afectiva. Para el autor, la pasión tiene objetivos y por ello es profundamente racional; aunque admite que cuando la pasión arrebatada provoca el olvido de aquello que nos rodea para centrar la atención en un solo objeto. Esto mucho tiene que ver con el placer y el deseo, el deseo es todo aquello que nos mueve a una constante búsqueda, aquello que se quiere, y el placer tiene que ver con la satisfacción del mismo, lo que también puede llevar al displacer, ya

⁶⁶ Ovalle, R. & Gruen, W. ,2002.

⁶⁷ Gurméndez, 1993.

que cuando la tensión que provoca el deseo aumenta hasta límites insoportables se experimenta este displacer. Cuando el exceso de energía pulsional se descarga, un voluptuoso placer restablece el equilibrio y la estabilidad del cuerpo. De ésta forma la actividad del deseo nace de una privación, de una carencia, se desea aquello que no se puede tener, y esto mantiene al sujeto en la constante búsqueda.

Regresando con Gurméndez⁶⁸, argumenta que la pasión, que a la vez está ligada al deseo y al placer; nace de un estado afectivo, de una emoción, que puede o no ser reprimido, y que a la vez influye en su desarrollo; de acuerdo con el autor, cuando la emoción, o afecto ha sido reprimido, éste se convierte en un nudo afectivo que paraliza el desarrollo de la pasión correspondiente; en cambio cuando el afecto es liberado de toda opresión psíquica, se crea en el sujeto una pasión activa y realizadora. En este sentido, la pasión es un estado afectivo (amor, odio, culpa, etc.) que se desarrolla libre y activamente, con mayor fuerza. Esta pasión, de acuerdo con Aulagnier⁶⁹ puede ser proyectada hacia un objeto, una actividad o hacia otro yo (una persona). En el caso del arte, la relación pasional se establece con la actividad, aunque también puede ser con el objeto, su obra, el espectador al sentir pasión por el arte establece una relación con la obra. Esto no significa que para el sujeto la actividad, o el objeto elegidos ocupen un lugar primordial entre las fuentes de placer, o que éstas sean para él las fuentes exclusivas de obtención de placer; el sujeto sigue exigiendo otras formas de placer.

El artista encuentra en el acto creativo una situación que le provoca placer e incluso displacer, el verse inmerso en una infinidad de posibilidades dispuestas a

⁶⁸ Op. Cit.

⁶⁹ Piera Aulagnier, 1994.

plasmarse en su obra, la posibilidad de jugar con la realidad y amoldarla a su forma y percepción propias, son momentos y situaciones que la realidad misma no le permiten hacer; en el acto creativo todo es posible, la realización de sus fantasías, incluso la evasión de la realidad en su obra, con aspectos y elementos que le llevan al placer, un placer que incluso puede tener para el artista una naturaleza desconocida. De acuerdo con Aulagnier⁷⁰, el placer que se experimenta en la relación sujeto actividad u objeto, se encuentra en función de la relación entre el yo y las representaciones, por medio de las cuales pone en pensamientos la experiencia que vive y la realidad que encuentra; en el caso del artista, las plasma, las escribe, les da una forma, un color, le busca palabras para definir las.

Entonces podemos ver que la creación y la pasión se encuentran ligadas, en el momento de la creación entra en juego el deseo, la búsqueda del placer, los afectos; aspectos que llevan a sentir una pasión por lo que se hace, una pasión por lo que se mira. A todos aquellos que nos gusta el arte podemos decir que el arte nos lleva a la pasión, el acto creativo con todo lo que implica (el deseo, los conflictos, las pulsiones, la represión, etc.), lleva a ese desconcierto, a ese enigma que nos atrae y nos intriga, característica que podemos decir, hace del arte algo apasionante.

⁷⁰ Op. Cit.

CAPÍTULO 2. LA FASCINACIÓN POR EL ARTE.

Cuando se habla de la fascinación, inevitablemente nos evoca aquello que puede provocarnos placer, aquello que nos atrae por motivos que no siempre podemos expresar con palabras. La fascinación ha sido definida como el hecho de ser dominado y atraído por un objeto con solo mirarlo, hasta el punto de crear una especie de encantamiento y ser seducido por el objeto. Al hablar de dicha fascinación es necesario hacer referencia al acto de la contemplación¹, referida como el acto de mirar algo, poner toda la atención en ello, hasta el punto de meditar acerca de lo que se está observando en un sentido más profundo.

Sabemos que el hombre es un ser capaz de crear y deformar nuevas realidades, creando una y otra vez su realidad y plasmando sus fantasías para expresarlas y llevarlas a la expectación, de forma que resultan ciertamente impresionantes, bellas, lo cual nos lleva a la fascinación de la misma; su obra de arte a través de las estructuras simbólicas de las cuales se halla cargada, posee la cualidad inductora de provocar imágenes, de evocar vivencias, de soñar y de ensoñar. "...la obra vibra y es continuada luego por el ojo que la contempla..."². La fascinación, así, nos lleva al campo tanto de la interpretación, como de la expectación. Al hablar de interpretar, precisamente nos remitimos al método analítico del psicoanálisis, al campo de los sueños; alusión que también encontramos en el campo del arte, y que podríamos aseverar, van de la mano, ya que ambos aspectos se encuentran unidos por las fantasías y la elocuencia sin lógica en la mayoría de sus productos. Por tanto, es que el arte y los sueños se declaran ligados; ya sea por ser tema (para algunos artistas) de sus producciones, ser fuentes de inspiración, motivo de reflexión, o por la semejanza en sus

¹ De acuerdo a las definiciones dadas en la Enciclopedia Universal, Ed. Planeta (1990).

² Rubino, 1995, pp. 73.

procesos de elaboración. Motivo que lleva a incluir estos tres aspectos en el presente capítulo, con el objetivo de llevar a esta lógica que guía el proceso creativo, desde la fascinación provocada por la obra.

Es por ello que al hablar del arte, no sólo debemos hacer referencia a la estética, a las reglas que la misma ejerce sobre la producción de un artista, así como la concepción que se tiene de lo bello, sublime, y de lo feo, monstruoso o de lo que algunas personas podrían tachar de aberración del arte. Según Weber³, el arte implica, desde el punto de vista psicológico y, más específicamente, desde el punto de vista psicoanalítico, el estudio de los estados de conciencia, de los fenómenos inconscientes que corresponden a la creación y a la contemplación de la obra de arte.

Debido a ello, he dividido el presente capítulo en cuatro secciones; en la primera de ellas, he intentado hacer una breve reseña de lo que es el arte y lo que implica culturalmente; con el fin de comprender el campo al cual nos estamos introduciendo, así como definir la pintura y la literatura en pocas palabras. Esto debido al hecho de que las corrientes artísticas que han surgido a lo largo del tiempo son factores que también propician una reacción del espectador ante la obra, así como el hecho de que son un aspecto más propio de la subjetividad del artista; del mismo modo los diferentes estilos que dichas corrientes llevan al artista a adoptar, van sugiriendo nuevas formas de contemplar las obras creadas. Así, como también va delimitando el tipo de espectador que admirará su producción. Esto puede generar, como ya se ha dicho, un público determinado, que gustosamente contemplará y se sentirá en cierto modo “tocado” por el artista; por otra parte, también generará un espectador que rechace su forma de producir, e incluso criticará dicho estilo. Este es un fenómeno común y comprensible debido a

³ Jean Paul Weber, 1966.

la multiplicidad de gustos que se generan en una sociedad constituida por sujetos tan distintos entre sí.

Parecería que esta gama de estilos; es decir, el tipo de colores, la forma de usar los pinceles, los materiales, las formas, lo que pinta (personas, paisajes, animales, objetos, etc.), no es más que una tendencia que el artista decide seguir, (en tanto moda, gusto, o deseo de innovar), y guiar su producción de acuerdo a la misma; sin embargo, esto no ocurre así, ya que es algo que mucho tiene que ver con la subjetividad del artista. En el caso del espectador, lo mismo ocurre, el gusto por un artista determinado, o determinada corriente artística es parte de un juego de identificación tanto con la producción como con el artista; en el sentido de que algunas personas al conocer la vida de algunos artistas, pueden llegar a sentirse identificados con ellos. Schneider⁴ al respecto, comenta que en cualquiera de los estilos, los espectadores se ven familiarizados, encuentran en dichas producciones algo que les resulta conocido, ya sea que les guste o que les provoque displacer a causa de la familiaridad con la que se ven reflejados; aunque la mayoría no sea de contenido meramente .

Y precisamente al hacer referencia al contenido de la obra de arte, es que entramos al campo de los sueños⁵; los cuales, como modelo de funcionamiento del inconsciente, permiten comprender los temas de las obras basadas en un recuerdo colectivo o individual, por medio del método de interpretación de los sueños; debido a que los procesos de elaboración onírica son semejantes a los

⁴ Laurie Schneider, 1993.

⁵ Consideré de importancia introducir el apartado de los sueños en el presente capítulo debido a que se encuentra íntimamente ligado al método de interpretación de la obra de arte, ya que éste método surge de la interpretación de los sueños, precisamente porque es necesario comprender los procesos mediante los cuales se elaboran los sueños, qué elementos los conforman, y encontrar en ellos las similitudes que guardan con la obra de arte; así pasar inmediatamente al proceso de interpretación de la obra.

que llevan a la producción de una obra de arte será necesario explicar cuáles son dichos procesos, cómo es que dicha elaboración se lleva a cabo y qué relación guardan entre sí los sueños y la obra de arte; es por ello que el segundo apartado del presente capítulo se encuentra dedicado a hablar de los sueños y el arte

Tanto en uno como en el otro, la materia bruta es sexual, y se basa en recuerdos de vivencias infantiles, formados por la estructura edípica; también en ellos encontramos deseos reprimidos que no tienen que ver con lo sexual, tal es el caso de la repetición de eventos traumáticos, tanto en los sueños, como en el arte, en donde entran en juego también las pulsiones de vida y de muerte; en ambos casos, estos elementos se encuentran perfectamente disfrazados con el fin de burlar a la censura y encontrar una forma de expresarse; es aquí donde se abre el camino hacia la interpretación, el enigma que rodea al arte llevó a la inquietud por el análisis de la misma; en el tercer apartado se hace referencia al método de la interpretación de los sueños propuesto por Freud, ya que fue el punto de partida para abrir una interpretación de la obra de arte; la semejanza entre arte y sueño, reside en que tanto en los sueños como producciones artísticas, contienen elementos comunes propicios para el análisis, elementos de los que Freud se valía para realizar dicha interpretación: símbolos, representantes, formados por recuerdos de la vida infantil que fueron configurándose por medio de los procesos propios de la elaboración onírica, que sirven para dar cuenta de los deseos inconscientes que llevaron al artista a plasmar su obra.

Kofman⁶ al respecto argumenta que los sueños y la interpretación de los mismos ayudan a comprender algunos temas referidos a las artes plásticas. El sueño es, pues, un acto de creación. El creador, al igual que el sujeto que sueña, tiene la capacidad fabuladora, fantástica de transformar la realidad. Potencial que

⁶ Sarah Kofman, 1973.

se expresa en los sueños, así como en los juegos del niño; el arte podría ser la expresión artística de los sueños. Como Rubino⁷ argüiría, el arte es liberación, desinterés y ruptura con los intereses prácticos: es sueño que busca su realización a través de la expresión artística.

Una diferencia entre el sueño y el arte, es que el segundo debe ser comprensible y comunicable, pues el arte, según se cree culturalmente, es una obra cultural que tiene una función social; en el sentido de que en historia del arte se explican los legados artísticos como una forma de testimonio de la evolución del hombre, del mismo como un legado sublime heredado de generación en generación que perpetuará las cualidades estéticas del ser humano; cuando contrariamente a esto, el artista produce en el momento en que siente la inquietud de revelar algo de lo cual no está plenamente consciente, pero que le mueve a expresar aquello que le angustia, que le inquieta. Así el artista como una parte independiente entre la sociedad y la locura, produce para sí mismo, bajo sus propias condiciones, condiciones psíquicas, por supuesto.

Cierto es que el momento de la expectación es muy importante para comprender lo que es la obra de arte, y lo que mueve a investigar por qué es un acto que no sólo mueve a su creador, sino a quien lo mira; en el cuarto apartado se abre una explicación de dicho momento y las implicaciones que este tiene. Sabemos que los deseos del artista no son los únicos que están en juego, sino también los del amante del arte. De acuerdo con Kofman⁸ el método freudiano en el arte, consiste en partir del efecto afectivo producido por la obra sobre el espectador para elevarse hasta el afecto experimentado por el artista antes y durante la creación de su obra, e interrogarse sobre los medios que han sido aptos

⁷ Op. cit.

⁸ op. cit.

para determinar en él y en el espectador transformaciones de afecto. Resulta sumamente interesante ponernos a pensar en cuántas historias son las que se entrelazan en una sola producción artística, desde lo que pasa con el autor, hasta el momento en que es expuesto y provoca fascinación, que más bien es una atracción de una fuerza que aún nos resulta un tanto desconocida. Volvemos a aventurarnos a pensar en ese saber que se sabe y que no se sabe que se sabe; conjugándose la fantasía del autor con la fantasía onírica del espectador.

Al respecto Lowenfeld⁹ nos habla de que al crear un objeto artístico, la base para cualquier forma que pudiese plasmarse, proviene del yo. La actividad creadora siempre se origina en una persona, y a través de esa persona toman forma una multitud de percepciones sensoriales. El artista pinta gracias a sus conocimientos y a sus motivaciones inconscientes o preconscious; siguiendo el argumento de Lowenfeld cuando el artista se da cuenta de que su creación no es de su total agrado, y decide modificarlo o simplemente lo rechaza, entra en juego dentro de la expresión creadora, la conciencia estética, en cuyo sentido sí podemos hablar de un arte ordenado en el ámbito social.

Podríamos decir que la conciencia estética a la que el autor hace referencia interviene, entonces, de igual manera en el espectador, por lo mismo en el juicio que pueda emitir acerca del mismo. En el caso de los críticos el rol de la estética es mucho más importante, ya que es más frecuente que éstos se encuentren al margen de ciertas reglas estéticas. De esta manera los juicios que puedan emitirse con respecto a un artista o a su producción influyen en el espectador en general, ya que pueden llamar aún más la atención del mismo, o simplemente hacer que pierda el interés aún sin llegar a conocer a fondo la producción del mismo. El mismo Lowenfeld agrega al respecto que el *gusto*, como facultad de

⁹ Lowenfeld, 1972.

sentir lo bueno o excelente, o lo feo, o como manera de apreciar las cosas; puede ser un legado cultural, en cuanto a los juicios acerca de lo bueno y lo malo, lo aceptable y lo detestable, aspectos que también, son atribuidos a estilos y corrientes artísticas, o simplemente hacia el mismo artista y el estilo de vida que pueda o no llevar.

Algunos psicoanalistas se han visto interesados en temas del arte, especialmente en la vida de algunos ilustres artistas. Como afirmaría Anzieu¹⁰: “No es solamente con el fin de conocer el funcionamiento del hombre en sí, sino para comprender los procesos de las operaciones transformadoras: el tránsito entre la salud mental y los desórdenes psíquicos, entre los desórdenes psíquicos y la cura, entre la creatividad y la creación”. Nuestra conciencia es una continuidad sostenida por las pulsiones inconscientes, el goce estético es una “ola intermitente”, como Weber¹¹ la llamaría, que en ocasiones desconcierta, otras evoca recuerdos y en otras ocasiones permanece callada, en la obra de arte esta continuidad se mantiene en constante movimiento a pesar de que pareciese estática; el momento de la contemplación, o de la expectación, es el momento en que despierta aquello inesperado por el ojo que la observa, cada vez que se mira es algo distinto lo que llega a la comprensión del sujeto, cada vez le sorprende en formas distintas.

Partiendo del argumento dado por Weber¹², acerca de que un psicoanálisis del arte no sólo debe enfocarse en lo que lleva al artista a producir algo, sino que es de gran importancia conocer qué es lo que ocurre en el sujeto al momento de la expectación, es que considero importante hablar de ello en el presente trabajo, no sólo el proceso creador es un aspecto de interés debido a que cuando el artista

¹⁰D. Anzieu, 1993, pp. 25

¹¹J. P. Weber, 1966.

¹²Op. Cit.

lleva su obra y la presenta ante su público algo ocurre en quien lo mira, en quien lo juzga e incluso crítica; lo que Weber comparte al plantear lo anterior, es la inquietud de él como espectador, de saber por qué es que una obra de arte le provoca algo, llámese fascinación, rechazo, miedo, aborrecimiento, nostalgia, tristeza, etc. Incluso el momento de la crítica es algo que no escapa de la visión psicoanalítica del arte, ya que el crítico al final de cuentas es un espectador también.

Todo artista ha sido antes que creador, un espectador, ha contemplado, a sentido, ha escuchado, se ha mirado a sí mismo en otra obra, ha gozado de los placeres estéticos a tal grado que le han llevado a sentir esa necesidad impetuosa de crear también un mundo de fantasía que le provoque, si no el mismo, mayor placer al crear una obra de arte.

En el camino de la contemplación, el espectador intenta interpretar la obra de arte, intenta apropiarse de ella para entender lo que pudo haber inspirado a su creador; la fascinación, provocada por la expectación va más allá de un análisis acerca de la técnica, el estilo, los colores o las formas, las palabras, o la fantasía que rodea el ambiente de la obra creada; la fascinación viene de lo que le refleja a cada uno de los espectadores, estos testigos de lo que ocurre dentro de la obra, que asisten a este espectáculo imaginario, de aquello que se mueve en lo más profundo del individuo, de lo que evoca, de la fantasía que recuerda y se ve refleja cual si fuese la obra un espejo o una ventana que permite asomarse a aquello que permanece oculto dentro de sí mismo.

Acerca de la interpretación, se puede aseverar que la obra misma pertenece a una parte del artista que se traduce en un todo, aquellos procesos

inconscientes que como en los sueños salen a la luz y se permite acceder a ellos en forma de jugueteo. Aspectos que han ido formando su personalidad y por lo tanto que irán dando forma a su producción. Aspectos que al momento de se exhibidos se reflejarán en sus espectadores.

2.1. Sobre La Pintura Y La Literatura.

“El arte resume la vida...penetra en nosotros, junto con la fuerza de nuestro suelo y el color de nuestro firmamento, a través de la preparaciones atávicas que lo determinan, de las pasiones y los deseos de los hombres por él definidos...(Elie Faure, 1943, pp. 12)”.

La base de la evolución humana se encuentra en sus descubrimientos, y ellos, de la observación que hace de su ambiente, todo surge del continuo análisis que surge de los fenómenos de la naturaleza cambiante que le rodea y en la cual ha de desarrollarse, y ante la cual debe sobrevivir. Siente la inquietud de imitar a animales para lograr sobrevivir al igual que ellos, incluso mistifica a la naturaleza que le hace vulnerable, construye armas, crea dioses y ritos; surge entonces, la necesidad por usar adornos, pintarse la piel de colores para seducir y llamar la atención de su pareja (ante la necesidad de reproducción), usa plumas, piedras talladas. Pinta en su cuerpo figuras semejantes a aquellos animales y plantas que significan para él la naturaleza y la vida misma; comienza a tallarlas en las piedras, en la madera; usa las flores para sacar colores.

Gracias a esto, logra transmitir el conocimiento sobre sus hazañas y nuevos descubrimientos a los demás, para mostrar a los demás lo que ha observado; entonces, nace el arte, como una forma de transmisión, como una forma de imitación de aquello que adoraba y admiraba por ser extraordinario; como una forma de culto a sus dioses y para dignificarlos. Poco a poco, esta forma de expresión se fue modificando

El arte, en términos coloquiales, constituye todo un método, un conjunto de reglas que sirven para realizar algo “bien”; es decir, que al hacer arte, lo que resulte debe ser una cosa (escrito en cualquiera de sus formas, pintura, escultura, melodía, coreografía, representación, etc.) bien hecha, casi hasta su perfección, que resalte lo “bonito” y que evoque cosas agradables en el espectador. Si consultamos algunos diccionarios, encontraremos que incluso el arte es concebida como una profesión, ejercida por personas que deben tener o que tiene un talento, habilidad, destreza, para hacer algo que se acota a los normas estéticas. Frente a la ciencia, como conocimiento verificable, racional y práctico, a través de la técnica, el arte constituye un orden gratuito que busca la distracción y el goce estético, donde lo estético es traducido y entendido como todo lo relativo a la belleza, y todos los sentimientos bellos que hacen nacer en el hombre, como teoría de la sensibilidad.

Todo producto del arte es entendido como la obra humana que expresa simbólicamente, mediante diferentes materias, un aspecto de la realidad entendida estéticamente. Así el ser humano logra expresar lo material y lo inmaterial por medio de la palabra, las imágenes o el sonido.

La verdad es que el arte más que ser un vehículo mediante el cual el hombre expresa lo vivo, o lo inerte, mediante objetos, materiales diversos y la palabra misma, es un medio que también ha servido como transmisor de conocimientos, de cultura en cultura y de tiempo en tiempo. El arte ha acompañado al ser humano a través de su historia y evolución y ha servido como testimonio y testigo de la misma. Ha ayudado a llenar lagunas con respecto a los tiempos en que no hemos sido testigos, y ha ayudado a explicar la concepción que el hombre mismo ha tenido de su propia existencia. De acuerdo con lo que Faure¹³ expresa acerca del arte, ésta es un sistema sintético, que expresa y acumula detalles, y anhelos seguidos por el hombre en comunión. Para Faure, toda imagen es un resumen simbólico del concepto que el artista tiene del mundo ilimitado de las sensaciones y las formas; una expresión de deseo que obedece a un orden.

El arte también ha sido comprendido por muchos como la mera expresión de la vida, misterioso, que rehuye de toda fórmula que pueda regirlo, y que escapa de todo aquello que es formal. El arte interviene en todas partes de la vida cotidiana, en todas partes se le ve, se le escucha, y se le lee. Existe en múltiples formas y cada vez cambia más al mismo paso que el ser humano se desarrolla y cambia su estilo de vida. Cada una de sus formas de expresión (pintura, literatura, música, escultura, etc.) ha variado en una amplia gama de estilos, formas y técnicas que cada vez la van enriqueciendo más y más; brindando al espectador más y nuevas formas de apreciarlo e identificarse con ella y por medio de ella.

Entre estas formas de expresión artística, encontramos a la literatura y a la pintura, formas artísticas que son de principal interés en el presente trabajo, por lo cual, considero necesario plasmar aquí la forma en que son entendidas. La literatura, es concebida como el conjunto de las obras arte que emplean como

¹³ Laurie Faure, 1943.

elemento fundamental la palabra; donde hay lenguaje, y donde éste no se limita a comunicar o enunciar; entonces hay literatura, ahí en donde el contenido del mismo lenguaje se expresa estéticamente. El hacer literario se constituye a la vez que el hombre evoluciona, desde que éste adquirió la facultad del lenguaje articulado; es decir, que la literatura va cambiando en cuanto a estilos, formas, etc, conforme el hombre va evolucionando como tal, así como su lenguaje se ha ido desarrollando, como un proceso que se construye paralelamente.

En un principio se trataba sobre todo de literatura oral (mitos y leyendas) o de textos sagrados que encerraban lo recóndito y esotérico de las antiguas religiones. La fabulación escrita dio origen a la epopeya, a la literatura dramática y, más tarde, a la novela y la narración breve. Otras veces, el uso estético de la palabra no está al servicio de una realidad imaginaria; nacen entonces géneros como el ensayo o la oratoria. Los diversos teóricos de la literatura han considerado a ésta como imitación, expresión, testimonio, juego o plegaria. Todas estas tendencias dan por sentada la enorme importancia que la literatura tiene sobre la evolución de las civilizaciones, sin contar con lo que ella representa para mantener la vivacidad y la riqueza de una lengua¹⁴.

Actualmente los estilos literarios son muy variados, el surrealismo, incluso, se ha introducido en los campos de la literatura también, ha influido en la ideología de los nuevos escritores y les ha llevado a una abstracción propia del estilo que ha hecho de esta forma de expresión algo sumamente místico, más de lo que ya era.

De esta forma, la fantasía, las ideas, las concepciones de la realidad y del mundo de lo imaginario, se convierten en materia prima de lo que leemos, que

¹⁴ Enciclopedia Planeta, 1990.

sirve como un transporte para viajar a aquellas profundidades a las que los autores nos remiten. La poesía no escapa de ello, la metáfora es la parte fundamental de la misma, y que transmite las emociones de la manera más pura, y a la vez más abstracta; cargada de símbolos que llegan a intrigar acerca del origen de la misma, y a llevarnos a la cuestión necesaria en el presente trabajo ¿qué inspiró dicha creación?, y cómo es que llega a transmitirse no sólo por medio de la palabra, sino por medio de la sensación, por medio de algo que se encuentra escondido en esas palabras, que fluye al momento en que es leído y que se escapa a la vista, simplemente se convierte en algo que despierta lo que estaba dormido.

Por otro lado se encuentra la pintura, comúnmente definida como la descripción o representación viva y animada de personas o cosas por medio de las imágenes en una superficie, con las líneas y los colores convenientes. La pintura artística se divide, desde el punto de vista técnico, en pintura de caballete y pintura mural. La primera comprende diferentes técnicas, como el óleo, el temple, la acuarela, el pastel, etc. Y la segunda otras técnicas como el fresco, la encáustica, etc. Los temas de la pintura son muy variados y empezaron a perfilarse con los primeros artistas: paisajes, animales, escenas de la vida cotidiana, retratos, asuntos religiosos o históricos. La clasificación en escuelas data del siglo XVIII, mientras que la división en tendencias (expresionismo, simbolismo, cubismo, surrealismo, pop-art, etc.) es moderna, agrupando a pintores de diferentes estilos y países, y se adapta a la evolución sociocultural¹⁵.

Vemos que la pintura, también ha sido parte de esta continua evolución de la vida humana, actualmente existen muchos más estilos y técnicas de las que había en el romanticismo; del mismo modo se ha hecho un tanto más compleja, lo

¹⁵ Enciclopedia Planeta, 1990.

cual provoca que en algunos casos sea incomprendible para algunos de sus espectadores; para no ir mas lejos tenemos el ejemplo del *expresionismo abstracto* que, conformado por trazos libres, líneas, y una gama de colores que pueden ser o fríos o cálidos, expresan simplemente sentimientos complejos carentes de formas exactas, que incluso llegan a despertar sensaciones de agresividad en su espectador, lo que lleva al rechazo, o al juicio de falta de visión estética. Cuando realmente llegan a transmitir sensaciones tan plenas como una pintura impresionista o expresionista.

Uno de los movimientos pictóricos que más pueden llamar la atención es el surrealismo. El surrealismo (del francés: *surréalisme*) es un movimiento artístico y literario surgido en Francia en el primer cuarto del siglo XX en torno a la personalidad del poeta André Bretón. Surge como un intento de acción positiva frente a la destrucción llevada a cabo por los dadaístas¹⁶. Los contactos entre Breton y el movimiento Dada fueron continuos hasta que en 1919 Bretón se separó del dadaísmo. El surrealismo es conocido como el movimiento de lo irracional y lo inconsciente en el arte de las vanguardias. El órgano portavoz del movimiento fue la revista *Litterature* dirigida por un grupo de poetas entre ellos Bretón, fundada en el mismo año. Estos poetas adoptaron la palabra *surrealismo* para definir un método de escritura simultánea con el que estaban experimentando:

“...Surrealismo: Puro automatismo psíquico, por medio del cual se intenta expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el proceso real del

¹⁶El dadaísmo es un movimiento que surge en 1916 formado por un grupo de artistas y escritores rebelados contra lo absurdo de la época en la que vivían y resueltos a poner en tela de juicio todos los modos de expresión tradicionales. Su ideario estético estaba basado en la ausencia de todo fundamento, en la elaboración intuitiva de la obra de arte. *Enciclopedia Universal*, 1990. Planeta Editorial.

pensamiento. El dictado del pensamiento, libre de cualquier control de la razón, independiente de preocupaciones morales o estéticas... ¹⁷

Surgió por tanto como movimiento literario en el que pintura y escultura eran concebidas como consecuencias plásticas de la poesía. De entre ellos, Bretón, que era también psiquiatra, había estudiado las teorías de Freud sobre el inconsciente, que le llevaron a elaborar la poética surrealista basada en el inconsciente como lugar generador continuo de imágenes que se podían sacar a la esfera del arte por medio de un ejercicio mental en el que la conciencia no intervenga y cuyo proceso de transcripción debería ser automático.

Entre los principales expositores de la pintura surrealista encontramos, por supuesto, a Salvador Dalí (1904-1989), nacido en Figueras, España, recibió una rigurosa formación como dibujante y pintor en la Academia de San Fernando de Madrid. En 1928 viaja a París donde toma contacto con los movimientos de vanguardia, especialmente el surrealismo. Desde muy temprano orientó su obra hacia lo que él llamó “método paranoico-crítico”, mezcla de inspiración onírica y sistemático cultivo del yo. Dalí aparte de ser una persona excéntrica por excelencia, destacó debido a que su trabajo rompía con los esquemas de la pintura en ese entonces. Sus ideas y su desafío a los psicoanalistas son aspectos que llaman la atención de su vida; además de ponerlo en el lugar de uno de los principales representantes del género surrealista.

Otra pintora surrealista de gran importancia es Remedios Varo (1908-1963), pintora surrealista española, caracterizada entre los mejores pintores surrealistas del siglo XX; educada en colegios rígidamente católicos, vivió siempre sola, a cuya

¹⁷ De Micheli, M., 1966.

resignación le debió la construcción de una obra maravillosa en la cual se notaba la condición de vida de la artista; en ella plasmó imágenes imaginarias cuyo semblante, sumamente parecido al de su creadora, resultan imágenes bellas que transmiten esa sensación de tranquilidad, a la vez de nostalgia; imágenes luminosas donde la fantasía es el cómplice de un mundo recién creado por la artista, simplemente sus pinturas son el claro ejemplo del juego entre los colores y las formas totalmente armónicas, incluso, a pesar de ser figuras mutantes, seres deformados, seres inanimados que cobran vida y que observan incesantemente. Remedios logra hacer de lo melancólico, un juego armónico en un lienzo. El arte fue su escaparate mediante el cual logró plasmar aquellos pensamientos que la aquejaban.

Otro movimiento pictórico de gran importancia es el expresionismo; el término Expresionismo comienza a cobrar fuerza en 1911 cuando en una exposición llevada a cabo en Berlín se designó a todas las corrientes modernas imperantes en esa época. En la actualidad se utiliza especialmente en relación con los artistas que coinciden con la idea de que la expresión de sentimientos y emociones es la verdadera meta de las obras de arte. En su trabajo se subordina técnica y tema en favor de la expresión personal, generalmente a través de componentes como oscuridad, misterio y especulación metafísica.

El Expresionismo, no obstante, es un vocablo que después de acuñado ha sido empleado igualmente para referirse a expresivos énfasis y distorsiones que pueden hallarse en las artes visuales de muchos períodos. Fue un movimiento deliberadamente opuesto a la fiel representación de la naturaleza y empeñado en cambio en la comunicación de tensión y emociones como propósito primordial del arte. La intuición de dar un sentido psicológico y simbólico a sus obras llevó a los artistas de este movimiento a sacrificar cualquier tipo de orden y equilibrio ante su

ímpetu distorsionante, así como a utilizar línea, forma y color por sus posibilidades expresivas¹⁸.

Entre los más cercanos precursores del Expresionismo se cuentan a aristas como Vincent Van Gogh (1853-1890), pintor neerlandés; hijo de un pastor protestante, trató de seguir la carrera eclesiástica y trabajó como misionero en la región minera de Borinage, fracasando por completo. Se inicia en la pintura, se traslada a París con su hermano Theo. Conoce a Toulouse-Lautrec y otros impresionistas, gravemente dañada su salud mental, llegó incluso a cortarse el lóbulo de la oreja, él mismo pidió ser internado en 1889. Un año después se suicida. Sus pinturas son singulares por el juego entre la pintura y las formas, los colores que utilizaba y su técnica son inconfundibles. Su vida es realmente interesante, aspecto importante en el desarrollo de su obra.

Otro es el caso de Frida Kahlo (1910-1954), pintora mexicana, que destaca principalmente por la gran producción pictórica caracterizada por ser en su mayoría autorretratos, que plasman cada uno de ellos en sus distintas formas, estados de ánimo de la artista, así como determinados momentos de su vida, el uso de los colores, los contrastes, elementos naturales como animales y plantas; y por supuesto, su amplio sentido del folklore mexicano, son aspectos que distinguen su obra; además de su conocida vida personal, y su excéntrica personalidad, es una mujer que no escapa a la vista cuando uno piensa en la pintura mexicana. El mirar una obra de Kahlo siempre da como resultado el enigma de su vida, de su sentimiento y de esa mente que siempre lograba plasmarse en un mismo rostro que siempre era distinto a la vez.

¹⁸ Gombrich, E. H., 1968.

Tanto la literatura como la pintura son formas bellísimas de la expresión artística; ambas pueden conducir a mundos ricos en fantasía, remitirnos a aquello que anhelamos y de lo cual no teníamos conciencia, son formas que en su constante cambio, han mejorado y propician la más rica gama de sentimientos en el espectador. Cada vez se hacen más complejas, más abstractas, pero hay que recordar que lo mismo ocurre con el estilo de vida del ser humano.

2.2. El Sueño Y La Obra De Arte.

“Soñar es una facultad divina y misteriosa, porque mediante el sueño el hombre se comunica con el mundo tenebroso que lo rodea... (Boudelaire, cit. en Marty, 1999)”

2.2.1. ¿Qué Son Los Sueños?

Una definición común del sueño lo pondría exactamente en el mismo lugar que el *estar dormido*, como si ambos fuesen sinónimos; de ésta forma el estar dormido implicaría la representación en la fantasía de diversos sucesos. Muchas personas consideran a los sueños como premoniciones, atribuyéndole cualidades de predecir algo que pueda llegar a ocurrir en la vida de la misma, revelaciones que les permitirá resolver el enigma de su vida.

Anteriormente a la explicación psicológica de los mismos, se creía que los sueños eran una manifestación benigna u hostil de poderes que venían de más allá de la vida terrenal, poderes demoníacos o divinos. Desde el punto de vista filosófico, la vida onírica es un estado especial de la actividad psíquica considerado superior al estado de vigilia; consideran al sueño como la liberación del espíritu en un desligamiento del alma de las cadenas de la materia.

Contrariamente a esto, la visión médica de los sueños opina que los sueños deben considerarse como un proceso físico inútil, como un procesos incoherente que se realiza obedeciendo a estímulos fisiológicos. Para ellos durante el sueño sólo ocurren situaciones sin lógica alguna, ni razón de existencia.

Freud se vio muy interesado en encontrar una explicación lógica para los sueños, para él, un sueño iba más allá de un simple fenómeno cerebral, sino que cobraba gran importancia como representación de la vida psíquica; irónicamente descubrió que la concepción popular de los sueños era la que más se acercaba a la verdad; lo cual le llevó a investigar a fondo las condiciones de su génesis, su relación con la vida psíquica despierta, su dependencia de estímulos percibidos durante el día en el sueño, las muchas particularidades de su contenido que rehuyen al pensamiento despierto, la incongruencia entre sus representaciones y los afectos a ellas ligados y, por último, su brevedad y su condena por el pensamiento despierto, que considerándolos como algo extraño a él los mutila o extingue en la memoria¹⁹.

Encontró que los sueños son satisfacciones disfrazadas de deseos reprimidos; es decir, son realización de deseos. Debido a este carácter dividió los

¹⁹ Sigmund Freud, 1901, *Los Sueños (XVIII)*.

sueños en tres clases, en los que son pura satisfacción de deseo, los sueños de angustia, y los sueños en los que el contenido es perturbador pero la sensación no lo es. En primer lugar, aquellos en los cuales el disfraz logra su objetivo y el sueño procede sin perturbaciones. En segundo lugar, aquellos en los cuales el disfraz está ausente o es insuficiente, provoca angustia debido a que el deseo prohibido aparece y por tanto provoca que el soñante despierte inmediatamente. En tercer lugar aquellos en el que el deseo está especialmente bien oculto por una incómoda combinación de contenido y sentimiento, provoca extrañeza en el soñante e inquietud como consecuencia. Por lo tanto los sueños pueden poseer un sentido y al mismo tiempo ser comprensibles y, por tanto, pueden ser incluidos sin problema alguno en nuestra vida psíquica; otros aunque puedan presentar coherencia y poseer un claro sentido, pueden también causar extrañeza por no saber cómo incluir dicho sentido en nuestra vida psíquica; otros pueden carecer de ambas cualidades: sentido y comprensibilidad, y mostrarse incoherentes, complicados y sin sentido alguno.

Los sueños que aparecen disfrazados, por lo general son producto de la deformación onírica; esta deformación del deseo original, permite evitar la angustia que provocaría la aparición del deseo en su plena expresión. Existen también sueños cuyo contenido es claro y penoso, pero no produce sensación desagradable alguna, los cuales sirvieron a Freud para demostrar que los sueños pueden tener cierta característica de insignificancia, así como falta de valor psíquico. Los sueños se tratan, entonces, de realizaciones bien disfrazadas de deseos reprimidos.

Freud encontró también que los sueños tienen un contenido manifiesto y un contenido latente. El contenido latente, hace referencia al conjunto de significaciones que contiene el sueño; se presenta principalmente por medio de

imágenes que conforman al sueño, el contenido latente de un sueño estaría constituido, entonces, por restos diurnos, recuerdos de la infancia, impresiones corporales. Al ser narrado esto, estas imágenes se organizan como pensamientos y palabras. Los problemas del sueño referentes a los estímulos que lo provocan, a la procedencia del material anímico, al esporádico sentido de lo soñado y a las razones de su olvido son concernientes al contenido latente. Éste es anterior al contenido manifiesto.

El contenido manifiesto es el sueño tal como se le presenta al sujeto soñador, que posteriormente realizará su narración. Es el producto del trabajo del sueño; la narración descriptiva que el sujeto efectúa de su sueño en un momento en el que no dispone de todas las significaciones que su sueño expresa. En sí sería el recuerdo y el relato del sueño²⁰.

Freud²¹ argumentó que las ideas latentes esenciales son casi siempre un complejo de ideas y recuerdos con una muy complicada estructura y con todos los caracteres de los procesos mentales de la vigilia que son bien conocidos. Con gran frecuencia son continuaciones de ideas que parten de diversos centros, pero que no carecen de puntos de contacto y casi regularmente aparece junto a un proceso mental su reflejo contradictorio, unido a él por asociaciones de contraste, es decir aparece como si se deseara lo contrario a lo que realmente se desea.

Todos ellos realizan deseos estimulados durante el día y no cumplidos, por tanto, se comprende que los sueños tienen una conexión con la vida diurna; en ellos aparecen elementos que resultarían nimios, pueden presentar en su mayoría,

²⁰ Laplanche, & Pontalis, 1996.

²¹ Sigmund Freud, 1979, *Interpretación De Los Sueños. (1900)*.

el más extraño e indiferente material, y nada hay en su contenido que pueda considerarse como la realización de un deseo; pero disfrazan aspectos del mismo y de su realización. Freud pensaba que aún detrás de la realización de deseos deben de esconder aún otro sentido, que más bien tendría que ver con el retorno de aquello que ha sido reprimido.

De esta forma vemos que los sueños son principalmente visuales, se transforman a partir de ideas, pensamientos, sentimientos e impresiones, que pueden expresarse verbalmente; cuando surge un sueño, es debido a que alguna impresión reciente, de algo ocurrido durante el día, algo vimos, escuchamos o sentimos, se conecta con una impresión de nuestro pasado, de nuestra infancia. Los deseos prohibidos pueden tener cierta expresión en los sueños porque el hecho de dormir inhibe la acción²².

En los estudios que Freud realizó acerca del arte, destacó que el trabajo psíquico de la creación dispone de todos los procedimientos del sueño: principio del placer, desplazamiento, condensación, simbolización o figuración simbólica. El trabajo de la creación lucha contra la falta, la pérdida; realiza una identificación con el objeto amado y desaparecido al que revive bajo diversas imágenes, formas o personajes dentro de su obra, y de la misma forma, de acuerdo con Anzieu²³, activa los sectores adormecidos de la libido y también de la pulsión de autodestrucción, la pulsión de muerte.

Dichas imágenes elaboradas por la mente, que aparecen tanto en los sueños como en la expresión artística, son elementos que permiten el análisis de

²² Schneider, 1993.

²³Anzieu, 1993).

los mismos; presentan similitudes, pero aún así, Freud distinguía cuidadosamente entre sueño y arte, ya que difieren por aspectos como los mecanismos mediante los cuales se forman los sueños, ya que estos no son creativos en un sentido artístico, ni estético; además de no ser dirigidos con un fin artístico, como a un público. No surgen como una inquietud, en cierta forma, consciente del artista. En cambio, el arte se enfoca a un fin, ya sea personal, o cultural; ya sea para el artista mismo, o para ofrecerlo a un espectador.

2.2.2. La Elaboración Onírica.

Los procesos mediante los cuales los sueños llegan a ser tales fueron estudiados cuidadosamente por Freud. En su artículo *Los sueños*²⁴, descubrió que la elaboración onírica se da en dos procesos, uno de ellos es el proceso primario, que está principalmente constituido por cuatro procesos: la dramatización, el desplazamiento, la condensación y la simbolización. Los tres últimos satisfacen a la primera condición y crean el disfraz necesario para eludir a la censura. Y el proceso secundario, haciendo referencia a la narración del sueño por parte del soñante, mediante la cual, el sueño continúa elaborándose debido a la adecuación a las exigencias de lo preconscious-consciente. De no ser así, el sueño sería descrito tal cual mostrando aspectos que resultarían vergonzosos para el soñante. Desde el punto de vista tópico el proceso primario corresponde al sistema inconsciente, mientras que el procesos secundario corresponde al sistema preconscious-consciente.

²⁴ Sigmund Freud, 1901, *Los sueños (XVIII)*.

Al hablar de la elaboración onírica primaria, se debe hacer referencia a los procesos que la conforman de acuerdo a como Freud²⁵ los ha definido en cuanto a su funcionamiento en la elaboración de los sueños. Aquello que en el sueño se presentaba amplia y precisamente como contenido esencial, tiene que satisfacerse después del análisis con un papel muy secundario entre las ideas del sueño, y los sentimientos reales que conforman el sueño, no se hallan representados como tales en el sueño. El primero de estos procesos de elaboración onírica es el Desplazamiento, que contribuye a ocultar el sentido del sueño y a hacer irreconocible la conexión entre el contenido manifiesto y las ideas latentes; éste que consiste en poner un elemento en el lugar de otro; el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa; la representación original, se encuentra ligada a un monto de pulsión, del orden del deseo, durante el desplazamiento, el monto pulsional pasa a otra representación que, por lo regular, es indiferente e insignificante (absurda en cierta forma). Este fenómeno ocurre también en la formación de los síntomas psiconeuróticos, y de forma general en toda la formación del inconsciente. De acuerdo con Freud²⁶, durante este proceso del sueño, la intensidad psíquica, la importancia y la capacidad de afecto de las ideas, se trasforman en vitalidad material. Es decir, que lo más claro del contenido del sueño parece a primera vista como lo más importante; pero al ser analizado muestra que un impreciso elemento del sueño constituye con frecuencia el más directo representante de la principal idea latente, o sea, del deseo mismo.

La forma en la que actúa el desplazamiento varía de intensidad en los diferentes sueños. Freud encontró también que en algunos sueños no hay el menor desplazamiento, dichos sueños son los más llenos de sentido y más

²⁵ Sigmund Freud, 1901, *Los Sueños (XVIII)*.

²⁶ Op. Cit.

comprensibles. En otros sueños no hay un solo elemento de las ideas latentes que haya conservado su propio valor psíquico, y a veces todo lo esencial de dichas ideas aparece sustituido por elementos secundarios. Cuando más oscuro y confuso es su sueño, más participación debe atribuirse en su formación al factor desplazamiento.

Debido a este proceso es que el contenido latente, los elementos más importantes de dicho contenido, son representados por detalles nimios que aparecen en el sueño, que pueden ser hechos recientes, indiferentes, o hechos antiguos sobre los cuales ya se había producido un desplazamiento durante la infancia. Al revisar la definición dada por Laplanche y Pontalis²⁷, se puede argumentar que la función que ocupa el desplazamiento se produce por la influencia de la censura, ya que reprime ciertas representaciones preconscientes, las cuales, atraídas al inconsciente, se hallan regidas por las leyes del proceso primario; debido a la censura durante el desplazamiento se concede la mayor importancia a elementos nimios e indiferentes, que es posible integrarlos en contextos asociativos muy alejados de cualquier conflicto psíquico. El desplazamiento favorece a al segundo proceso que es la condensación.

Nos damos cuenta de que el contenido latente de los sueños designa muchas más cosas de las que se nos muestran en el contenido manifiesto, así como si comparamos el tiempo que hemos dormido con lo que logramos recordar de lo que soñamos; en este sentido, Freud comprobó que existe una labor de condensación; al desplazarse los montos de energía de la representación original a otra representación, éstas se condensan. Mediante ésta, una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas; es decir, una o varias

²⁷ Op. Cit.

imágenes se superponen o combinan. Freud²⁸ en su *Interpretación de los sueños* describe dicho proceso como uno de los mecanismos fundamentales mediante los cuales se efectúa el trabajo del sueño; la cual puede producirse de diversas formas: un elemento se conserva sólo por estar presente varias veces en distintos pensamientos del sueño; diversos elementos pueden reunirse en una unidad que no resulta del todo armónica; o la condensación de varias imágenes puede hacer que se esfumen los rasgos que no coinciden, manteniéndose o reforzándose el rasgo o rasgos comunes. Por tanto por medio de la condensación dos o más representaciones pasan a formar parte de una sola representación inconsciente.

Por otra parte tenemos a la simbolización, la cual funciona por medio de analogías visuales. Freud²⁹ argumentó que los sueños que exteriorizan deseos eróticos consiguen aparecer inocentemente asexuales en su contenido manifiesto debido a que el material de representaciones sexuales no debe ser producido como tal, sino que tiene que ser sustituido en el contenido del sueño por indicaciones o alusiones; esto le da también un carácter de incomprendibilidad y complejidad. Al hablar de sueño, entonces, se hace referencia a una representación por medio de símbolos, que a la vez se nos presentan en los sueños como imágenes. De acuerdo con Freud la mayoría de los símbolos oníricos sirven para la representación de personas, partes del cuerpo y actos que poseen interés erótico. El simbolismo onírico va mucho más allá de los sueños, puede hallarse también en representaciones artísticas, lo que permite descubrir las relaciones íntimas del sueño con estas producciones.

Del mismo modo, experimentan una especie de selección y una transformación que los sitúan en condiciones de ser representados por imágenes,

²⁸ Sigmund Freud, 1979 *Interpretación De Los Sueños*. (1900).

²⁹ Sigmund Freud, 1900, *Los Sueños (XVIII)*.

especialmente visuales. En el sueño todas las significaciones son expresadas por medio de imágenes. El lenguaje, las palabras, no constituyen, según Freud, una excepción a este respecto; figuran en el sueño como elementos significantes y no por el sentido que poseen en el lenguaje verbal. Todos los pensamientos esenciales del sueño son representados por imágenes durante el sueño, la expresión del sueño proporciona eslabones entre los conceptos abstractos y las imágenes.

Para explicar mejor esto, es necesario distinguir entre los dos tipos de representaciones que entran en juego en la simbolización, las representaciones “cosa”, que son esencialmente visuales, que derivan de las cosas, y de huellas mnémicas directas de la cosa; y por otro lado las representaciones “palabra” que derivan principalmente de la palabra, son esencialmente acústicas; se introducen en una concepción que enlaza la verbalización y la toma de conciencia. Éstas ayudan a caracterizar al sistema preconsciente-consciente por la ligazón de la representación de cosa a la representación de palabra correspondiente, a diferencia del sistema inconsciente, que sólo comprende representaciones “cosa”³⁰. En este proceso, las representaciones “cosa” pasan a ser representaciones “palabra”.

La capacidad de simbolizar no sólo contribuye a la dramatización (transformación de una idea en una situación), sino también a la condensación y el desplazamiento. En sí la dramatización sería, entonces, la composición total del sueño, tal cual se presenta mientras el sujeto sueña.

³⁰ Laplanche, et al. 1996.

Así, después de dicha elaboración primaria, pasa a la elaboración onírica secundaria. De acuerdo a la definición dada por Laplanche³¹ ésta hace referencia a una recomposición del sueño destinada a presentarlo en forma de un guión relativamente coherente y comprensible. Constituye un segundo tiempo del trabajo del sueño, en éste, el sueño es abstraído de su carácter de absurdo e incoherente, se cubren las lagunas que pudiesen haber surgido al despertar, surgen añadiduras debido al esfuerzo por recordar exactamente lo que ocurrió en el mismo. De esta forma se puede notar que el sueño continúa elaborándose aún estando despiertos; mientras es narrado continúa siendo algo que se está produciendo. En esta elaboración secundaria, el objetivo es adecuar el sueño a las exigencias de lo preconsciente-consciente, así como a las exigencias del exterior, de la realidad. Así el contenido latente se convierte en contenido manifiesto.

Este proceso, de acuerdo con Freud³² ejerce una fuerza inductora y selectiva sobre la materia de los pensamientos del sueño. Así la elaboración secundaria es un efecto de la censura, que actúa cuando el sujeto durmiente se aproxima al estado de vigilia y posteriormente cuando narra su sueño.

2.2.3. Los Sueños Y Su Relación Con El Arte.

Después de revisar los sueños, los procesos mediante los cuales resultan en lo que se nos presenta al estar dormidos, es inevitable pensar en lo que sucede cuando se nos presenta una obra artística, ya sea por medio de un libro y lo que el mismo puede representarnos, como al mirar una pintura. No siempre se presentan ante nuestra vista y conocimiento como lo más coherente, o razonable, incluso

³¹ Laplanche & Pontalis, 1996.

³² Freud, 1900/1979.

puede carecer de forma alguna; lo mismo que ocurre en los sueños, ocurren cosas que no suelen ocurrir en el mundo real; sin embargo, provocan placer, incluso extrañeza, pero mueven algún sentimiento que se encontraba oculto en las profundidades de nuestro ser.

De acuerdo con Kofman³³, el hecho de que la materia prima de las obras aparezca recubierta por edificaciones ulteriores que la ocultan, al igual que en los sueños, explica que la obra de arte sea un enigma a descifrar. El enigma en la obra de arte se encuentra en todo su contenido al igual que en los sueños.

El simbolismo en la expresión artística ha coincidido con el de los sueños. En cuanto a los procesos del sueño, Schneider³⁴ argumenta que se encuentran en la expresión artística de igual manera que en los sueños, pero que a diferencia de los mismos, en la producción del artista, éstas se encuentran permanentemente ahí, como testigos de una elaboración psíquica de los pensamientos latentes. En el caso de la condensación, le permite al artista manipular los espacios entre los componentes literales de los medios y sus pensamientos y sentimientos inconscientes; puede presentarse un elemento o personaje que muestre características que remitan a varias significaciones, compuesto de varios elementos que recuerden diversos aspectos diferentes; y a la vez tenga una sola significación dentro de la obra.

En cuanto al desplazamiento, Schneider nos dice que en las artes visuales puede reflejar las relaciones simbólicas inconscientes entre diferentes partes del cuerpo; un claro ejemplo de ello es la representación de partes fragmentadas del

³³ Kofman, 1973.

³⁴ Schneider, 1993.

cuerpo como motivo del miedo a la castración. Por otra parte, debido a que en la producción de arte no existe temporalidad exacta, el pasado y el presente coexisten en el mismo espacio, se puede hablar de la existencia de una condensación.

Por otra parte la representación de los sueños depende del mismo artista. Es bien sabido que artistas como Salvador Dalí se sirven de sus sueños para elaborar sus pinturas; sin embargo, no todos lo hacen, depende del estilo que sigan y lo que les inspire para hacerlo, de acuerdo con lo que argumenta Schneider³⁵ la proyección de la verdad psicológica de los sueños es una inteligencia mayor de la del que sueña, es decir, que el inconsciente tiene un poder mayor que la mente consciente.

La expresión artística, se encuentra, al igual que el sueño, regida por la censura, ésta da el carácter enigmático a la obra de arte. Kofman³⁶ al hablar de esta censura, nos remite también al hecho de que el arte al producir placer, se encuentra ligado a una ruptura, con la represión originaria, con la castración, la prohibición. La censura actúa al simbolizar aquello que se quiere transgredir. En este mismo sentido, el arte se convierte en un recurso que encubre, que disfraza, que engaña para expresar el deseo y las fantasías que han permanecido ocultas; que recubre el contenido latente, al igual que los sueños.

Al actuar la censura en el proceso de producción artística, entra en juego un elemento propio del arte y de la misma elaboración onírica, la deformación. La coincidencia de los fenómenos de la censura con los de la deformación onírica

³⁵ Op. Cit.

³⁶ Op. Cit.

llevó a Freud³⁷ a atribuir a ambos procesos condiciones análogas de la formación de los sueños, dos poderes psíquicos del individuo, uno de los cuales forma el deseo expresado por el sueño, mientras que el otro ejerce una censura sobre dicho deseo y le obliga de este modo a deformar su exteriorización. Las ideas latentes del sueño no son conscientes, pero el contenido manifiesto de ellas emanado sí es recordado, es decir, tiene acceso a la conciencia. Es preciso recordar que nada del sistema inconsciente puede llegar a la conciencia sin antes pasar por la segunda instancia, el preconscious, y éste no deja pasar nada sin ejercer sobre ello sus derechos e imponer a los elementos que aspiran a llegar a la conciencia aquellas transformaciones que le parecen convenientes, es decir, sin antes ser deformados.

De esta forma damos cuenta de que la función de la deformación va de la mano con los procesos de elaboración onírica, la condensación, desplazamiento, y la simbolización. El hecho de que los pensamientos, o contenidos del sueño, en su comparación con lo que pudiese haber sido tomado de la realidad, aparezcan expresados de forma distinta, es producto de la deformación. En algunas ocasiones, el deseo se expresa en manera inversa a lo que realmente significa, o inversamente en cuanto a su realización; lo mismo ocurre en las obras literarias o en la expresión visual.

Elementos que quieren salir a flote tanto en los sueños como en la expresión artística, debido a la censura, sólo encuentran la forma de expresarse en manera contraria a lo que representan en realidad. La deformación, es un elemento constante en la producción artística, sin esta, tal vez la metáfora, las múltiples formas que aparecen ante nuestros ojos en las pinturas y esculturas, tal vez no serían tan ricas; y tal vez no lograrían esa identificación con el espectador.

³⁷ Sigmund Freud, 1900/1979.

El carácter enigmático del arte, está proporcionado indudablemente por la censura.

En el dibujo realizado por Dalí³⁸ en el año 1937, llamado *“El canibalismo de los cajones”*, notamos una gran cantidad de símbolos, imágenes cargadas de elementos que parecería que nunca terminaríamos de notarlos todos. Los personajes que aparecen en esta obra no son del todo comunes, es aquí donde vemos como ejemplo de la deformación lo que ocurre con los elementos que conforman este dibujo; podemos encontrar todos los elementos que son característicos del sueño, además de haber sido gestado por una ensoñación de su autor; podemos notar en los personajes que aparecen una labor de condensación en el sentido de que no solo representan la imagen de personas, vemos que además contienen otros elementos que en cierta forma resultan ajenos a la anatomía humana, son elementos ajenos los unos de los otros, pero que conforman una unidad con un solo significado.

En este sentido vemos la existencia de unos cajones que salen del cuerpo, como si el cuerpo fuese un mueble en el cual podemos guardar cosas que pueden ser mostradas a las personas que nos visitan, cosas que sabemos que existen y que en un momento podemos llegar a sacar, porque permanecen accesibles, a pesar de estar ocultas; en el preciso momento del dibujo estos cajones se abren liberando una especie de torbellino de donde se desprenden brazos y manos amenazantes, los personajes se muestran un tanto atormentados, como si no hubiesen querido que estos cajones se abrieran, pero no pudieron evitarlo. El sentido que nos da el nombre del dibujo *“el canibalismo de los cajones”* da la idea de que estos se abren para devorar estos cuerpos, mismos que los contienen, se devoran a sí mismos, como el canibalismo lo dice; esto aparte da cuenta de la

³⁸ Descharnes, R. & Néret, G., 2004.

gran inclinación que Dalí sentía por la comida, aspecto de su vida que él siempre mencionaba, al igual que su argumento *“sé lo que como; no sé lo que hago..”*³⁹.

Retomando el hecho de los cajones abiertos, vemos que de los cajones sale aquello que debe permanecer oculto, o no permanecer a la vista de los demás, lo que nos lleva a pensar en qué más debe permanecer oculto que los deseos más profundos, deseos que llevan a la perversión, pensamientos que llegan a nuestra conciencia y que no debemos permitir que sean conocidos por los demás ya que pueden provocarnos vergüenza; ahora salen y atormentan, amenazan con devorar aquello que resulta ser el sí mismo.

Vemos en este dibujo cómo un elemento del mismo, contiene diversos elementos que se condensan para dar una significación, aunque posea varias significaciones; del mismo modo la intensidad de una representación se desplaza hacia los elementos que aparecen en el dibujo, vemos la fuerza que en sí representa tal, vemos la intensidad con la que Dalí intenta representar un acto que bien pudo haberse gestado en una ensoñación, una fantasía solamente propia del arte; pero que al mirarla refleja más, algo que se siente.

Del mismo modo, estos elementos en su gran mayoría no son más que símbolos que representan un deseo, en él podemos observar un contenido sexual que pareciera obvio, ya que contiene varios elementos fálicos, como el que aparece casi en el centro del dibujo, así como los tubos que atraviesan al cuerpo que aparece en el primer plano, y las diversas figuras alargadas que recorren el contenido del dibujo.

³⁹ Op. Cit. , pp. 54

Es así como vemos al arte tan cargado de símbolos, de representaciones con las cuales nos sentimos identificados, los que pueden llegar a causarnos fascinación, repudio, resultar ominosos. Vemos un arte lleno de metáforas y alegorías que le dan la cualidad de la singularidad, incluso ver cómo la fantasía entra en juego sin problema, y la representación de la vida cotidiana como un juego en el cual la prohibición se mantiene al margen (cuando no es del todo cierto). El arte, como el sueño, es el producto de un proceso psíquico, en el cual los pensamientos y deseos más profundos son sometidos a una deformación para llegar al punto en que logran salir del inconsciente; en el que la energía pulsional de los mismos es desplazada a otras representaciones, en los que son condensadas para formar otras representaciones, para después ser simbolizadas por imágenes que después se encontrarán cargadas de significaciones, y al ser plasmadas en la producción de su creador, surgirán como algo estético, cargado de colores, y en la mayoría de las ocasiones sin razón de su existencia, como la mera imitación de elementos tomados del mundo exterior, pero que sólo serán el representante de los deseos que sólo se han disfrazado para burlar a la censura, y ahí permanecerán plasmados, como si fuesen fotografiados para recordar constantemente que existen en nosotros.

En el sueño la invención y la libertad creativa se citan para dar origen a la libre asociación de ideas e imágenes visuales. El lenguaje de los sueños es, ciertamente, un lenguaje poético. En ellos, los objetos, las intenciones y los afectos referidos a lo prohibido aparecen enmascarados; al ser descifrados, el conocimiento de la realidad psíquica del sujeto y el acceso a la verdad respecto a sus deseos aparecen⁴⁰.

⁴⁰ Marty, 1999.

2.3. Sobre La Interpretación De La Obra De Arte.

Al hablar de la interpretación de la obra de arte, viene a nuestra mente el momento de la expectación; como ese primer momento en que se entra en contacto con la obra de arte, de esperar, observar esta obra, nace la inquietud de saber qué nos provoca y por qué, qué es aquello que contiene que desconocemos y que a la vez nos atrae al ser, en cierta forma, familiar, y al ser así resulta también aterrador el hecho de que algo que vemos por primera vez nos remita a algo que se ha olvidado, como si alguien se hubiese enterado de nuestro secreto. De esta forma surge también la necesidad de una crítica, de un análisis, un momento que nos llama a la interpretación.

Cuando vamos a un museo, cuando leemos un libro (poesía, novela, cuento), es inevitable emitir un juicio acerca de lo que estamos viendo o leyendo; muchas veces nuestro juicio se ve influenciado por actitudes estereotipadas y distorsionadas debido, entre otras causas, a la enseñanza. De acuerdo con Pichón-Riviere⁴¹ estas actitudes frente al objeto estético, actúan en forma más o menos inconsciente, constituyen barreras que impiden la irrupción de nuevos objetos estéticos y originales que emergen en la mente del artista. Sin embargo surge, con toda su significación y un lenguaje propio, ahora reconocido y redescubierto por su creador, aunque en el fondo no esté totalmente consciente de lo que ha resucitado por medio de su obra, incluso puede hasta llegar a lo ominoso, y despertar reacciones en su espectador que no había tomado en cuenta, hasta llegar a ser criticado. Provocar el escándalo, convertirse en alienado gracias a los juicios de los demás (de los críticos), son consecuencias del impacto que pueda tener su obra.

⁴¹ Pichón-Riviere, 1987.

Regresando a lo que en sí es la interpretación, hablando desde una perspectiva del psicoanálisis del arte, hablamos de una deducción, por medio de la investigación analítica, del sentido latente existente en las manifestaciones del sujeto, en este caso, manifestaciones artísticas; y que apunta al deseo que se formula o vislumbra en la producción del inconsciente.

Bien conocido es que todo psicoanalista se enfoca principalmente en desenmarañar los misterios de la psique humana; pocas veces se inclina a trabajar sobre lo estético; sin embargo, la estética tiene mucho que ver con movimientos emocionales de nuestra persona; la obra artística, como hemos visto, entraña muchos movimientos psíquicos, y artificios del inconsciente para lograr salir a la luz. La obra en sí misma es capaz de facilitar en análisis; una vez que la hayamos interpretado, podremos saber por qué hemos experimentado ante ella una impresión poderosa; de acuerdo con Marty⁴² para lograr esta comprensión se debe acentuar la importancia característica de los detalles secundarios; las cosas secretas, las cosas encubiertas.

Es verdad que el arte guarda múltiples similitudes con los sueños, y que incluso el método de interpretación puede ser utilizado en la obra de arte; al igual que en el caso de los sueños, para interpretar una obra de arte es necesario conocer la propia interpretación del creador; según argumentos de autores como Mc' Dougall, Kofman, Pinchón-Riviere, Anzieu, entre otros. También es cierto que muchos artistas han tomado los sueños como motivo de su producción estética, tal es el caso de Dalí, quien retomaba muchos de los elementos que soñaba para enriquecer sus producciones; y que incluso, en la obra de arte encontramos

⁴² Op. Cit.

también un contenido latente y un manifiesto. Con respecto al contenido, vemos que algunas, si no es que todas las producciones artísticas, ya sea literatura o pintura, encontramos elementos que al evocar algo en el espectador, resultan también ominosos⁴³. Es un arte cargado de símbolos y representaciones que conforman una unidad, que al mirarla recuerda todo aquello que fue olvidado, y todo aquello que es deseado.

El inconsciente se hace escuchar entonces, no sólo por medio de los sueños o los síntomas se convierten en la forma en que puede recordarnos aquello que se ha reprimido, el arte es la forma en que se expresa y le permite al sujeto producir fantasías y deformar la realidad. Nada surge en la mente sin que la misma sea el testigo de aquello de lo cual no quiere dar cuenta el sujeto.

Kofman⁴⁴ dice que el modelo que interpretación de las obras de arte, que encuentra su modelo en la interpretación de los sueños, consiste en encontrar lo arcaico individual y colectivo mediante las deformaciones; sin embargo acepta también la idea de que es un tanto imposible, ya que al hablar de esta deformación, damos por supuesto que los vestigios arcaicos han sido disfrazados por medio de elementos mnémicos posteriores, así como elementos actuales. Más bien, Kofman nos habla de encontrar las distinciones entre las deformaciones, unas de las otras, las formaciones sustitutivas originales de las formaciones más tardías. Dichas formaciones sustitutivas hacen referencia a los síntomas, o formaciones equivalentes, como actos fallidos, chistes, etc., en tanto que reemplazan los contenidos inconscientes; estas formaciones aportan una satisfacción que reemplaza al deseo inconsciente; por supuesto, estas

⁴³ Éste término hace referencia a aquello que resulta temible, siniestro, horroroso. En el capítulo tres se ahonda más con respecto a éste término.

⁴⁴ Kofman, 1973.

formaciones guardan ciertas líneas asociativas con el deseo al que están sustituyendo; y al aparecer sustituidas por otras dan cuenta de la deformación.

Cuando algún elemento que escapa de la censura aparece en su obviedad como un elemento más de la obra, éste deseo se presenta en su estado arcaico. Es en este sentido en que el método de interpretación de los sueños sirve como modelo para la interpretación de la obra.

Freud⁴⁵ al hablar del contenido manifiesto de los sueños y contenido latente (el cual como se ha mencionado, también se encuentra dentro de la obra), los vincula con los recuerdos encubridores; lo que nos remite a los recuerdos infantiles, que se caracterizan por la aparente insignificancia en su contenido, cuando su análisis descubre experiencias infantiles importantes y fantasías inconscientes, aquí es donde el recuerdo encubridor constituye una formación de compromiso entre los elementos reprimidos y la defensa; es decir, que estos recuerdos encubridores ocultan tras de sí experiencias sexuales reprimidas o fantasías. Esto podría resumirse con los procesos de elaboración onírica también, en tanto desplazamiento de la energía pulsional de una representación a otra, así como la condensación de dichas representaciones. En este sentido, los recuerdos encubridores contienen todos los elementos esenciales de la vida infantil, representan los años olvidados de la infancia, del mismo modo que el contenido manifiesto de los sueños representan los pensamientos. Los recuerdos dejan huellas de todo aquello que queda del pasado, y que la censura tiende a desaparecer; de esta forma las huellas dan cuenta de lo reprimido.

⁴⁵Sigmund Freud, 1914, *Recuerdo, repetición y elaboración (LXIII)*.

Sería como entrar en un juego en el que se siguen las pistas de aquello que se nos quiere revelar a la conciencia por medio de lo reprimido; las huellas mnémicas se deslizan a partir de las formaciones sustitutivas, y éstas son más numerosas en tanto menos se tiende a conservar el recuerdo pasado; el mismo destierro de los recuerdos originarios es lo que los revela; como la aparición del síntoma en la histeria, que se hace más intenso en tanto más se olvida aquello que le origina, más en contacto se encuentra con lo prohibido y con el deseo de transgresión. Los recuerdos encubridores revelarán poco a poco aquello de lo que se han originado.

Lo mismo ocurre con las producciones artísticas, la obra surge al igual que surge el síntoma, el artista logra evadir la enfermedad, la censura, el contenido latente hace su labor al igual que durante el sueño; en la obra se plasman todas las imágenes que a su mente vienen, como recuerdos encubridores. En la obra dichos elementos arcaicos se nos presentan disimulados, disfrazados, por medio de símbolos que a la vez son formas sustitutivas de realización de deseos, convirtiendo a la obra en una fantasía pura, que oculta tantas huellas mnémicas deformadas, como le es posible.

Con respecto a este método de interpretación Kofman⁴⁶ asevera que no opera sobre el conjunto del sueño, sino sobre cada uno de sus elementos, cada fragmento debe determinarse por separado. Agrega que “el trabajo de construcción implica el de desconstrucción de las edificaciones ulteriores que han servido de contracatexias de lo reprimido...(pp. 86)”. El término contracatexias hace referencia al proceso económico postulado por Freud como soporte de numerosas actividades defensivas del yo; la contracatexis permite que una representación se mantenga dentro del sistema de donde proviene la energía

⁴⁶ Op. Cit.

pulsional. Impide que surjan representaciones reprimidas y se mantengan en el inconsciente.

Es decir, que para construir la “verdad”, acerca de la obra, de lo que ocurre en el artista, y de lo que transmite, se debe primero desconstruir aquello que edificó en su obra (recuerdos encubridores, formaciones sustitutivas, símbolos), para encontrar las verdaderas piezas que han sido la base para aquellas representaciones que simbolizan los pensamientos y afectos del artista.

El arte siempre nos mostrará aspectos de la vida que no suelen ocurrir cotidianamente, o que nunca ocurrirían, nos llevan a fantasear, a identificarnos con ellos, a sentirnos parte de la obra; lo mismo que en el sueño, en ellos somos siempre los protagonistas, aunque sea por medio de otros personajes, no de nosotros en sí. En este sentido, la interpretación podría también llevarnos a encontrar lo que ocurre en el espectador, los símbolos y significaciones que encontramos en el arte, pueden ser también, representantes de fantasías colectivas, y para no ir más lejos, la fantasía edípica es un elemento que Freud descubrió como un común en las obras que llegó a analizar. Aparte de los demonios de cada individuo.

De esta forma es que el método de interpretación de los sueños es un aspecto fundamental. Para Kofman, el soñar y la producción artística son una manera de recordar, la repetición es la convicción de que esos recuerdos infantiles existen y que tienen una fuerza que rige nuestra vida adulta. El pasado individual del autor que se muestra en la obra puede conmover a cualquier hombre debido a la identificación que surge por medio de su obra; todos tenemos conflictos, todos tenemos deseos reprimidos, todos fantaseamos, y todos anhelamos; con ello, por

supuesto, no quiero decir que no en todos estos procesos inconscientes actúan de la misma forma.

“Lo que me dio el agua”. (Frida Kahlo, 1938):

Este cuadro consiste en la acumulación de pequeños detalles fantásticos, las imágenes se encuentran entrelazadas, vinculadas con acontecimientos o emociones que siempre acompañaron a la artista a lo largo de su vida y obra. En esta tina, Frida plasmó lo que resultó de una ensoñación que tuvo al darse un baño de tina.

En ella vemos imágenes de temor, recuerdos, sexualidad, dolor y muerte que flotan en la superficie del agua sobre las piernas sumergidas de la mujer presente en la tina; podemos notar que estos elementos no se nos presentan como tales, simplemente se dejan entrever entre los muchos elementos que aparecen en el cuadro. Éstos podrían simbolizar todo aquello que la pintora recuerda, elementos que son los representantes de deseos y fantasías insatisfechos, de eventos traumáticos, de su propio complejo.

Del mismo modo aparecen aspectos que podría parecer, tienen un obvio significado en la obra, como sus piernas, que pintadas brumosamente, perdidas en el agua, reflejan su constante sufrimiento por el accidente y la poliomielitis que sufrió, al igual que la grieta que aparece en su dedo pulgar. Sin embargo, la apariencia que dan sus pies junto con su reflejo dan la impresión de estar viendo un cangrejo, cuya incapacidad para caminar derechos es bien conocida; posiblemente en este pequeño aspecto del cuadro Frida intentó simbolizar su

incapacidad para caminar normalmente. Vemos que en este cuadro se encuentra un claro ejemplo de la condensación, ya que en un solo lienzo podemos ver la gran cantidad de elementos que se conjugan en uno, en este se encuentran muchos de los elementos que forman parte de otros cuadros antes realizados. La vena que sale de uno de los agujeros del desagüe recuerda al cuadro de *“las dos fridas”*, así como su conocida inclinación que Frida tenía por la sangre; las dos mujeres que aparecen en el cuadro *“dos desnudos”*, incluso la imagen del ave muerta recuerda a aquel que El Bosco pintó en su *“jardín de las delicias”*; por otra parte el retrato de sus padres que aparece en *“mis abuelos, mis padres y yo”*, el vestido de *“mi vestido cuelga ahí”*. Este cuadro es el más claro ejemplo de la condensación, mismo proceso que ocurre en la elaboración onírica.

Por otra parte el desplazamiento en este cuadro se denota en las relaciones simbólicas inconscientes entre los diferentes elementos que aparecen en la obra; vemos distintos símbolos fálicos a lo largo del lienzo, tal es el caso de la roca de la cual se encuentra sujeta la cuerda por donde pasean los insectos y una bailarina; al igual que el edificio producto de una erupción volcánica; al igual que encontramos elementos que simbolizan a la vagina, tal es el caso de las flores que se encuentran emanando del fondo de la tina, el volcán, el caracol del cual fluye el agua; cuya culminación es la erupción volcánica, acontecimiento que simboliza el acto sexual. La presencia del caracol, el cual se encuentra roto, y del cual emana agua, podría encontrarse simbolizando la incapacidad de la artista para engendrar hijos. En este sentido el desplazamiento se está desplazando el valor, o la significación de un objeto a otro, de un acto a otro, de una parte del cuerpo a otra, o bien, de una parte del cuerpo a un objeto, etc. En este caso estamos viendo aspectos que bien podrían resultar superficiales en el análisis, ya que estos procesos de elaboración ocultan aún más tras de sí; como hemos visto antes, lo que aparece ante nuestros ojos, es resultado de la deformación, que ocurre a causa de la represión.

Este cuadro se encuentra cargado de un alto contenido sexual, la misma Frida comenta con respecto a este cuadro, en una entrevista que le realizaron, hablando de sí misma en tercera persona:

*“Simboliza el paso del tiempo; que trataba, por un lado, del tiempo, de los juegos infantiles y de la tristeza inherente a lo que le pasó en la vida. Al cumplir más años, los sueños de Frida se volvieron tristes, mientras que los de la niña habían sido felices. De niña jugaba con distintos objetos en la tina de baño; soñaba con ellos. Las imágenes del cuadro se relacionan con esos juegos. Cuando este fue pintado, Frida se vio así misma bañándose, y todos los sueños con un final triste, como suele suceder cuando se sueña hacia atrás. También acostumbraba hablar mucho de la masturbación en la tina del baño. En cuanto al aspecto filosófico, su idea tenía que ver con la imagen que uno se forma de las cosas, porque es imposible contemplar la propia cabeza, la cual sirve para mirar, pero no puede ser vista por uno mismo. Es algo que uno se carga con uno para poder conocer la vida”.*⁴⁷

La misma Frida, aunque de manera impersonal (hablando de sí misma en tercera persona), da cuenta de la naturaleza de su obra reconociendo que son sueños de su infancia, lo que nos explica, en cierta forma, la presencia de los insectos que atraviesan la cuerda floja, ya que Frida en su infancia gustaba de mirar a través del microscopio plantas e insectos para después dibujarlos, claramente ella plasma este recuerdo que conlleva a la añoranza por la infancia; al argumentar esto, recordamos cuando Freud habla acerca de la añorada infancia, en la cual no existe aún la prohibición, como el mismo Freud lo llamaba, la perversidad polimorfa.

⁴⁷ Herrera, H. , 1984, pp. 219.

Pareciese que a pesar de que no podemos ver su cara dentro del cuadro, sí podemos tener acceso lo que estaba fantaseando. La tristeza es un aspecto característico de las obras de Frida Kahlo, la nostalgia por aquello que ha perdido, al igual que el coraje por salir adelante, y la constante presencia del erotismo y la sexualidad. Son aspectos que en este cuadro se ponen en juego, pareciera que este fuese la obra más cargada de emociones, como si hubiese surgido en forma de resumen de toda su vida; una vez más, vemos que en analogía con el sueño, la obra de arte carece de temporalidad exacta, todo puede ocurrir.

2.4 Espectador Y Artista En El Mismo Espejo.

“...quien no ha conocido jamás el estremecimiento de la obra maestra, quien ignora el placer y la desesperación de la belleza, ése nunca sabrá lo que es la emoción estética; quien jamás ha presentado al menos las grandes estructuras de una obra de arte por humilde que sea, ignorará por siempre la naturaleza de la creación estética...” (Weber, 1966, pp. 10).

El verse reflejado en un espejo implicaría no sólo el hecho de mirarse enfrente de uno mismo y contemplar el aspecto propio. Desde la infancia, el mirarse en el espejo implica algo que va más allá de la simple imagen refleja, es el concebirse como un ser completo, el concebir la imagen propia, el cobrar identidad ante sí mismo. Lacan, escribió un artículo que apoya la explicación anterior, *El estadio del espejo* escrito en 1949, habla esta fase de la constitución del ser

humano, situada entre los 6 y 18 primeros meses; en la cual el niño, todavía en un estado de impotencia e incoordinación motriz, anticipa imaginariamente la aprehensión y dominio de su unidad corporal. Esta unificación imaginaria se efectúa por identificación con la imagen del semejante como forma total, la imagen de la madre; se ilustra y se actualiza por la experiencia concreta en que el niño percibe su propia imagen en un espejo.

Pero ¿qué ocurre cuando nos vemos reflejados en alguien o algo más?. En el sentido de la contemplación de la obra de arte, y la gama de emociones que evoca en un amplio grupo de espectadores, notamos que el agrado o la fascinación que un espectador pueda sentir por la obra que admira, está relacionada con la identificación que pueda sentir tanto con el artista, como con lo que la obra expresa o intenta hacerlo, con lo que refleja; que en términos psicoanalíticos es lo que le significa al espectador.

Sin conocernos estamos desnudos al disfrutar de alguna obra que nos guía vertiginosamente hacia una supuesta complacencia que pareciera ser producida por el simple hecho efectista del sentido visual; sin embargo, pasiones y aversiones, se trastocan, se subliman dentro de algo que bien podría ser horrendo y sucio en esencia, pero que con la magia de la estética y del sueño en colectivo se convierten en cualquier manifestación artística que nos transmite placer/displacer.

A través de las estructuras simbólicas que componen una obra de arte, induce en el espectador imágenes, evoca vivencias, sueños y ensueños. De esta

forma la obra es continuada por el ojo del espectador⁴⁸. Esto lo podemos ver en el caso de la música, al escucharla crea cierta atmósfera apta para la evocación de imágenes, de emociones, y de pensamientos que surgen como si fuese el recuerdo de algo que no siempre sabemos qué es con exactitud.

Sin embargo, para que el placer nazca en el espectador las fantasías del artista deben estar disfrazadas y objetivadas gracias a un trabajo formal que, por la belleza que crea, seduce al desviar la atención, permite el levantamiento de la inhibición y el goce de nuevo de las fantasías reprimidas.

Pichón-Riviere⁴⁹ afirma que la experiencia estética vivenciada por el espectador se presenta cuando una obra de arte funciona simbólicamente para él como un medio de satisfacción de sus fantasías inconscientes. Ello implica el redescubrimiento de las mismas, un reencuentro con los más profundos deseos que vienen desde la infancia olvidada; esto a través de ese objeto estético, de esa obra de arte, siendo así algo similar al reflejarse en un espejo. “El observador participa en el proceso mismo de reconstrucción realizándose éste en su propio mundo interior, lo que se expresa como placer estético”.

Los contenidos inconscientes pueden salir a la luz por medio de la contemplación estética, el artista logra transmitir por medio de su obra una vivencia particular de armonía y de movimiento. Presenta sus juegos, nos hace partícipes de sus sueños, de sus fantasías sobre la realización de sus deseos; provocando en su espectador sensaciones que nacen de varias fuentes que confluyen en ese momento de la expectación, que nacen de fuentes psíquicas

⁴⁸Rubino, 1995.

⁴⁹ Pichón-Riviere, 1987, (pp. 14).

profundas. La técnica a la cual recurre el creador difiere en cada uno de los casos; sin embargo, todos coinciden en el hecho de atenuar el carácter egoísta de su obra, así como de disfrazar sus fantasías más profundas en su obra; desvía la atención del espectador al plasmar sus fantasías reprimidas dejándolo a merced de la pura emoción estética; dando éste carácter enigmático a su producción que logra seducir al espectador invitándolo a gozar de sus propias fantasías sin reproches o vergüenza.

El artista desvía, así, la atención de su público, creando personajes u obras que se desarrollan de acuerdo a los mismos fantasmas de su creador; su límite se encuentra en el mismo inconsciente de su espectador, de su estructura subjetiva.

En este mismo sentido podemos estar de acuerdo con el argumento que aporta Rubino⁵⁰ quien señala que la obra de arte representa para su creador una fuerte condensación de imágenes, en las cuales se encuentran encubiertos las contradicciones y conflictos del mismo; proyectándolos hacia su espectador y provocando un efecto en él propio de la significación de la cual está cargada la obra. La proyección de los conflictos, tanto del creador, como en el espectador, resulta ser una realización imaginaria de deseos.

Para que el placer estético pueda surgir en el espectador es necesario que haya una identificación, ya sea con los personajes, o con la obra misma. Cuando esta identificación ocurre el espectador internaliza la experiencia que el autor intenta plasmar, logra vivenciar por medio de la obra aquello que en la fantasía desea vivir, esto ocurre principalmente en el caso de la literatura. Experiencias que pueden ir del gozo hasta el sufrimiento, aunque al final de cuentas, ambos se

⁵⁰ Op. Cit.

traducen en un goce. Sarah Kofman⁵¹ argumenta que la condición del placer que se pone en juego aquí es que el mismo espectador sea un neurótico, ya que “sólo un neurótico puede experimentar placer y no desagrado ante la revelación y el reconocimiento más o menos de las pulsiones reprimidas. (pp. 139)”. Agrega más tarde, que en el caso de los demás espectadores que no experimentan placer, el reconocimiento de dichas pulsiones sólo le llevarán al refuerzo de la represión y no a la liberación y a la descarga. En este sentido podemos entender que Kofman intenta aseverar que todos conservamos rasgos neuróticos, al tener deseos reprimidos y fantasear con aquella satisfacción de los mismos y verlos realizados en las obras artísticas. Ello no implica que sólo un neurótico sea capaz de disfrutar el arte, sino que ésta evoca en quien la mira la fantasía de realización de deseos, y al mismo tiempo, el desagrado que pueda causar la misma, el recuerdo de eso que creímos olvidado.

De acuerdo con Kofman, para que se realice esta identificación debe haber a la vez reconocimiento y deformación. El espectador reconoce, por medio de la obra, su pasado que ha reprimido durante todo el tiempo; al reconocerlo da cuenta del conocimiento deformado que tenía de sí, desenmascarándose a sí mismo, quedando su Yo herido. El ver una obra que recuerda aquello que ha sido reprimido, que se ha deseado desde la infancia y que resulta vergonzoso, provoca horror, horroriza la visión de aquel o aquello que significa la realización del anhelo de la infancia, la fuerza del horror que provoca en sí, es la misma fuerza con la que ha sido reprimido tal deseo. El artista obliga al espectador a mirarse a sí mismo por medio de él o de su obra, recordando que aunque aquello haya permanecido reprimido, existe muy en el fondo de sí mismo. En algunos casos el espectador ante tal situación prefiere evitar mirar tal obra, a rechazar al artista.

⁵¹ Op. Cit.

De esta manera la apreciación de una obra de arte podría implicar en algunos casos una catarsis, de acuerdo con Kofman el participar intensamente de una pasión representada es gastar las energías correspondientes y liquidarlas; ya que mucho tiene que ver con el retorno de lo reprimido; el creador ha proyectado sus conflictos personales en la obra, y el espectador proyecta los suyos; ambos proyectan sobre la obra sentimientos muy distintos, el espectador significa la obra de forma distinta a la que su creador pretendía que se hiciera. En este sentido, Rubino nos dice que la contemplación es egocéntrica, ya que el espectador ve la obra desde su perspectiva subjetiva, la significa, se apropia de ella y ve en la misma la forma de satisfacer sus fantasías.

El juego de la identificación con el héroe de la poesía o de un libro, permite al espectador vivir aquello de lo que él mismo no se siente capaz, o que le pondría en peligro por arriesgar su vida; accede a su propia fantasía de inmortalidad, a sus más profundos deseos sin caer en el riesgo de ser castigado, en la creación artística el espectador puede experimentar aquello que nunca se le ha permitido, desde que comenzó a formar parte de su cultura y de una sociedad que le prohíbe todo placer. Como dijo Freud: “Morimos como el héroe con quien nos hemos identificado: sin embargo, sobrevivimos y estamos dispuestos a morir de nuevo con otros héroes, manteniéndonos de este modo, sanos y salvos⁵²”.

Estos héroes son los *dobles* de los que nos hablaba Freud, aquellos que surgen como recurso ante la amenaza de la muerte, o de algún castigo, aquellos que logran realizar las fantasías más profundas. Como en los sueños, en los que el sujeto se identifica con algún personaje, que siempre es el principal, el espectador se identifica con el personaje principal de la obra; o con algún elemento de la obra pictórica.

⁵² cit. en Kofman, 1973, pp. 141.

Por otra parte el crear es una forma de luchar contra la muerte; aquí es donde vemos de nuevo la lucha entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, crear para sobrevivir a la muerte, ya que implica la noción de algo que surge de sí mismo y que permanecerá aún después de la muerte de su creador. Afirma una convicción de inmortalidad. De esta forma la obra artística tiene ciertos contenidos que provocan en el espectador el recuerdo de su vulnerabilidad ante la muerte, en ocasiones las imágenes o temas que se tocan en la creación artística insisten en plasmar aquello que está vivo, al hacerlo también evoca el pensamiento de que todo aquello que está vivo puede también morir; en otros casos, expone que aquello que está muerto puede ser re-creado en la obra artística. Incluso la visión de lo que resultaría ominoso en la obra de arte, puede resultar también tranquilizador en el espectador, ya que esta vivencia de la muerte por medio del objeto estético le lleva también a pensar en que las cosas pueden ser re-creadas, y en este proceso dar la vivencia de vida.

Pichón-Riviere⁵³ opina al respecto que el impacto que provoca en el espectador, hace que se identifique con el creador, le hace participar de los mismos mecanismos y adquiere carácter de vivencia estética o de diversión por el hecho de que resuelve necesidades muy profundas ligadas a la muerte. Rubino⁵⁴ al respecto argumenta que la obra de arte representa el resultado de una actividad inconsciente del artista y, a su vez, la contemplación suscita una actividad inconsciente de igual naturaleza en el espectador, oyente o lector.

⁵³ Pichón-Riviere, 1987.

⁵⁴ Rubino, 1995.

El espectador establece, en cierta forma, una relación con la obra, en el sentido de que al contemplarla se abandona a la ensoñación, este soñar despierto, que más bien es una fantasía, un guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada la realización de un deseo inconsciente, y que es estimulada por la misma obra⁵⁵. Muchas obras artísticas proporcionan al espectador tal re-creación de sus fantasías que dicha obra se convierte en un elemento más de sus sueños; en el sentido, que sus fantasías se modifican, se agrandan y se enriquecen gracias a la obra, o de sus ensoñaciones. Se identifican a tal grado que la utilizan en su fantaseo. En otros casos la contemplación de las obras de arte llevan al espectador a convertirse también en creador, tomando la producción de algún artista como la propia inspiración que les permitirá crear algo nuevo. Es importante recordar que los mismos creadores han sido o son espectadores de otros artistas también.

El sentimiento estético; es decir, lo que provoca o mueve el sentir artístico, aquello que transmite y deja en quien lo especta, y eso que le lleva al creador a plasmar; se encuentra relativamente regido por normas estéticas, relativamente debido al hecho de que el arte ha ido cambiando en formas que más bien están rompiendo con los esquemas del arte clásico; así el sentimiento estético, se traduciría más bien en aquello que provoca la contemplación del arte. Éste puede ir de lo sublime hasta lo repulsivo. Hemos visto algunas obras que plasman situaciones que resultan horribles, en las cuales ocurren cosas que nunca desearíamos haber visto, que resultan ominosas; lo cual pone en contradicción el sentimiento que implica la apreciación del arte y convirtiendo la expectación en algo que provoca sentimientos ambivalentes: placer-inquietud, placer-angustia, placer-terror. Sentimientos de horror que van de la mano con lo bello y lo estético. Más aún cuando culturalmente lo bello está íntimamente unido con la creación

⁵⁵ Anzieu, 1993.

artística; en el sentido relativo de lo bello, ya que sólo es una concepción, un constructo cultural, que permite definir a las cosas como bonitas, como agradables, armónicas, que de igual modo nos evocan cosas agradables. Sin embargo, el sentimiento y la concepción de lo bello, siempre dependerá de la subjetividad.

Weber⁵⁶ sitúa el papel de lo bello designándolo en el arte como la adecuación de lo hallado a lo buscado; es decir, aquello que se busca en el arte culturalmente. Argumenta que este encuentro de lo deseado y de lo hallado producen en el contemplador desesperación, tanta belleza en una obra de arte resulta desesperante ante la ausencia de algo que recuerde que lo bello se encuentra ahí, algo que evoque la melancolía por aquello que es bello. En este sentido, la emoción estética está cargada esencialmente por el placer y el displacer, y en este mismo sentido, la búsqueda de aquello que realmente satisfaga los deseos inconscientes.

Así, Weber define al sentimiento estético de acuerdo a siete pares antitéticos además del placer-desagrado; en el sentido de deleitar y provocar dicha, y a la vez resultar aversivo; es decir, que lo que vemos puede resultar desagradable, ominoso, pero a la vez nos atrae, nos impide dejar de mirar, e incluso provoca cierto gusto. Weber nos dice que es: personal-impersonal; interesado-desinteresado; pura-impura; verdad-mentira; significativo-sin significado; presencia-ausencia; original-originario. Es Personal e impersonal, debido a la identificación entre espectador/obra, o espectador/artista; sin embargo, también hay una separación con la obra, la experiencia estética requiere que haya un embelesamiento de sí mismo por la obra, provocando que el espectador salga de sí mismo y se introduzca en la misma, pero a la vez se resiste ante la

⁵⁶ Weber, 1966.

seducción y vuelve a confinarse en sí; es fusión y distancia a la vez. Al ocurrir esto, es cuando puede decirse que también es interesado y desinteresado, debido a que hay un sumo interés hacia la obra y hacia el autor de la misma, hay una identificación que le permite interesarse más y más en esta; sin embargo, al formar el espectador parte de una cultura, de una sociedad y al estar inmerso en las normas morales, y por tanto a una intuición estética bien arraigada, no permiten que ese interés vaya más lejos que una simple contemplación estética.

Es puro e impuro, debido a que la obra representa sentimientos, experiencias sin ser perturbadas por ligaduras objetivas; sin embargo, toda emoción estética está vinculada a aquello que también resulta ominoso, en una obra siempre existirán elementos que incomodan, que mueven y provocan angustia en el espectador, por tanto el sentimiento estético también resulta impuro. Por más que el recuerdo quiera enfrentarnos con el pasado puro, siempre se mezclará con elementos de nuestro presente; al presentarse ante nosotros al observar la obra, será de forma imperfecta, impura.

Al hablar de lo bello en el acto estético, se habla de una perfección en la obra, algo que se espera poder encontrar dentro de la misma; sin embargo, el hablar de una obra que sea perfecta en el sentido de que no contenga más que elementos bellos, es decir, que plasmen una realidad utópica, y que se halle fuera del jugueteo del artista con la realidad, implicaría una obra que no fuese arte propiamente dicha. En este sentido, se podría argumentar que el arte es verdad y también es mentira. La verdad de una perfección, que a la vez es imperfecta por ser mentira, corromper dicha verdad al contener algo que va más allá de una realidad objetiva, más bien se encuentra dentro de un marco puramente subjetivo, tanto del artista, como del espectador.

Esta ambigüedad se debe al hecho de que la obra de arte culturalmente debe ser perfecta, como “legado de la humanidad”, es concebida como una perfección en sí, por plasmar cosas bellas, cosas que pocos pueden ver, que representa a aquellas personas que tienen una visión diferente de las cosas y que se nos muestra para conocerla, para acceder a aquello que ha permanecido oculto ante nuestros ojos; sin embargo, al ser creado gracias a la subjetividad del artista, es una verdad propia, que se exhibe como verdad colectiva, se nos presenta disfrazada, cuando no es más que el deseo oculto de su creador, cargada de representaciones y recuerdos de intenso valor afectivo. Entonces se convierte en una verdad que es pura mentira, una mentira disfrazada de verdad, y de perfección, cuando los elementos que contiene no datan más que la imperfección del inconsciente.

Dicha subjetividad implica que la obra se encuentre cargada de significantes, significantes sin significado; ello no quiere decir que el misterio que ostenta la obra se resuelva a la simple vista. La obra se abre a la vista, como diría Weber “como una trampa colmada de sombra, el lugar desconocido de las significaciones secretas...(pp. 31)”. De ésta forma la obra abre toda una gama de posibilidades ante cada uno de los espectadores, toda una gama de significados ante la subjetividad de cada individuo. Por esto, es que el autor dice que la verdad que plasma la obra es mentira, porque la verdad, brutal y transparente, engaña a la vez en cuanto a la profundidad que contiene, ya que es una verdad superficial que sólo sirve como señuelo para seducir al espectador. Esto a la vez resulta un tanto paradójico, ya que esta verdad remite a una verdad sombría, que sale a la luz a través de las significaciones significantes.

El sentimiento estético es también presencia y ausencia, ya que nos presenta una apariencia, la presencia del significante, pero sin un significado claro; provoca preguntas y no brinda respuestas, simplemente deja al espectador en la angustia de provocar un placer desconocido ante lo que puede ser también ominoso para otro. En el sentido de que el artista plasma los demonios de sus fantasías reprimidas, nos presenta en la obra situaciones de su infancia, situaciones viejas, pero se encuentran en la obra sin estar plasmada en ella; se trata de la ausencia de la presencia de la vieja situación, del recuerdo. De esto parte también, el hecho de que una obra resulta novedosa, impresiona ante la originalidad, ante el disfraz que cubre esos viejos recuerdos, esas fantasías reprimidas; es original en tanto que el recuerdo no se confunde con dicha situación recordada, se convierte en una réplica con la variante de la novedad. A la vez es originario, porque nos remonta a los orígenes del pasado por lo que representa.

Dichos elementos, que conforman el sentimiento estético, son necesarios en el sentido de provocar una reacción en el espectador, conforman una contrariedad que atrae al espectador hacia la obra, que le sumerge en su contenido, que le invita a contemplarla y fantasear con ella; que le provoca un placer que proviene de fuentes desconocidas, que evocan emociones infantiles, recuerdos reprimidos; elementos que evocan la infancia olvidada y tan anhelada por la felicidad que implica; que a la vez que incitan a una verdad, rechaza y evade la realidad psíquica del sujeto. Sin embargo, a pesar de que la realidad externa siempre termina triunfando tanto en el artista como en el espectador, es decir, que a pesar de que el artista transgrede un orden, que cuestiona e impugna, se encuentra limitado por una realidad, aunque en una forma nimia; el sentimiento contradictorio, característico de la realidad psíquica, perdura en el inconsciente de ambos, lo que permite continuar gozando tanto de la creación como de la contemplación.

La realidad psíquica del sujeto, todos esos deseos, la búsqueda del goce, las fantasías, buscan una salida; por medio del arte es que surge una especie de tregua, por medio de la cual pueden salir libremente y satisfacerse, pero siempre dentro del límite de la realidad externa, por medio de la ensoñación que produce, por medio del jugueteo, acto del creador, al cual invita a su espectador. Es como si estas manifestaciones psíquicas escaparan mediante la contemplación, a pesar de que éstos recuerdos, sentimientos, o fantasías no sean reconocidas en el momento de su resurgimiento.

2.4.1. Acerca De La Expectación: Dora Y La Madonna Sixtina (Rafael, 1483-1520).

Resulta un tanto irónica la asociación sexualidad con una imagen “celestial”; cuando se mira detenidamente la Madona Sixtina (fig. 1) llama la atención la mirada de la misma y de su hijo, ambos son los únicos personajes que miran hacia el espectador, mientras que el Papa sólo nos señala. En algún momento resulta difícil discernir si sonríe o su expresión es más bien de angustia; podría decirse que más bien la Madona denota una expresión un tanto angustiosa, de miedo, como si supiera que tiene que brindar a su hijo a quienes el hombre señala implorando que lo haga, y ella no quisiera hacerlo, teniendo el conocimiento de que será en sacrificio; sin embargo, lo hace. Otro elemento que llama la atención dentro de la obra es el detalle en el fondo: incontables rostros que apenas se vislumbran entre las cortinas y la nubosidad, rostros de ángeles que muestran cierto asombro, que dan la impresión de estar observando incesantemente, al grado de provocar cierta sensación de incomodidad.

En conjunto, un cuadro que en sus dimensiones originales debe ser impresionante, como lo mencioné antes, el detalle en la mirada de madre e hijo son un tanto impresionantes; sin embargo, la pregunta sigue siendo ¿por qué contemplarla durante dos horas?. Por supuesto, al plantear dicha pregunta nos remitimos al caso de Dora, analizado por Freud; obviamente es un cuadro que por su existencia propia no causa tal efecto, y podemos saberlo al no tener el mismo resultado en toda persona que le admira. Incluso son detalles que no todo espectador logra notar, y que igual no nos evoca el mismo juicio sobre la misma.

Es aquí donde llama la atención el hecho del por qué el observar una obra de arte permite reflexionar tales o cuales cosas acerca de la misma, no tanto de los motivos del creador, sino que en cierto momento la obra cobra vida propia e intenta explicarnos su existencia, e incluso un sentir que nos transmite. En este caso la Madona cobra vida propia y nos transmite ese sentir de alegría y pesar que provoca la escena en que el Papa le pide mirarnos y brindarnos a su hijo. Y de igual modo nos lleva a reflexionar qué pudo llevar a Rafael a pintar tal escena en la que dos personajes muertos por su fe en condiciones fatídicas adoran a la Madre de Dios, y que dos ángeles que salen de todo contexto por su expresión ante tal suceso, esperan y observan con cierta ingenuidad, como si esperaran algo que ni siquiera tienen idea de qué pueda ser.

Freud nos cuenta un pasaje de sus análisis clínicos en el que su paciente Dora contempla a la Madona Sixtina durante dos horas sin saber explicar la razón de tal anonadamiento. Este pasaje en el que Dora experimenta esa sensación ante la Madona sixtina resulta un tanto interesante, ¿qué pasa en ese momento que le mantiene ligada ante tal pintura durante dos horas y sin que ella misma pueda tener acceso a esa sensación que está experimentando?.

Freud nos habla aquí de un juego de identificaciones en los cuales Dora se ve involucrada; primero la tía cuyos padecimientos en común con Dora mostraban el futuro panorama de la muchacha, luego con el hermano, luego la imagen materna: la señora K, y la muchacha que trabajaba en casa de los señores K. Posteriormente en sus sueños se identificó con el muchacho provinciano al que había que guiarle por la ciudad. Pero cuál era el verdadero fin que tenía el síntoma en Dora; y porque esa atracción hacia tal figura al grado de mantenerla en serena ensoñación admirativa. Y al preguntarle qué era lo que tanto le había gustado en aquella pintura, no supo explicar claramente. En este caso Freud habla de la identificación con la Madona al presentar, entre sus síntomas histéricos, los de un embarazo, al igual que la madona, al tener un hijo sin ser tocada por un hombre.

En este caso la expectación de obras de arte fueron relevantes en sus sueños, había visto un bosque poblado en un cuadro de una exposición, el cual mostraba en segundo término varias figuras de ninfas, lo cual se encuentra relacionado con la geografía simbólica sexual. Ya que tienen que ver con los genitales femeninos, de lo cual la sujeto estaba bien informada debido a su temprana curiosidad sexual. Freud lo relaciona aquí con una fantasía de desfloración en sus sueños; por otra parte, argumenta también que la Madonna se convierte, entonces, en la misma Dora, por haber sido el cariño maternal demostrado a los hijos de K lo que le había conquistado, ante todo, el amor de aquel hombre y en último término, por aquella fantasía inconsciente en la que suponía haber tenido un hijo siendo aún virgen. La Madona es además, una representación antitética muy frecuente en casos sobre las que pesa una acusación de carácter sexual, caso en el que también se hallaba Dora.

Estos momentos de expectación en Dora, son aspectos muy interesantes debido a la forma en que las obras que miraba o con las que entraba en contacto, llegaban a formar parte de sus sueños, esto, debido al impacto que le causaban. En este sentido Dora es el claro ejemplo de cómo la subjetividad interviene en el momento de la expectación, y no es difícil imaginar lo que hubiese ocurrido si Dora se hubiera dedicado a producir arte. Freud aquí entremezcla perfectamente, aunque no muy ampliamente el análisis individual con la expectación, ese momento en que Dora se ve identificada inconscientemente con la Madonna, la forma en que esto se ve reflejado en su sueño, y en donde está entrando en juego la identificación con la mujer, con la Madre, que bien personifica la virgen a la fantasía histérica del concebir a un hijo como regalo o como un don hacia el Padre; elemento puramente infantil del inconsciente de Dora. En el sueño que es cumplimiento de la fantasía, ella es la madonna. Muy posiblemente esto es algo de lo que pudo haber entrado en juego en el momento de la expectación, las fantasías inconscientes que fueron invocadas en ese momento que le producían esa fascinación a Dora.

Aspectos que seguramente se encuentra muy separados de lo que Rafael intentó plasmar, o bien, de lo que le inspiró a crear, independientemente del motivo religioso. Y es en éste punto en el que se ve claramente como los “demonios” de cada individuo son los que le permiten apreciar realmente una obra de arte; incluso podemos llegar a aborrecerla, pero no dejará de invocar nuestras fantasías, del mismo modo se llega a internalizar lo que representa y a traernos al presente lo que nos evoca, aquello que hemos pretendido olvidar.

CAPÍTULO 3. LA SUBJETIVIDAD DEL ARTISTA.

“al contemplarla, uno no podía dejar de pensar en las palabras del poeta: su máscara revela un sentido oculto” (Goethe, Fausto, acto I, escena XVI).

¿Quién es el artista?, ¿qué es ser producto del inconsciente?; es verdad que el sujeto es producto de aquellos procesos que se desarrollan en su inconsciente, a causa de la experiencia que cuenta desde que se encuentra en gestación, esa historia que parte desde su madre y su padre, desde que se conocen y unen para formar una nueva historia que será la que dará forma a su hijo, hablando de la subjetividad. Pero, ¿qué es la subjetividad?; dicho concepto, ha sido definido de muchas maneras; sin embargo, de principio, es un concepto que diferencia al psicoanálisis de la psicología conductual; en el sentido de que el término *subjetividad*, partiendo de definiciones dadas desde la filosofía, implica todo aquello perteneciente al sujeto y que remite a un carácter de individualidad, de singularidad. A este respecto Pantoja¹ abre una discusión en torno a lo planteado por Occam, quien argumentara que la singularidad parte de ese conocimiento que sólo surge en un individuo y a partir de la intuición² del mismo. Según el filósofo, sólo podemos conocer lo singular (por medio de la intuición), y no lo universal; proponiendo lo singular como lo único que existe y que se puede llegar a conocer³.

¹ Ma. Teresa Pantoja, 1999.

² Este conocimiento claro, recto o inmediato de verdades que penetran en nosotros sin necesidad de razonamiento

³ Raúl Gutierrez, 1994.

Por otra parte Descartes al argumentar “Pienso, luego existo”, nos remite al hecho de que el individuo adquiere dicha singularidad al ser un *ser pensante*, que existe porque piensa y “confirma su existencia en el acto de razonar⁴ o pensar”⁵. Descartes convierte de esta forma a la conciencia en el centro de la vida psíquica; partiendo de su proposición y el énfasis puesto en el acto del razonamiento lógico, el acto de pensar las cosas y encontrar su verdad de esta forma, ya que los conocimientos que adquiere mediante su razón son los que ha de transmitir a los demás, en tanto verdad “absoluta”. Esto suena un tanto familiar, ya que de esta concepción parte el saber científico; saber, que en la concepción del sujeto, varía mucho del saber en el psicoanálisis.

Y es precisamente en éste último, en el cual la concepción de la subjetividad toma un rumbo distinto y que incluso es parte fundamental para el saber sobre el sujeto; ello no quiere decir que deje de lado aspectos científicos que son realmente relevantes para el saber; sin embargo, abre una perspectiva del sujeto totalmente distinta implicando en ella la trasmisión de saberes tanto científicos como religiosos, morales y culturales. El psicoanálisis llega a romper el esquema cuando Freud desplaza a la conciencia (como lo planteó Descartes) a un segundo plano, anteponiendo al inconsciente como objeto teórico. De ello partieron concepciones propias del inconsciente como un sistema compuesto por mecanismos que propiciarán la formación subjetiva; es decir, desplazamiento, condensación, contenidos reprimidos, y la represión en sí, aspectos que darán cuenta de la función del aparato psíquico, así como serán el punto nodal de la constitución subjetiva del individuo.

⁴ Facultad de discurrir y juzgar aquello que observamos, que vivimos, que sentimos.

⁵ Pantoja, 1994, pp. 278.

En este sentido comprendemos que la estructuración subjetiva parte de esa interacción entre los sistemas psíquicos, la cual tiene grandes consecuencias en dicha constitución. Desde que el sujeto nace, entran en juego elementos que inician este perpetuo movimiento intrapsíquico; el hecho de nacer y entrar en un contacto con la madre, quien nos introducirá en esa serie de sensaciones placenteras, erogenizando nuestro cuerpo, para diferenciar después nuestro cuerpo con el del otro y de ahí significar nuestro cuerpo, formar una imagen de nosotros mismos; de esta forma nos instaurarnos como sujetos de deseo, con todas las vicisitudes que implica el ser introducido en la sexualidad y la visión cultural de la misma; de ello parte entonces la castración, el complejo de Edipo, fenómenos que suspenderán la libertad que el sujeto gozaba anteriormente; desde que fue introducido o capturado en la cultura por el Otro, haciéndole partícipe de las leyes, de la moral, de los prejuicios; introduciéndose poco a poco en las dualidades que formarán parte de su vida hasta el momento de su muerte; el placer, el displacer, la angustia, el conflicto; transmitiendo esto a sus hijos en un ciclo permanente.

Por medio de todos estos elementos del desarrollo del sujeto es que se inicia el proceso de estructuración subjetiva. Así entendemos que la subjetividad implica un proceso mediante el cual el individuo se desarrolla y se involucra en la cultura a partir de los mecanismos psíquicos, cargados de energía que influyen en su desarrollo anímico y que permitirán su integración, más o menos, satisfactoria en la sociedad y en su cultura⁶.

Así el sujeto se convierte desde antes de su nacimiento en el “sujeto sujetado”, sujetado a una historia no tanto personal, sino cultural, familiar, etc.

⁶ Pantoja, 1994.

Siempre, desde que nace permanecerá sujetado a todo aquello que no sólo le perseguirá a él por sus propios actos, sino también la historia de sus progenitores, o bien, de aquellas figuras que tengan que ver con el desarrollo de su personalidad.

En primera instancia, la existencia de un sujeto no se encuentra descontextualizada. Se desarrolla dentro de grupos, dentro de instituciones, marcos sociales y relaciones de poder que indican lo pensable y lo no pensable. Todo lo que el hombre pueda o no producir, hacer, decir, o pensar se encuentra regulada por una supresión social y cultural que decide qué es o no aceptado. De ésta forma ningún conocimiento, o producción artística, en este caso, puede ser abstraído de su contexto de descubrimiento.

Todo sujeto es fruto de su propia historia, se encuentra sujeto a tal, sujeto sujetado a la serie de normas, reglas, y valores morales a los cuales se encuentra sometido desde que nace; sean transmitidas por sus padres, sus amigos, y en cualquier círculo social entrará en contacto con reglas que regularán todo lo que pueda crear, imaginar y consumir en distintos ámbitos.

Ésta es la forma en que el sujeto es considerado como sujeto sujetado, asumiendo que el individuo se desarrolla en un ámbito socio-histórico-político-cultural, con todo lo que ello implique. El sujeto se encuentra inmerso en un espacio lleno de situaciones implícitas que le irán guiando en su desarrollo, que lo regularán y le indicarán pautas de lo aceptado y lo indeseable, de la marginación y de la integración. Del mismo modo, éste espacio le restringirá, y le brindará una

circunscripción en la cual él podrá hacer y deshacer siempre y cuando sea dentro de dicho límite⁷.

Estos límites mucho tienen que ver con situaciones políticas, económicas, al igual que de religión. Valorando dichos factores, el sujeto buscará qué es lo que se necesita, qué es lo que hay que hacer, y qué no se debe o puede hacer. Determinando también los estilos de vida a los cuales el sujeto debe de adaptarse; así los intereses del sujeto se verán limitados a ellos.

Es el ámbito familiar en el cual el sujeto comienza a entrar en contacto con lo anterior, tal vez de manera implícita, o tal vez no, pero en ella el sujeto entra en contacto con las creencias, costumbres, valores morales, así como las propias limitaciones económicas que en éste existan. Principalmente las creencias familiares, sobretodo si son del ámbito religioso, el inculcar la culpa, el pecado, la moral religiosa a la cual el sujeto debe acatarse o le resultará un gran peso a lo largo de su vida.

La convivencia con otras personas, su preparación, así como esa inserción al mundo que tiene el sujeto por medio de libros, de pláticas, de acercamientos con personas mayores y con mayor conocimiento que el propio; principalmente la interrelación con sus padres a lo largo de su desarrollo, y la forma en que éste pueda o no llegar a verlos, son aspectos que irán determinando en el sujeto la forma en que éste pueda involucrarse en la sociedad satisfactoriamente o no, del mismo modo influirá la educación que reciba no sólo en la escuela, sino también en su casa o con otras personas.

⁷ José Perrés, 1988.

Así el sujeto irá formando su propia percepción del mundo, del universo transubjetivo que le rodea, su propia subjetividad, de ésta forma sus propios deseos se verán limitados y buscará la forma de encaminarlos hacia otro objeto, o del mismo modo, buscará la forma de reprimirlos, esto no ocurrirá, por supuesto, de manera consciente. Aspectos importantes que le llevará a conformar dicha subjetividad. Esto también se ve reflejado en el momento en que intenta producir algo, producción en la cual reflejará toda ésta formación, característicos de éste universo intra y transubjetivo. Posiblemente será guiado por el universo histórico cultural, y por su propia inquietud subjetiva, aspectos que regularán dicha producción en un interjuego entre ambos, en el cual el sujeto se halla en medio de las ideas que en éste se proyecten.

De esta forma el artista, como un sujeto que nace inmerso en un contexto, como un individuo más, se desenvuelve en un contexto familiar, cultural, político, económico, y social, que a la vez que contribuye a su desarrollo y constitución como sujeto sujetado a un contexto socio-cultural, también tendrá la función de regular todo aquello que pueda hacer, imponiéndose ante él como normas, reglas, costumbres, incluso estableciendo formas de relacionarse con los demás y formas de crear prejuicios ante ciertas circunstancias, como actitudes estereotipadas ante lo que debe opinar. Del mismo modo, esto influye en lo que pueda producir, a pesar de que logra escapar ante lo estereotipado, las opiniones, los prejuicios, logran influir en la percepción de lo que produce.

El psicoanálisis ha hecho objeto de su investigación al inconsciente; por lo tanto no se puede ni debe prescindir de fundamentos afectivos de la relación del individuo con la sociedad; los sentimientos sociales reciben una aportación de carácter erótico, cuya exaltación y represión se constituyen posteriormente en

características de perturbaciones anímicas, dichas perturbaciones, o neurosis tienden a expulsar al individuo de la sociedad. El sentimiento de culpabilidad, dominante en la neurosis, resulta ser a ojos del individuo neurótico una modificación social de la angustia erótica.

Así es como el estar inscrito dentro de la sociedad, y el permanecer eternamente contextualizado forma parte importante en la etiología de la neurosis. En el caso de los neuróticos, estas prohibiciones provocan una reacción asocial, estos deseos pudieran ser el incesto, el canibalismo y el homicidio. Las experiencias infantiles, que habrían de conducir al individuo a la neurosis, no lograrían tal efecto si no existiesen tales exigencias en el círculo social en el que el individuo vive.

Sin embargo, el caso del artista es distinto, ya que rompe con lo anterior. Es cierto que es concebido como neurótico, pero un neurótico que sublima, cuyas pulsiones logran expresarse de manera distinta, y cuyo desahogo surge en forma de cuestión hacia una realidad exterior; el artista logra sacar sus fantasías y deseos más profundos de manera transfigurada, pero al final de cuentas, son deseos que logran salir y transmitirse a los demás de manera encubierta, y aceptada, ya que a pesar de que el artista se segrega, se aparta de esa sociedad que muchas veces tacha él mismo de enferma, y se rebela ante ella, el arte siempre ha sido vista como una virtud, y al artista como aquél personaje excéntrico (en la mayoría de las veces), que tiene el “don”. Cuando se hace referencia a este “don” y a la actividad artística desde el psicoanálisis, desenmascara la explicación ideológica, teológica: el don no es un “don” de Dios o de alguna deidad de la naturaleza; tampoco es innato, es más bien la consecuencia de un doble determinismo, de un juego de fuerzas psíquicas, de afectos, y de cierta predisposición a la sublimación; y del azar de las experiencias

que desde la infancia ha vivido el artista. Así el Don es una ilusión, sólo es el juego del destino del artista y su capacidad de sublimar la energía pulsional.

Como Mc Dougall⁸ argumenta, los artistas se inclinan más bien a “hacer estallar las fronteras”, y a recurrir a la proyección externa, abrumando al espectador que recibe toda la fuerza del proceso de identificación proyectiva con la obra; mediante la cual atribuye a la obra ciertos rasgos de sí mismo o de una semejanza consigo mismo. Rompe el “esquema”, por decirlo de algún modo, ya que se aparta y critica abiertamente aquello que “enferma” a la sociedad. Si volteamos nuestra mirada hacia aquellos grandes personajes del arte, a través de su historia, observamos que a menudo son personas que viven su vida de formas distintas, que en la mayoría vemos que es como si ellos vivieran en un mundo aparte en el cual el goce sólo es alcanzado al producir, producir imágenes que pueden o no ser ominosas y que salen de fantasmas que le habitan. ¿Podríamos decir que el artista se “adapta” a los estilos de vida de las demás personas?, la respuesta podría ser que sí, puesto que visten, que sienten repulsión por aquello a lo que nos han enseñado a tener asco, incluso que su forma de relacionarse con los demás resulta satisfactoria con respecto a las reglas que rigen las interrelaciones entre los individuos. Pero también podría ser un no, ya que se segregan, ya que miran al mundo real como si ellos pudieran hacerlo desde otro punto al que los demás no tenemos acceso, desde el mundo de sus fantasías, que bien van más allá del dormir. La forma en que se involucran con la sociedad es un tanto ambigua, en el sentido de ser o no satisfactoria, ya que por lo general su relación es más satisfactoria cuando lo hacen con otros artistas que comparten sus puntos de vista y su visión acerca de la realidad, y este mismo grupo se aparta y aparta a los demás.

⁸ Mc Dougall, 1998.

Es cierto que el artista como individuo crece y se desarrolla dentro de un contexto en el cual la regulación de las relaciones humanas consiste en la renuncia a la coerción y a la negación y opresión de las pulsiones (que se enfoca sobre una compulsión (al trabajo), sin que el hombre se vea seducido por las pulsiones, y al disfrute de los bienes terrenos. Sin embargo, ya Freud⁹ menciona el hecho de que todos los hombres integran tendencias destructoras -antisociales y anticulturales- y que en gran número son bastante poderosas para determinar su desenvolvimiento en la sociedad humana.

Estos aspectos son los que le irán formando una percepción acerca del mundo real, ese universo transubjetivo que le rodea; sin embargo, no lo toma como tal, no lo asume como tal, se aparta, lo critica, y lo plasma, ya sea en un libro, en una pintura, en una escultura, en algunas ocasiones lo asevera, y al hacerlo, la misma sociedad lo margina, como a los locos que Foucault nos plantea en su *Historia de la Locura*¹⁰, personas que al decirnos y recordarnos aquello que queremos olvidar, lo ominoso, los apartamos de nuestra vista, incluso los nombramos como locos para poder ignorarlos, pues al final de cuentas son “enfermos”. Exactamente es en ese punto en que el artista se separa de los demás individuos, cuando es considerado como algo aparte, a pesar de que también lo nombramos como prodigioso.

Es bien cierto que también en el artista durante la formación de un juicio acerca de la realidad intervienen las esperanzas subjetivas individuales, las cuales dependen, a su vez, de factores puramente personales, esto es, de la experiencia de cada uno y de su actitud más o menos optimista ante la vida, determinada por

⁹ Sigmund Freud, 1927, *El porvenir de una ilusión* (CLIV)

¹⁰ Michell Foucault , 1986.

el temperamento, el éxito o el fracaso; el cual es siempre influido por la percepción de los padres.

Podemos observar que la satisfacción que el producir arte, así como el admirarla, es muy distinta, aunque, por lo general, permanece inaccesible a las masas, absorbidas por el trabajo agotador y poco preparadas por la educación. El arte ofrece satisfacciones sustitutivas compensadoras de las primeras y más antiguas renunciadas impuestas al individuo (incluso las más profundamente reprimidas), y de este modo es lo único que consigue reconciliarle con sus sacrificios. Pero, además, las creaciones del arte intensifican los sentimientos de identificación (artista-espectador), ofreciendo ocasiones de experimentar colectivamente sensaciones elevadas. Por último, contribuyen también a la satisfacción narcisista cuando expresan en forma impresionante sus ideales¹¹.

Es de esta forma como podemos observar la forma en que el hombre ha evolucionado no sólo en cuanto a su cultura, la forma en que la historia social se ha modificado con el paso de las décadas; también podemos ver que el alma humana ha realizado un enorme progreso desde los tiempos más primitivos; se puede aseverar que uno de estos progresos es la transformación paulatina de la coerción externa en coerción interna por la acción del SUPERYÓ. Y partiendo de esto también se puede argumentar que las formas en que el inconsciente logra expresar o sacar al exterior lo que ha reprimido durante el desarrollo del individuo, las formas de sublimar, y la aceptación de las mismas. Como es bien sabido al hablar de sublimación se hace referencia especialmente en el ámbito que aquí nos interesa, el de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza, elevación, así como la conversión de un estado a otro, con el fin de

¹¹ Sigmund Freud, 1927, *El porvenir de una ilusión* (CLIV)

explicar, desde un punto de vista económico y dinámico, ciertos tipos de actividades sostenidas por un deseo que no apunta, en forma manifiesta, hacia un fin sexual; precisamente como es la producción artística, a la cual la sociedad concede un gran valor. Irónicamente aquí la pulsión sexual se pone a disposición del trabajo cultural, así como puede desplazar su fin sin perder en esencia intensidad¹².

Es así como vemos que el sujeto aparte de quedar atrapado en la cultura, se encuentra a disposición de los procesos de su inconsciente y la dinámica psíquica que le mantiene en movimiento. Debido a la complejidad que abarca el sentido de la subjetividad, y a la necesidad de explicar los procesos que llevan al sujeto a crear, a ser artista, es que el presente capítulo se encuentra dividido en tres apartados; el primer apartado del presente capítulo se encuentra dedicado a ampliar por qué el sujeto se convierte en producto de su inconsciente. De esta forma, es que el surgir como producto de su inconsciente, y ser visto como tal, facilita la comprensión del arte, de la obra de arte, así como el por qué transmite sentimientos y sensaciones al espectador. Comprender lo que ocurre en el artista es necesario dentro de una interpretación del arte, así, como comprender los procesos subjetivantes que le llevan a la continua búsqueda de lo bello y de lo estético dentro de su expresión.

Vemos cómo es que la subjetividad nos amplía y nos alumbra el camino que nos lleva hacia el artista como creador, como un sujeto que llevado por sus procesos inconscientes plasma lo que ocurre en sí: sus fantasías, sus deseos, sus pensamientos reprimidos, los conflictos, su infancia; aspectos que como vemos desde la explicación de la subjetividad, le hacen constituirse como persona,

¹² Laplanche & Pontalis, 1996, pp.415

constituirse, incluso, como un artista, como creador, con todos los demonios que le atribuye y que proyecta.

Precisamente al hablar de estos “demonios”, es que surge la inquietud de comprender qué es lo que el artista intenta plasmar, qué es lo que la obra contiene; en este sentido se abre el segundo apartado, en el cual las fantasías, como tema principal, nos da pie a una serie de elementos que surgen de las mismas, así como la duda ¿de dónde surgen las fantasías?, qué es lo que realmente implican y qué traen tras de sí; podemos comprender que el tema principal del arte son fantasías, pero en realidad implican un sentido más amplio y más oscuro que el que el espectador les atribuye.

Cuando entramos en el campo de este sentido oscuro que traen tras de sí, es como nos introducimos en el campo de aquello que nos provoca cierto temor, rechazo, repulsión, terror al mirar o apreciar una obra de arte; sí, el arte siempre es agradable, emocionante, bello; pero, por qué en ocasiones también hay elementos que nos hacen evitar mirar, dejar de mirar lo que en principio nos ha llamado la atención, y por qué nos llamó la atención; en ocasiones se podría decir que es el simple morbo, pero ello implica un proceso aún más complejo. Freud habla de lo ominoso cuando hace referencia a fenómenos como lo antes descrito; es por ello que el tercer y último apartado del presente trabajo, se encuentra dedicado a hablar de este sentimiento de lo ominoso, aspecto de gran importancia, ya que se encuentra implicado en todo momento de la creación artística, así como de la expectación. Considero importante hablar de ello ya que lo ominoso es un elemento que acompaña esta visión que tanto llama la atención del arte; por qué existe dentro de lo estético, algo que debe ser para el deleite, para la apreciación, en ocasiones nos incomoda, nos hace sentir miedo, nos hace preguntarnos ¿por qué el artista pudo plasmar algo tan aberrante?; y el hecho de

que eso no ocurra absolutamente en todos los espectadores es un fenómeno que nos hace pensar más allá de la singularidad de cada individuo, o de la simple apreciación estética; es por ello que el término de lo ominoso entra en juego para ampliar la comprensión de esto que ocurre normalmente en el arte.

3.1 El Artista: Como Producto De Su Inconsciente.

“Existe una profunda diferencia entre el psicótico y el genio, y es que este último no sucumbe ante la presión de su propio inconsciente, porque es capaz de exteriorizarlo. El genio, proyectando su emoción sobre la tela, vive y comparte el mundo del adulto, y tiene su pasado y presente” (Pichón-Riviere, 1987, pp. 21).

Producto de su inconsciente, atrapado en su pasado, en esas experiencias infantiles, que aunque parezcan olvidadas permanecen en su interior determinando todo aquello que pueda o no pueda hacer, todo lo que de él emane. Producto del inconsciente: producto del pasado, de la infancia olvidada.

Eso son las obras de arte, recuerdos encubiertos, experiencias traumáticas que marcaron una vida, experiencias que de acuerdo a lo argumentado por Freud tienen alto contenido sexual latente.

Como el mismo Freud¹³ argumenta, el psicoanálisis implica algo más que la descomposición de fenómenos compuestos en otros más simples; consiste en una reducción de un producto psíquico a otros que le han antecedido en el tiempo y de los cuales se ha desarrollado. Para que el método psicoanalítico consiga suprimir un síntoma patológico es preciso investigar su fuente y su desarrollo; de ésta forma el psicoanálisis se orientó hacia investigación de procesos evolutivos, y descubrió así la génesis de los síntomas neuróticos.

Deduciendo la vida anímica del adulto de la del niño, Freud llegó a la afirmación de que el niño es el padre del hombre, persiguiendo la continuidad de la psique infantil con la del adulto, así como también las transformaciones y alteraciones; la mayoría de los individuos recuerdan muy nebulosamente o tienen lagunas en su memoria con respecto a lo que se refiere a los primeros años de su vida infantil, de la cual sólo se conservan algunos recuerdos fragmentarios.

Esto se debe a la llamada amnesia infantil, que abarca generalmente los hechos ocurridos durante los primeros años de vida. Como resultado de la represión que afecta a la sexualidad infantil y se extiende a la casi totalidad de los acontecimientos de la infancia; muchas de las impresiones vividas en estos primeros años, son reprimidas y así olvidadas; principalmente el límite temporal se encuentra en la declinación del complejo de Edipo y la entrada en el periodo de latencia, en el cual existe una intensificación de la represión, así como el desarrollo de las sublimaciones. Freud vio en la amnesia infantil la condición para las represiones ulteriores¹⁴.

¹³ Sigmund Freud, 1913, *Múltiple interés del psicoanálisis (LXXV)*.

¹⁴ Laplanche & Pontalis, 1996, pp. 23

Lo anterior no implica que estos recuerdos no tengan importancia en la vida anímica del adulto, o que los haya desechado por completo de su memoria; dichas vivencias infantiles, o impresiones de su infancia marcarán al sujeto en la ulterior orientación de su vida; especialmente las ubicadas en los límites temporales antes mencionados. Tales impresiones, de gran importancia, no aparecen contenidas en la memoria en los años ulteriores; sin embargo, como el mismo Freud argumenta, es precisamente en la vida sexual donde se fijan los tempranos sucesos de la vida humana.

La vida del adulto se desarrolla de acuerdo a las experiencias eróticas infantiles. Tales son fruto también de las primeras actividades instintivas constitucionales con que ha venido al mundo todo ser humano. A pesar del desarrollo ulterior del individuo, y de llegar a la edad adulta, ninguno de los productos psíquicos infantiles desaparecen en el adulto. Todos los deseos y disposiciones del niño continúan en el adulto, y pueden volver a aparecer bajo formas que podrían llamarse adecuadas: “No han quedado destruidos, sino simplemente sepultados por la superposición de otros estratos psíquicos...”¹⁵

Todas las experiencias infantiles permanecen vivas junto a aquellos recuerdos de vivencias que se han suscitado simultáneamente; y que mejor prueba de esta afirmación que el hecho de que los sueños reavivan el carácter infantil y llevan la vida anímica a un grado infantil. Este infantilismo psíquico como lo llamó Freud se ve presente en las neurosis y psicosis, que son, como es bien sabido caracterizadas por dichos arcaísmos psíquicos.

¹⁵ Sigmund Freud, 1913, *Múltiple interés del psicoanálisis (LXXV)*.

Estos restos infantiles que permanecen en la vida anímica, conservan su energía, y se hallan reprimidos como inutilizables; el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente estas representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión, ya que la satisfacción de la misma significaría peligro. De éste modo constituyen el nódulo del inconsciente. Hablando metafóricamente se podría decir que dichos arcaísmos psíquicos, ligados a una pulsión, esperan el momento oportuno, que en la vida consciente no es del todo oportuno, de entrar en actividad y aprovechar las ocasiones que para ello se le presentan.

Parte de la función del mecanismo psíquico, como Freud¹⁶ lo describe, es descargar las tensiones generadas en él por las necesidades que surgen del mundo real. Una parte de ello se soluciona por medio de la satisfacción en el mundo exterior, siempre y cuando sea una forma permisible y se adecue a las exigencias del mismo, y para este fin se hace preciso el dominio del mundo real. Pero otra parte de tales necesidades, y entre ellas ciertas tendencias afectivas (penosas o agradables: como es sabido el afecto es la expresión cualitativa de la cantidad de energía pulsional y de sus variaciones), se ven siempre negadas por la realidad para toda satisfacción. Lo anterior da origen a la segunda parte de dicha función del mecanismo psíquico, que consiste en procurar a las pulsiones insatisfechas una distinta descarga. Debido a que se podría decir que la historia del hombre está basada prácticamente en la búsqueda de caminos para dominar sus deseos insatisfechos, y buscar nuevas formas de satisfacerlos según las exigencias de la realidad, vemos cómo surgen modificaciones en ella introducidas por los progresos técnicos.

¹⁶ Sigmund Freud, 1938-40, *Compendio de psicoanálisis (CXCVII)*

El caso de las bellas artes es distinto, aunque mucho han influido estas modificaciones a nivel social y tecnológico lo que ocurre es distinto, ya que a pesar de que se trata de una sublimación, el uso que el individuo con el “don” de hacer arte le da es muy apartado de lo que la sociedad pretende, más que ser la forma de perpetuar lo estético, la grandeza o divinidad del hombre, tiene más bien un fin narcisista en el que el mismo creador se refleja y pretende reflejar a los demás en sí mismo. Muy aparte de representar un ideal colectivo, es el ideal del sí mismo, de los demonios de un solo inconsciente; por supuesto, como muchos más individuos son presos de la misma represión es cuando hay o puede haber una identificación.

Cuando echamos un vistazo a los pueblos primitivos nos podemos dar cuenta de cómo el hombre se ha entregado a una fe infantil en la omnipotencia; infantil partiendo del hecho de que siempre ante la desprotección busca un lazo paternal que le haga sentirse protegido, más que por un padre, por alguien que siempre esté viendo por él, y que incluso lo reprenda por hacer las cosas mal; además de esforzarse en negar los fracasos de tal omnipotencia y a mantener así a la realidad lejos de influir en su vida afectiva, ya que no le es posible dominarla y utilizarla para la satisfacción. De esta manera cae en la evitación de displacer como Freud¹⁷ argumentaría, que rige la actividad humana, y es sustituida por el de adaptación al mundo exterior, mucho más conveniente al individuo. Dejándose llevar paulatinamente por la idea de un control sobre el universo al poder explicarlo. Surge entonces el mito, la religión y la moralidad, como tentativas de lograr una comprensión de la no obtenida satisfacción de deseos.

En el caso de los mitos y las fábulas, parecería obvio argumentar que son producto de las fantasías, lo interesante es que tratándose de legados culturales,

¹⁷ Sigmund Freud, 1913, *Múltiple interés del psicoanálisis (LXXV)*.

estaríamos hablando de una fantasía a nivel colectivo. Llama la atención partiendo del hecho de que son producto de la fantasía el sentido oculto que puedan tener, encubierto por diversas transformaciones y modificaciones; resultando similares a los sueños y aspectos neuróticos. Así las neurosis revelan tentativas de resolver individualmente aquellos problemas de la compensación de los deseos.

En lo que concierne al arte y al artista, también existe una actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos, y ello, tanto en el mismo artista creador como luego en el espectador de la obra de arte. Los motivos del arte son los mismos conflictos que conducen a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones. “El artista busca su liberación, y lo consigue comunicando su obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos. Presenta realizadas sus fantasías; pero si éstas llegaran a constituirse en una obra de arte, es mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas”¹⁸. Así, nuevamente llegamos a una conclusión acerca del artista: forma parte de un contexto, se desenvuelve en el mismo, pero rompe el esquema, es neurótico, pero no internaliza el síntoma, lo externaliza y lo comunica a los demás como algo glorioso.

Pero, entonces ¿cómo se forma la subjetividad del artista y en qué momento decide pintar?, ¿cuáles son estas fantasías y deseos que le llevan desesperadamente a tratar de comunicarlos a los demás?. Al hablar sobre el artista pensamos en aquello que llega a caracterizarlo; después de hacer referencia a la constitución del inconsciente del individuo, recordamos algunos personajes importantes en el ámbito artístico y de la misma forma pensamos en su excentricidad, personas que muestran o mostraron comportamientos psicóticos o

¹⁸ Sigmund Freud, 1913, *Múltiple interés del psicoanálisis (LXXV)*.

perversos; recordamos ese mundo raro al que imaginamos que pertenecían y los visualizamos como depresivos, en ocasiones llenos de odio y muy tendientes a la frustración; inadaptados que siempre vieron, o ven cosas que nosotros no notamos. Y es cierto que dichas características son propias de muchos artistas renombrados; sin embargo, la parte de sí mismos que les permitía crear, y continuar creando era la parte libre de cualquier síntoma psicótico o neurótico. La verdad acerca de este mito, es que el porcentaje de personas que padecen algún tipo de patología psicológica que logran producir es de un 2%, de acuerdo con la cifra dada por Pichón-Riviere¹⁹.

Al mencionar lo anterior inevitablemente viene a la mente el caso de Van Gogh, quien logró realizar unas obras impresionantemente cargadas de emoción, a la vez de que las imágenes que se encuentran plasmadas, incluyendo retratos y autorretratos, pareciera que tuviesen una expresión de indiferencia y de cierta frialdad, y en ocasiones con miradas perdidas y con un tono un tanto depresivo. Éste famoso pintor ha sido llamado “el pintor loco”, al conocer su vida nos damos cuenta de que fue un ser torturado por la angustia, el delirio, y la soledad. Actualmente se reconoce que Van Gogh fue un psicótico; después de conocer las cifras dadas por Pichón-Riviere, podemos entender que efectivamente perteneció a este 2% que pudo crear, crear cosas increíblemente emocionales; desde sus inicios hasta el final, sus obras fueron evolucionando grandemente a la vez que su enfermedad se desarrollaba más y más, o más bien mostraba cada vez más su sintomatología; algunos de los aspectos que le favorecieron fue su gran interés por la lectura y la posibilidad de conocer personas que le permitieron acceder al mundo de la expresión pictórica.

¹⁹ Pichón-Riviere, 1987.

Anzieu²⁰ describe al artista en general, o al creador, como una persona con un psiquismo desbordado por un exceso de fuerza pulsional, que se ve amenazado por el sistema que debería de protegerle y adaptarle, pues le insita a visualizarse ante el fracaso también. Entonces el artista se convierte en esa persona ambivalente que brinda algo al público, mismo que también le inspira terror ante el fracaso, pues parte de la aceptación de sí mismos y de sus producciones está la aceptación del público, o bien, de los espectadores; este público que no es más que algo conformado por objetos significativos del pasado. Es en este punto en que el artista da cuenta de la relación entre el mundo psíquico y el mundo externo; aparte de que es del mundo externo de donde el mismo se inspira.

La serie de conflictos que se dan como resultado de la relación entre la realidad psíquica y la realidad externa del individuo son fantasmaticados como una forma de transgresión. El artista contempla y plasma su parte catastrófica, al plasmarlo intenta negarla y pinta una realidad que una las partes rotas de sí mismo. Cuando producir se convierte en algo complicado y obstaculizado por la falta de inspiración, la angustia que le produce le obliga a hacer algo que hable de sí, en un febril intento por mantener su sentimiento de adhesión e identidad subjetiva a través de su obra.

En ese momento da cuenta también del sentimiento ambivalente que suele cobijar al artista. Ocurre en el instante en que contempla el medio que le permitirá expresar su visión y comunicarla hacia el exterior, el artista “ama” lo que hace, o lo que le permite hacerlo, en tanto exprese lo que desea comunicar, o se asemeje a aquello que idealiza; cuando esto no ocurre surge, entonces, la repulsión y el deseo de destruir todo aquello que pueda crear, se convierte en el enemigo que

²⁰ Didier Anzieu, 1997.

frustra la idea que el artista tiene de sí mismo, que le recuerda constantemente dicha angustia. Mc'Dougall²¹ refiere lo anterior como la batalla que libra todo creador con el medio escogido para expresarse; en el camino por intentar formar totalmente un cuerpo con el mismo. En este intento por representar su sentimiento, su visión del mundo y buscar una identificación con su obra, entran en juego aspectos que, como ya hemos mencionado antes, tiene que ver con el mundo psíquico de sujeto, principalmente aquello que refiere a la sexualidad infantil, y al hablar de ello nos remitimos a lo concerniente a la organización psicosexual.

Aunque todas las pulsiones orales, anales y fálicas contribuyen a la producción creativa, el componente anal ocupa un lugar relevante. Es bien sabido que en la etapa anal ocurren los primeros intercambios del niño con el Otro, que generalmente es la madre; en el cual el niño ofrece su primer creación como un obsequio a su Madre, a cambio se sus cuidados y protección; esta creación, o este “regalo” son sus heces fecales. El niño brinda cierta significación a sus heces, las fantasmaliza, dicha significación tiene su respectiva carga erótica y sádica.

De acuerdo con lo planteado por Mc'Dougall las manifestaciones espontáneas de las pulsiones anales son refrenadas por un control rígido; para explicar más claramente esto podemos partir del hecho de que toda actividad anal es estigmatizada desde que nacemos y al crecer aprendemos que todo lo que tenga que ver con lo anal debe ser despreciado; al final de cuentas las heces fecales son sucias, huelen mal y son el desecho de nuestro cuerpo, lo que no se necesita, lo que da asco por ser desagradable. De esta forma es como el control sobre toda pulsión anal, es más rígido; la zona anal se convierte entonces en símbolo de lo prohibido. Esto en comparación con cualquier manifestación propia

²¹Mc'Dougall, 1998.

de las pulsiones orales, o fálico-genitales, las cuales son una fuente potencial de conflicto psíquico poco propicio para la sublimación

Así toda manifestación anal exige inevitablemente una solución sublimadora. La naturaleza violenta e inconsciente de las investiduras erótico y sádico-anales son elementos determinantes para la capacidad creadora. Además de que el dar algo de uno mismo al mundo exterior puede ser vivido también, inconscientemente como una defecación.

Freud²² menciona al respecto, que efectivamente, el niño brinda su producto fecal a la madre significándolo con el deseo de dar o parir un hijo, como dar una parte de sí mismo a la madre. Al hacer esto el niño busca también identificarse con ambos progenitores, ya que brinda ciertos atributos a ambos simbolizados principalmente por sus genitales; busca pertenecer a ambos sexos y tener hijos de ambos progenitores. Así, dicho deseo imposible es sublimado, el artista es el claro ejemplo de ello, busca producir “hijos” partenogénicos (sin la participación de ambos sexos, o del otro sexo) y darlos como sus creaciones. Mc'Dougall menciona que la prohibición inconsciente de estos deseos bisexuales de la infancia lleva también a una parálisis al momento de crear.

Del mismo modo, cuando el artista se identifica con sus creaciones, o con sus personajes, de los cuales también se siente padre (es decir, padre de sí mismo), trata de negar la existencia de su padre. Como Sarah Kofman²³ diría, el ser padre de uno mismo, equivale entonces, a querer darle un hijo a su madre, es decir, su obra de arte.

²² Sigmund Freud, 1979, *Tres Ensayos De La Teoría Sexual (1905)*.

²³ Sarah Kofman, 1973.

Anzieu²⁴ nos habla también de estos deseos bisexuales al argumentar que los mismos llevan a una rivalidad con el sexo opuesto por crear; en éste ámbito no sólo la mujer es capaz de gestar un hijo en su vientre, el hombre es capaz de gestar una obra (hijo) en su mente. Del mismo modo la mujer es capaz de gestar algo por sí mismo, sin la necesidad del otro sexo. Detrás de lo anterior, también encontramos la fantasía del autoalumbramiento, que de acuerdo con el autor, podría convertirse en la fantasía originaria de la creación: asistir a la acción en que ha sido creado o concebido, ser testigo de su propio origen, reengendrarse a sí mismo por medio de la invención o composición; luego liberarla y convertirla en su propia creación. De esta forma se observa nuevamente la analogía del arte con los sueños en cuanto a cumplir la función del cumplimiento de deseos. En este sentido, vemos que en la relación autor-obra se juega una transferencia narcisista, como Anzieu lo llamaría, al cumplir la obra terminada con la restauración narcisista del autor.

Al decir esto se está haciendo referencia al hecho de que el artista busca su inmortalidad, se resiste a desaparecer en el sentido que va más allá de lo físico; busca prolongarse a través de algo, y qué mejor que hacerlo por medio de su obra, una creación propia, una parte de sí, una extensión de su existencia. El ideal narcisista se compone de este deseo de eternidad, deseo que acompaña a todo creador.

Continuando con el argumento dado por Mc'Dougall²⁵ la creatividad proviene del cuerpo erógeno; el cuerpo y sus respectivas cargas libidinales en su

²⁴ Anzieu, 1997.

²⁵ Mc'Dougall, 1998.

orientación narcisista u objetal, dan lugar a los fantasmas que de la imagen corporal y sus funciones se forman, convirtiéndose así en fuentes de inhibición o de inspiración. Estos fantasmas no son más que fantasías visuales, imaginarias que reproducen bajo una forma simbólica, es decir, indirecta y figurada, objetos de la infancia que se añoran o, como en este caso se argumenta, de partes del cuerpo.

Entendemos que la forma en que el cuerpo erógeno ha sido investido libidinal y narcisistamente en la infancia por ambos progenitores son la fuente de la creatividad del artista; del mismo modo la violencia, el sentimiento de destrucción, provocados por los traumas que en este periodo infantil ocurrieron, así como las emociones primitivas, ligadas a la organización psicosexual, no sólo son fuente de síntomas neuróticos; podemos ver que en el caso del artista, son motivo de creación.

Así es como el creador burla al síntoma y a la sociedad. Percibe, piensa y toma impresiones del mundo externo, lo internaliza y así entra en un continuo movimiento entre su realidad psíquica y su realidad externa, la deforma y adecua para plasmarla, para terminar significándola en una manera realmente impresionante; aunque incluso ello signifique destruirla o devorarla. Su riqueza reside en sus cinco sentidos, y como hemos visto, reside también en sus zonas erógenas y funciones corporales que llegan a ser experimentadas como prohibidas, como sensaciones violentas y peligrosas que causan un impacto profundo en el artista.

Estos deseos reprimidos y fantasías que de alguna forma u otra guían la producción artística en cuanto que el cumplimiento de deseo no habrá de

efectuarse jamás, garantiza la permanente actividad subjetiva y la incesante circulación de intenciones y proyectos existenciales. Así, “el deseo se convierte en motor de toda búsqueda del mismo objeto que lo causa”²⁶. Tiende a aproximarse al objeto de deseo. El deseo busca un objeto que es caracterizado de acuerdo al fantasma que le precede, así se expresa y a la vez actúa contra sí mismo, para evitar el goce y evitar la disolución subjetiva.

De esta manera el artista se convierte en ese producto de su inconsciente, y la obra el resultado de este constante movimiento. La personalidad del creador se forma de acuerdo a las experiencias vividas, y más que eso, a la forma en que son vividas; como argumentaría Melanie Klein²⁷, en la conquista de la reparación psíquica es donde se permite la adquisición de la palabra y de la posición de pie, su intensidad es la que hace que más tarde el individuo se encuentre dotado de esa disposición creadora. Crear una obra entonces es, reconstruir en sí mismo al objeto amado, destruido y perdido.

Más adelante podremos notar que todo individuo vive su realidad de manera conflictiva, como Melanie Klein²⁸ argumentaría, las experiencias de satisfacción vividas por el niño refuerzan los fantasmas de un buen objeto y la confianza del bebé en sus propias capacidades, lo que ayuda al crecimiento de su yo, por identificación introyectiva con el objeto bueno que queda asimilado en el yo. Todos actuamos de acuerdo a nuestros fantasmas; sin embargo, el artista vive de ellos, crea un estilo de vida en el que se convierten en el motor de su producción, le brindan aquello que todos denominamos *el don del crear*; el artista deforma sus fantasmas, les otorga cualidades que al presentarlos ante el

²⁶ Soler, 2000.

²⁷ cit. en Anzieu, 1997.

²⁸ cit. en Chasseguet, 1979.

espectador evocan a lo bello cada vez que se les mira, o incluso también a lo aborrecible.

Entonces es un neurótico que escapa del síntoma, que utiliza sus experiencias traumáticas para producir, para ser creativo y brindar a su espectador algo más con lo que pueda identificarse. Tal vez sería impreciso declarar un solo momento en que el artista decide producir, podría decirse que el artista lo es desde que nace, partiendo del hecho de que todos ellos desde muy pequeños mostraron sus capacidades artísticas; así como su personalidad se forma con sus vivencias, así como los traumas se desarrollan, así como el síntoma neurótico, la personalidad creadora se forma de acuerdo a la capacidad de cada individuo. La cuestión es el arriesgarse a exponerse de tal forma ante los demás y ante sí mismo, y asumirse como tal.

3.1.1. La Visita Inesperada De Remedios Varo²⁹.

Son muchos los cuadros de la artista que resultan sumamente fascinantes, en los que pareciera que estos elementos inesperados surgen en la mente de la artista para ser plasmados, en "*Visita inesperada*" realizado por la artista en el año de 1958, podemos ver un ejemplo de lo anterior, incluso la narración que hace Remedios de ésta escena resulta interesante:

²⁹ Cabe aclarar que en este apartado no se pretende hacer una interpretación puramente válida, es sólo un posible análisis de la misma; recordando que para hacer una interpretación apropiada y válida en términos psicoanalíticos es sumamente necesario contar con la interpretación del mismo artista. En este caso, sólo contaba con pequeñas narraciones de la obra.

“esta mujer esperaba un invitado, pero no ése, y está asustadísima, al echar la mano atrás como pidiendo auxilio, su deseo se materializa y sale una mano de la pared que ella estrecha. Debajo de la mesa hay un pozo disimulado donde acostumbra precipitar a las víctimas, pero a este que llega no lo podrá precipitar, pues ni siquiera cabe. El animal a la derecha, abajo, se formó de un conglomerado de hojas secas.”³⁰

Vemos cómo el interés de la artista es plasmar un momento fantástico en el que se da el encuentro entre dos personajes, una mujer y alguien que, de acuerdo a lo que narra, atemoriza a la mujer; pero al final de cuentas termina narrando por medio de las imágenes recuerdos de su infancia. Notamos, y ella misma hace notar elementos que se encuentran fuera de lo que está ocurriendo entre estos dos personajes, como si fuesen parte de la escena y también fuesen ajenos a ella. Remedios sólo menciona la existencia de los mismos. En cambio el pozo, que se encuentra debajo de la mesa, por donde según el relato de la autora, es por donde la mujer ha arrojado antes a otras visitas, que sí cabían por tal, éste personaje en particular no; lo cual nos lleva a pensar por qué habría de arrojar a alguien por ese pozo anteriormente; si pensaba arrojar a éste porque le atemoriza podría ser que no es la primera vez que se siente intimidada por un visitante, aunque cuando la autora hace la afirmación de “víctimas” que ya antes ha arrojado, nos indica el hecho de que no eran precisamente merecedoras de tal castigo. Este personaje, aparte de incomodarla al punto de buscar ayuda, no es fácil deshacerse de él como en ocasiones anteriores.

El visitante tiene ciertas características particulares, es muy común encontrar elementos que indican locomoción en sus personajes, es decir, que los

³⁰ Ovalle, R. & Gruen, W. ,2002, pp. 117.

dota con ruedas, u otros utensilios motores; éste se transporta en una especie de carro, en el cual lleva una maceta con flores, de la parte de arriba, de una especie de sombrero, sale la cabeza de este personaje, mirando a la mujer atemorizada; pareciese como si este personaje tuviera la certeza de algo, como si supiera que su presencia intimidaría a la mujer, aunque no denota alguna posible acción por la cual ella debería temerle, no resulta amenazante, sólo es su pura presencia en la entrada, que siempre está accesible a las visitas, pues no hay puerta. Resulta curioso el hecho de que este mismo personaje aparece "*Creación del mundo o Microcosmos*" de 1958, pintura realizada meses antes de que la pintora realizara "*visita inesperada*"; también le dedica un cuadro en el que sólo aparece éste llamado precisamente "*el visitante*", pintado meses después en el año 1959; en el primero aparece como un elemento más que contribuye a la creación del mundo, como parte de esta tarea en la cual ayuda a crear los mares y ríos; con la misma mirada fija, sólo que en vez de llevar unas flores en la maceta de su interior, de ella es de donde emana el agua que pasará a formar parte de la tierra.

Regresando a los elementos secundarios de esta obra, son aspectos que tienen la función de recordar el contexto mediante el cual se desarrolla la escena: el gato formado por un cúmulo de hojas da cuenta de que el lugar es un bosque donde el viento está corriendo, además si seguimos la trayectoria que indica el camino de hojas formado por el viento, nos da cuenta de la existencia del pozo, a la vez de que es un pozo profundo en donde cualquier cosa es propensa a caer; como en una telaraña, si se observa cuidadosamente el piso pareciese tener la forma de tal, en el cual se espera que caiga una presa.

Podemos ver que este cuadro se encuentra cargado de símbolos, que parecieran ser independientes unos de otros y que, sin embargo, dan cuenta de una sola trama, de una idea y un sentimiento que llevó a la artista a plasmarlo. En

un sentido general se ve que la mujer que se encuentra en la escena es la misma Remedios, las facciones del rostro son los mismos, además, denota ser una mujer solitaria, que habita en un bosque donde sólo es posible encontrarse personajes dotados de características muy peculiares, fantásticas; lo cual podría dar cuenta de la vida de Remedios, quien desde pequeña tendía a ser solitaria y alejada de su familia por el sentimiento de culpa a causa de la muerte de su hermanita poco antes de que ella naciera, sentía que ocupaba su lugar, un lugar que no le pertenecía. Remedios desde pequeña se sintió atraída por algunas de las actividades que realizaba su padre, entre ellas el dibujo profesional y la perspectiva, además de leer a escondidas sus libros científicos; esto nos da cuenta de su notado interés por buscar espacios perfectamente armónicos dentro de sus cuadros, además de su acertada perspectiva; esto podría llevar a pensar que su escrupulosa forma de plasmar los escenarios fuese el reflejo de un anhelo por acercarse a su padre.

Por otra parte algunos psicoanalistas como Anzieu y Kofman, argumentan que la Tierra, y lo que le representa, como “la madre naturaleza”, son tomados en el ámbito artístico para simbolizar a la madre que nos alimenta y protege durante nuestra infancia; a la vez que puede significar la vida, también puede significar la muerte, ya que cuando uno muere vuelve a la tierra y es enterrado en ella. En este cuadro notamos que la casa o cuarto en el cual se encuentra la mujer en cuestión, está en medio de un bosque lleno de árboles, la habitación parece estar conformada por ocho muros, (una habitación de forma octagonal) la ventana que se alcanza a ver está cerrada. En este sentido la habitación podría simbolizar el útero de su madre, y un anhelo por volver a ese sitio en el cual se siente protegida. Sin embargo, en este caso su tranquilidad se ve interrumpida por este visitante; tal vez porque ahora es ella quien puede ser arrojada al pozo en vez de su visitante.

El cuadro contiene muchos símbolos parecidos a los de la elaboración onírica, y de los cuales Schneider nos comentaba que funcionan del mismo modo que las analogías visuales (objetos largos y delgados suelen representar al falo y los objetos cóncavos, vasijas y recipientes, a la vagina)³¹, tal es el caso del bosque, el pozo, y la olla que se encuentra en el centro del vehículo en el cual viaja el personaje, el piso que funciona como una telaraña, son símbolos que funcionan como representantes de la madre.

En conjunto, este cuadro podría ser que mostrara la angustia que en ese momento sentía la autora, angustia que puede estar relacionada con la culpa que acompañó a la artista a lo largo de su vida, desde que era muy pequeña y se enteró de que su hermanita había muerto poco antes de que ella naciera; en este sentido, es importante mencionar algo que ella misma cuenta, el hecho de que escribió sus sentimientos al respecto en una carta y posteriormente los enterró en el piso de la cocina de su casa; lo cual nos recuerda el escenario de su pintura en el cual el pozo se encuentra justo debajo de la mesa en la cual planeaba comer; tal vez estos dos elementos de la obra simbolizan el acto de haber enterrado algo en el piso de la cocina en su infancia, en el cual enterró sus sentimientos de culpa y sus miedos por estar “usurpando” el lugar de su hermana, con la ilusión de que no vuelvan más; sin embargo, es bien sabido que la culpa no desapareció puesto que ella misma argumentaba que siempre vivió con dicho sentimiento.

En el cuadro antes había arrojado a otros visitantes, pero éste no cabe, pues es muy grande, este personaje más bien podría estar simbolizando su sentimiento de culpa, tan grande que no cupo en aquel hoyo que hizo en el piso de su cocina; tal vez por eso es que al mirar la escena pareciese como si el

³¹ Schneider, 1993.

visitante inesperado fuese ya conocido por la mujer, lo que nos recuerda el “eterno retorno” de las vivencias que se creían olvidadas, la culpa que tan aterradoramente resulta, pues son reanimadas por alguna impresión del exterior y halla una nueva confirmación; el retorno de aquello que pareciese haber sido superado, pero que vuelve y recuerda que aún se encuentra ahí. La mujer busca ayuda, que se materializa de forma fantástica en uno de los muros, simbolizando el deseo de haber encontrado consuelo en su madre, o tal vez una tregua, que le permitiese deshacerse de su miedo, de un sentimiento que le hacía reprocharse cada vez el haber ocupado un lugar que no le correspondía.

Tal vez el visitante no es un visitante, sino el antiguo anfitrión del lugar que regresa a recuperar su lugar, y que ahora será él quien arroje a la mujer por el pozo, quien busca apoyo en la pared para que ésta no le permita que sea arrojada; esto recuerda a lo que Kofman³² argumentaba con respecto a que los artistas plasman sus culpas en sus obras, a la vez que también pueden representar en ellas el castigo que deben pagar por haber hecho o pensado eso que les lleva a la culpa. Por otra parte el visitante no es un ser completo, pareciera ser que la olla que se encuentra en su interior fuese una parte vital del mismo, las flores que lleva en su interior evoca la vida, tal vez él mismo fue producto de esta vida, pero ¿por qué sólo puede verse la mitad de su rostro?, como si se escondiera, tal vez porque Remedios nunca llegó a conocer a su hermana.

De ésta forma podemos dar cuenta de cómo los elementos fantásticos propios de la elaboración onírica entran en juego en el arte para plasmar escenas de su propia vida en una forma que, aunque deformada, da cuenta de sus culpas,

³² S. Kofman, 1973.

su complejo edípico³³, afectos, y deseos reprimidos desde su infancia. Lo que Remedios plasma, son recuerdos de aquello que la marcó durante su vida, de ese sentimiento que la acompañó y que le movía a crear.

3.2 Las Fantasías Y La Representación Inconsciente De Sí Mismo.

La aspiración por lograr la satisfacción es el punto nodal de la fantasía. Para Freud toda la constitución subjetiva no es sino el efecto del constante e infructuoso anhelo del deseo detrás de su imposible satisfacción; esto es lo que mantiene la constante actividad subjetiva, la incesante búsqueda por la satisfacción. Los síntomas, las creaciones artísticas y los delirios se convierten en el intento de reapropiarse del mítico goce perdido. Así también, cuando el hombre que deja de ser niño y cesa de jugar, comienza fantasear; crea aquello que Freud llamó ensueños o sueños diurnos; de los cuales el artista hace uso para crear sus obras.

Desde la perspectiva psicoanalítica, la fantasía hace referencia al guión imaginario en el que se halla presente el sujeto, que representa, en forma mas o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo. Sin embargo, esta realización no es en sí la que originalmente busca el deseo inconsciente. En este sentido la fantasía guarda la más estrecha relación con el

³³ El término “complejo edípico”, desde la perspectiva freudiana, designa una estructura fundamental de las relaciones interpersonales y la forma en que la persona encuentra en ella su lugar y e la apropia. Dentro de esta misma expresión se incluyen expresiones freudianas como “complejo de castración”, “complejo paterno”, que remiten a dimensiones de la estructura edípica. (Laplanche & Pontalis, 1996).

deseo. Para Freud el deseo tiene su origen y su modelo en la experiencia de satisfacción³⁴.

Al fantasear el individuo crea una sustitución de aquello que antes poseyó en su dichosa infancia. Como Kofman³⁵ argumenta, aquellos recuerdos indiferentes de la infancia deben su existencia a un proceso de desplazamiento, se convierten en sustitutos de impresiones afectivas que le son realmente importantes al sujeto, cuya reproducción tropieza con una resistencia; así el recuerdo indiferente sólo se conserva debido al vínculo asociativo con otro recuerdo reprimido. De esta forma un suceso actual despierta en el individuo el recuerdo de algún suceso anterior, perteneciente a su infancia, y de éste parte entonces el deseo; en el caso del artista, este surgimiento de deseo arcaico encuentra su satisfacción en la obra que crea, la cual deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo. Dicha actividad fantaseadora se adapta a todas aquellas impresiones de la vida cotidiana.

El pasado, el presente y el futuro aparecen entrelazados en el hilo del deseo, que pasa a través de ellos. Del mismo modo la actividad onírica y los sueños diurnos guardan con la fantasía una estrecha relación, ya que obedecen a la constante movilización de los deseos que nos avergüenzan y que hemos de ocultar a nosotros mismos, habiendo sido ya reprimidos y desplazados al inconsciente por el hecho de ser repulsivos y rechazados por la moral.

En la expresión artística el creador se representa incesantemente a sí mismo, se convierte en espectador de su propio destino, así como de sus actos.

³⁴ Laplanche & Pontalis, 1996, pp.138.

³⁵ Kofman, 1973.

Movido por sus recuerdos reprimidos, y por los deseos que éstos traen consigo, plasma lo que siente, aún sin saberlo y estar plenamente consciente de ello; cuando mira terminada su obra, cuando la revisa logra percibir la emoción que le movió a realizarlo. Se representa a sí mismo de modo que pueda auto observarse en yoes parciales, como argumentara Freud³⁶, y personificar en consecuencia a varios héroes que representan en sí las corrientes contradictorias de su vida anímica, héroes que logran dominar su propia pasión, o héroes que sí logran satisfacer sus deseos; a la vez héroes que le permiten exteriorizar sus sentimientos.

De esta forma el creador juega, crea un mundo fantástico sin dejar de diferenciarlo de la realidad; los recuerdos infantiles y las obras artísticas surgen por la proyección de distintas fantasías; fantasías que tienen un contenido sexual que sólo puede expresarse por alusiones y bajo el encubrimiento de una escena de la infancia³⁷. La obra de arte es una construcción de la fantasía que parte de recuerdos, o huellas mnémicas; por supuesto, recuerdos que han sido deformados con el tiempo y por medio del fantaseo. El creador busca así, por medio de su producción, recuperar aquello que ha perdido.

Todas las fuentes de placer, y los medios por los cuales puede obtener la satisfacción de sus deseos a los cuales le han obligado a renunciar, siguen existiendo en una forma en que se encuentran a salvo de las exigencias del mundo externo y del rechazo del mismo. Esto ocurre en la actividad de su fantasía, en donde éste puede seguir gozando, sin desprenderse de la realidad. El arte se convierte en el intermediario entre la fantasía y la realidad que le frustra.

³⁶ Sigmund Freud, 1907 [1908], *El Poeta Y Los Sueños Diurnos* (XXXV).

³⁷ Kofman, 1973.

Continuando con el argumento de Kofman el arte funcionaría entonces, como una memoria específica que permite la reconstrucción de las fantasías del autor. Él mismo relata sus vivencias, sus recuerdos, su historia, incluso sus traumas por medio de sus creaciones, plasmadas desde el punto de sus fantasías, esto debido a la estructuración simbólica en su obra. Incluso, reelabora su historia plasmándola de acuerdo al cumplimiento de sus deseos; se descarga de un afecto y lo domina con su misma creación.

Se plasma, se inventa a sí mismo, incluso puede proyectarse como espectador de sus actos, de sus vivencias infantiles y de su forma de asimilarlo dentro de su propia obra; podría tratarse también de una fantasía de inmortalidad, ya que al plasmar su obra, la contempla como algo que nunca desaparecerá, como algo que existirá más allá de su muerte; del mismo modo busca ser para sí mismo su propio generador, su mismo padre.

De acuerdo con Kofman³⁸ esta búsqueda de la inmortalidad se hace por medio de la identificación con sus creaciones, o con los héroes que ha creado, que son representantes de los ideales del yo, substitutos de la imagen paterna; de donde surge la fantasía del artista, que se siente padre de sus propias creaciones, o es decir, padre de sí mismo, de darle hijos (obras de arte) a su madre; se convierte así en el asesino del padre.

Por otro lado, esto podría tratarse también, de acuerdo con Anzieu³⁹, de la realización de un deseo de omnipotencia narcisista. En la obra el creador modela

³⁸ op. cit.

³⁹ Anzieu, 1997.

a su voluntad personajes, situaciones, discursos, sentimientos imaginarios. Inventar un mundo a su modo, pero siempre tratándose de él mismo. En la obra existirá un marco espacio-temporal, pero un espacio y un tiempo que pertenece más bien a la subjetividad de su creador, por supuesto, permanecerá ligado a lo real. La composición de la obra entonces, se encuentra delimitada por su propia historia, de acuerdo a la forma en que se ha desarrollado, así como a su estructura narcisista.

Esta estructura narcisista, por otra parte, lleva las marcas de una resistencia. Anzieu⁴⁰ nos habla de tres etapas, la primera implica una pareja de conceptos ambivalentes, es la de sobrestimación narcisista-desvalorización de sus propias obras, cuando hablamos de esa sobrestimación damos cuenta de aquello que impulsa al artista a producir, eso que internamente le da aquello que llamamos inspiración, y lo que ocurre a la inversa, mientras que produce siente vergüenza de ver lo que crea (recordando el excremento en la etapa anal), angustia de revelarse ante los demás y ante sí mismo, revelar aquello que ha intentado disimular en el interior de sí mismo, aquello que ha reprimido. Lo que le lleva en ocasiones a resistirse a crear o expresar lo que llega a su mente y pensar “no sirve”.

Otra etapa es la de idealización-persecución, en la que el artista primero visualiza su obra a crear como la más sublime de sus realizaciones, “debe ser perfecta” incluso el visualizarlo como algo acabado y concreto; ante tal idealización cualquier detalle que contradiga o amenace la expectativa provoca frustración ante el resultado no esperado, y por tanto en una amenaza perseguidora, que despierta por sí misma en el autor, con el efecto de las críticas

⁴⁰ op. cit.

de las demás personas que son importantes para el autor, críticas que en realidad vienen de sí mismo.

La tercera etapa es la de omnipotencia-vacío, en la que el artista se siente capaz de recrear al mundo, pero da cuenta también de que sólo es un mundo de fantasías e ilusiones. De acuerdo con Anzieu esta experiencia para el artista solo puede ser angustiosa en extremo, porque pone en duda la unidad narcisista del yo y pocos pueden permitírsela, ya que estarían jugando con la locura⁴¹.

Podemos decir que la obra representa para su creador la forma en que puede arreglar todas aquellas culpas que trae consigo, como enmendar aquello que ha perdido y reconstruirlo para sí y mostrar a los demás que tiene el poder de hacerlo. Cuanto más exitosa sea dicha tarea, cuanto más perfecta y mayor calidad tenga su trabajo, mayor será el beneficio psicológico para su creador; así disminuye su angustia y su sentimiento de culpa, así como menor será la hostilidad hacia su propio trabajo, e incluso hacia sí mismo.

Sobre la misma línea Pichón-Riviere⁴² nos habla sobre este producto estético, el cual, sobre su condición de objeto adquiere en el contexto de las fantasías inconscientes las características de un objeto destruido, fragmentado. Así el artista crea un íntimo vínculo con su producción, y debido a su naturaleza, en la cual se ponen en juego pulsiones de vida y de muerte, será un vínculo ambivalente, tanto como podrá amarlo, también podrá odiarlo; por lo tanto al crearlo puede fantasear con destruirlo. El odio surge como consecuencia de lo que puede representar la misma, así como el significado que le es atribuido; de la

⁴¹ Anzieu, 1997.

⁴² Pichón-Riviere, 1987.

misma manera el proceso implicado en esta ambivalencia es el surgimiento de sentimientos de culpabilidad y la necesidad de un castigo. En este mismo sentido las pulsiones de vida se contraponen a las de muerte en el sentido de destruir lo creado, y de esta forma, como lo creado es una parte de sí mismo, es el deseo de autodestrucción; una tendencia masoquista del Yo.

Contrario a lo que ocurre en lo antes mencionado, también ocurre que las proyecciones internas sobre el objeto, que es la obra producida, ahora funcionan en el yo de forma inversa, el artista puede sentirse a la vez como el objeto odiado o amado por el Otro; por tanto, está expuesto a ser destruido, esta vez por su propio objeto, ya que éste le puede llevar a ser odiado. Esto puede llevar al creador a una parálisis de su producción si no logra superar la ansiedad que le provoca tal situación.

Así vemos cómo los temas de las obras artísticas radican en el inconsciente, la profundidad que logran transmitir es parte de la identificación hacia lo que el artista ha plasmado. En algunos casos, las obras de los artistas van mostrando en forma regresiva contenidos inconscientes, cada vez el artista va profundizando más hasta llegar hasta las etapas primarias de su vida, así como también cada vez se va liberando más hasta lograr expresar mejor los contenidos reprimidos.

La representación inconsciente de sí mismo para el creador es lo que le mueve inconscientemente a producir, vemos cómo todo lo que produce no es más que el reflejo de aquello que ha reprimido desde su infancia. Es así como el psiquismo del artista, así como de su espectador se ven caracterizados por una estructura narcisista. Tanto en el arte como en el sueño, el narcisismo coincide

con el egoísmo, ya que en ambos casos el creador, o soñante, siempre desempeña el papel principal.

No obstante es preciso definir y diferenciar al egoísmo del narcisismo; el segundo es complemento libidinal del primero; es decir, el egoísmo es el mero interés del yo por sí mismo, pero en el sentido de catexis por las pulsiones del yo; en cambio en el narcisismo se trata de una catexis del yo por las pulsiones sexuales, en éste sentido hablamos de un amor hacia sí mismo.

En el narcisismo, de acuerdo a la definición dada por Freud en su *Introducción al narcisismo*⁴³ el individuo toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo trata como si éste fuese el único objeto de su amor, incluso puede llegar a una completa satisfacción. La sustraída al mundo exterior ha sido aportada al yo, surgiendo así un estado al que podemos dar el nombre de narcisismo. De acuerdo con Freud, el narcisismo es así una perversión que acapara toda la vida sexual del sujeto.

Realmente pareciera que el sujeto narcisista pudiese haber perdido el interés alguno de las personas y las cosas del mundo exterior; es decir, haber retirado su libido. Esto sin haberlas sustituido por otras en su fantasía. De acuerdo con Freud existen algunos casos en los que esta sustitución por el objeto se lleva a cabo, lo cual corresponde a una tentativa de curación, que quiere volver a llevar la libido al objeto. En el artista esta sustitución ocurre, ya que desvía su perversión narcisista para plasmarla en su obra o producción, para así contemplarlo en lugar de vivirlo como síntoma.

⁴³ Sigmund Freud, 1914, LXXXVII.

En estos casos, y como ocurre en el desarrollo fuera de toda formación patológica, el sujeto construye en sí un ideal, con el cual compara su yo actual. A este yo ideal se le dedica el amor de sí mismo del cual en la niñez era objeto el yo real. Así el narcisismo es desplazado sobre este nuevo yo ideal. Nuevamente la falta de voluntad del individuo de renunciar a una satisfacción ya gozada alguna vez está puesta en evidencia. No se renuncia a la perfección y felicidad tan añorada de la niñez, intenta conquistarla de nuevo bajo la forma del ideal del yo. “Aquello que proyecta ante sí como su ideal es la sustitución del perdido narcisismo de su niñez, en el cual era él mismo su propio ideal”⁴⁴.

Vemos que la idealización es un proceso que tiene efecto en el objeto, el sujeto lo engrandece; volviendo al ámbito del arte, el creador eleva sus producciones al grado de amarlas e incluso odiarlas, las adorna y engrandece. Esta idealización puede producirse tanto en el terreno de la libido del yo como en el de la libido objetal. Así, la sobreestimación sexual del objeto es una idealización del mismo.

Regresando al hecho de que la obra está constituida por la realización de deseos, al igual que los sueños; es decir, por el fantaseo, el hombre narcisista, inclinado hacia la autosuficiencia, buscará la mayoría de sus satisfacciones en sus procesos mentales internos, por el simple juego de su actividad psíquica; es decir, en su obra de arte; nuevamente la fantasía de omnipotencia entra en juego, ligado a la búsqueda de la autosuficiencia⁴⁵.

⁴⁴ Sigmund Freud, 1914, *Introducción Al Narcisismo (LXXXVII)*.

⁴⁵ Kofman, 1973

Al producir, el artista busca esta autosatisfacción, y vive sintiéndose satisfecho al ver realizadas sus obras cuando estas logran procurarle dicha sensación. Plasma en su obra sus deseos más profundos y la realización de los mismos. En esta omnipotencia del yo, la satisfacción del deseo se obtiene por una especie de alucinación motora. El artista gracias al juego y la ilusión que le permite crear su obra, logra producir dicha satisfacción; sin embargo, no logra eliminar del todo el sufrimiento que le aqueja, como hemos mencionado antes, las culpas y la angustia que aspectos de la misma producción artística le ocasionan, de ésta forma, en algunos casos, llega un momento en que se ve paralizado y no logra producir más, o no logra producir algo que le satisfaga completamente. Esta parálisis se encuentra ligada también al paso de recuerdos reprimidos que cada vez van saliendo más y más a la luz; como se ha mencionado anteriormente, el artista poco a poco va regresando por medio de sus obras a etapas primarias de su vida, en el grado en que se va permitiendo gradualmente plasmar aspectos más expresivos de sí mismo; en este sentido podemos recordar que la etapa anal se encuentra íntimamente vinculada al proceso creador, es en ésta etapa en la cual comprendemos el sentido de la prohibición, y de negar aquello que en algún momento provocó placer, así como el hecho de sentir vergüenza por aquello que deseamos y es prohibido.

Fuera de la angustia, la obra de arte permite reencontrar la situación narcisista del sueño. Se convierte entonces, en la intermediaria entre la realidad y lo imaginario, entre la realidad frustrante y la fantasía que promete cumplir los deseos, donde la omnipotencia entra en juego. El arte, como sublimación de la libido reprimida se convierte en una actividad sustitutiva originaria de todos aquellos renunciamientos que le impone la realidad y la misma cultura. Ayuda a calmar estos deseos no satisfechos, primero en su creador, y después apunta hacia el espectador.

Freud⁴⁶ menciona que debido al sometimiento al principio de la realidad se desprendió una forma de actividad mental que permanece sometida al principio del placer; la producción de fantasías, así, se transforma en sueños diurnos, como la producción artística, que comparó con dichas ensoñaciones diurnas.

El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, ya que no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de sus deseos más profundos que la misma realidad le exige, dejando libres en sus fantasías dichos deseos eróticos y ambiciosos. Podríamos decir que viaja de un mundo a otro como en una especie de jugueteo entre la realidad y lo imaginario, modifica la misma realidad como el niño cuando juega; transforma estos objetos reales en conjunto con sus fantasías de modo que logra que sean admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad: "...Llega a ser así realmente, en cierto modo, el héroe, el rey, el creador o el amante que deseaba ser, sin tener que dar el enorme rodeo que supondría la modificación real del mundo exterior a ello conducente..." Freud⁴⁷. Precisamente convertimos al artista en héroe por el hecho de que nos identificamos con su obra, porque nos identificamos con aquella satisfacción de deseos que el artista logra al producir; es decir, con esos deseos profundos que encarnan al artista en su obra.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos argumentar que la obra o producción artística no es más que el reflejo del artista, el producto de una subjetividad inscrita en un contexto en el cual la representación de sí mismo en forma estética es lo que resulta encantador. El juego de la fantasía es aquello a lo cual el artista puede acceder y aseverar que su producción no es más que el

⁴⁶ Sigmund Freud, 1911, *Formulaciones Sobre Los Dos Principios Del Suceser Psíquico (LV)*

⁴⁷ op. Cit.

producto de la fantasía, la fantasía colectiva en algunos casos; sin embargo, no da cuenta en muchos casos, de que su obra no es más que la representación inconsciente de sí mismo, producto de sus fantasías: sus deseos más profundos y vergonzantes; de sus fantasías narcisistas.

3.3 Lo Ominoso Del Artista⁴⁸.

Al hablar de ominoso debemos remitirnos a la definición dada por Freud⁴⁹, en la cual hace referencia a aquella especie de lo espantoso que es propia de las cosas que nos son conocidas o familiares desde tiempo atrás. Lo ominoso bien podría resultar como algo angustioso, terrorífico, atroz, inhumano o sobrehumano, temible; sin embargo, de acuerdo con lo que argumentara Freud, nos resulta así debido a que no nos es desconocido, ya que algo que es novedoso no evoca por sí mismo este terror ante la presencia de dicho acontecimiento, objeto, etc.; siempre se haya ligado a algo que conocemos y por tanto nos provoca angustia, ya que al mirarlo, o sentirlo nos retorna a aquello que antes fue vivido o sentido y que fue reprimido, es vergonzoso y por tanto nos provoca terror el ver que está de vuelta, el recordarlo. De acuerdo con Schelling⁵⁰ lo ominoso es todo aquello que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.

Será necesario para ampliar la comprensión del término, remitirnos al original alemán, en el cual la palabra *Unheimlich*, implicaría a lo siniestro; sin

⁴⁸ Hago referencia al artista ya que lo que podemos llegar a saber del mismo es por medio de sus producciones, que pueden llegar a provocar sentimientos de terror, de desagrado, y que; sin embargo, nos atraen; la obra habla de su creador, y el creador habla de sí en su obra sin saberlo o estar conciente de ello muchas veces. Es por lo mismo que para envolver lo que rodea a la obra, espectador y creador, remito solamente al artista.

⁴⁹ Sigmund Freud, 1979, *Lo Ominoso (1919)*

⁵⁰ cit. en Pichón-Riviere, 1987, pp. 43.

embargo, la palabra *unheimlich* es, contrario, o bien antónima a *heimlich* y a la palabra *heimisch*, que significan íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico; vemos aquí como es que la primer palabra se opone a las segundas en tanto que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Como el mismo Freud argumentaría en su artículo sobre Lo Ominoso⁵¹ no todo lo que es nuevo e insólito nos resulta espantoso, notamos que esto que no es familiar tiene una connotación más compleja; sólo algunas cosas novedosas son espantosas, no todas. Por ello es preciso que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro; como el hecho de encontrarnos en una situación en la cual no sepamos cómo actuar, encontrarnos con una persona que no conocemos, o simplemente encontrarnos ante algo nunca antes visto.

Regresando al término *Heimlich*, Freud encontró en las palabras *heimelich*, *heimelig*, como derivaciones de la primera, que implican algo propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda el hogar, acostumbrado. Por otra parte *Die Heimlichen*, que significa los íntimos; *die Hausgenossen*, los cohabitantes de la casa; *der heimliche Rat*, el consejo íntimo; término reemplazado ahora por *Geheimer*. Este término *heimlich*, no sólo evoca lo familiar, también lo cómodo, tranquilidad, confortabilidad, amistoso, alegre jubiloso. Sin embargo, el desuso de la palabra, ha llevado a la mal interpretación de la misma. Hasta llegar a significar también algo clandestino, ocultar algo, hacer algo a espaldas de alguien; alegrarse de la pena ajena. O el ser también *heimlich*, implicaría ser sigiloso, descubrir, revelar, delatar. Así, al unir el negativo *un* la palabra cobra aún un sentido más espectral, angustioso. Así la palabra por sí mismo, aún sin el negativo “un”, cobra un significado negativo también. Freud cita e Schelling en su artículo sobre lo ominoso cuando argumenta que *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.

⁵¹ Op. Cit.

Lo anterior nos remite a lo inconsciente, por supuesto, aquello que permanece oculto y que “debe” permanecer oculto y que de pronto sale a la luz. Y ante ello nos preguntamos ¿qué es lo que debe permanecer oculto?, ¿por qué precisamente debe permanecer así?; es claro que aquello que debe ser ocultado es lo que avergüenza, lo que aterra, lo que queremos olvidar, lo malo, lo que no puede permanecer a la vista de todos por lo que pueda implicar. Así comprendemos que lo ominoso es aterrador, porque al ser redescubierto, es el retorno de lo reprimido, aquello que al salirse del orden de lo natural, aquellos deseos cuya satisfacción resulta imposible debido a su carácter perverso⁵² y que, debido a tal imposibilidad de satisfacción, se genera una falta.

Cuando pensamos en arte, siempre evocamos todo aquello que resulta armonioso, bello, amable a la vista; de ninguna manera llegaríamos a pensar que el arte podría pasar de lo sublime a lo propiamente dicho Ominoso. Sin embargo, la expectación de la misma se encuentra en ese mismo límite, incluso en el artista. Al estar en contacto con cualquier producción artística nos hemos ocupado del sentimiento ante lo bello; sin embargo, al ver una producción que resulta un tanto imprecisa, demasiado fantasiosa, comprendemos que hay mucho más allá de la simple expectación o de imaginar el momento en que el artista lo produjo, incluso llegamos a imaginar qué pudo haberle inspirado, o de dónde salió tanta fantasía.

Ante lo que provoca la obra siempre estará en juego la subjetividad de cada uno de los espectadores, ante la subjetividad de su creador. El rechazo hacia algún estilo de producción, o sobre algunas producciones tienen su origen en lo ominoso. De acuerdo con Freud, la idea de la muerte siempre ha sido terrorífica o

⁵² Desviación con respecto al acto sexual “normal”.

angustiante para la humanidad, la idea de que algo o alguien vivo muera es desconcertante; sin embargo, la idea de que algo inerte cobre vida, resulta peor y mayormente angustiosa, ya que evoca la idea de que los muertos han vuelto para llevarnos con ellos. Como Pichón-Riviere⁵³ argumenta, cada vez que se desvanecen los límites entre lo fantástico y lo real surge esta angustia, cuando lo que se había tenido por fantástico aparece ante nuestros ojos como realidad. Lo anterior significaría que el símbolo adquiere el lugar e importancia de lo que había simbolizado.

La idea de un ser inanimado cobrando vida, de que algo sea un ente autómatas, resulta un tanto horroroso. De acuerdo con Freud⁵⁴ una condición favorable para que se produzca el sentimiento de lo ominoso es que surja la incertidumbre intelectual acerca de si algo es vivo o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos. Generalmente y como se ha mencionado desde el principio, lo que puede evocar este tipo de imágenes e incertidumbre, es una angustia infantil.

Por otra parte, Freud aborda el tema del *doble* al hablar de lo ominoso, como otra fuente de lo siniestro. Al hablar del doble se hace referencia al desdoblamiento del yo, partición del yo, restitución del yo; del mismo modo, el doble se relaciona con el constante retorno de lo semejante. Ante la destrucción del yo, ante la muerte, el doble representado en distintas formas, por medio de la fantasía; entonces, podríamos decir que el doble surge ante la angustia de algún recuerdo o acontecimiento infantil. Pichón-Riviere menciona el ejemplo de los sueños, durante los cuales la defensa contra la angustia de castración puede

⁵³ Pichón-Riviere, 1987.

⁵⁴ op. Cit.

aparecer en forma de duplicación o multiplicación del símbolo genital; representaciones que surgen como producto del narcisismo primario del niño.

La duplicación surge en sí, como la representación de aquellos eventos traumáticos en forma de defensa ante la angustia, incluso como los deseos reprimidos desde la infancia. Resulta ominoso debido a que al ser representados, en el caso del arte, nos recuerda aquello que parecía haberse olvidado, y que, sin embargo, permanece latente en el inconsciente. El doble puede aparecer en los sueños expresado por una multiplicación de la propia imagen y como un mecanismo de defensa.

Como mencionaría Freud el efecto del doble sería en su origen una seguridad ante el sepultamiento del yo; como un recurso para defenderse del aniquilamiento; este mismo surge a partir del narcisismo primario, del amor a sí mismo; cuando el sujeto logra superar esta fase la representación de este doble cambia; no es sepultado del todo, a partir del posterior desarrollo psíquico del niño se desarrolla una nueva instancia a la cual le son atribuidas algunas cualidades que antes pertenecían a este doble autocrítico y narcisista. Instancia que sirve para la autoobservación, una conciencia moral; de acuerdo con Freud, a esta instancia no sólo se le atribuye la autocrítica propia del viejo narcisismo; de igual modo, pueden serlo todas las posibilidades incumplidas, deseos en busca de satisfacción y fantasías incumplidas a las cuales se sigue aferrado, aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de las circunstancias externas desfavorables.

De esta forma el carácter ominoso estriba en que el doble es una formación natural de las fases primarias de la vida anímica del individuo que ya fueron

superadas. El doble deviene, entonces, como una figura terrorífica que recuerda un retroceso a esas fases primarias, a aquello que tuvo que ser reprimido.

Como un ejemplo de la representación multiplicada de sí mismo podemos observar el cuadro de Remedios Varo titulado *“Encuentro”* de 1959, es un cuadro que logra hacer una representación de sí misma; aunque ella en los comentarios que realizaba con respecto a los mismos nunca admitía ser ella la protagonista de estos, su parecido con dichos personajes es muy notorio. Este cuadro muestra una escena en la cual una mujer abre un cofrecillo en el cual encuentra su propia imagen, o su propia presencia. Al fondo aparecen cinco cofres más, cuatro se encuentran en la repisa de arriba y uno en la de abajo, la forma en que se encuentran distribuidos los espacios da la idea de que el cofrecillo que tiene en sus manos lo tomó de la repisa de abajo; tal vez estos cofres correspondan a cada uno de los miembros de su familia, recordemos que Remedios tuvo dos hermanos, aparte de la hermana que murió antes de que ella naciera, por lo que contando a sus padres, en total su familia se encontraba conformada por seis miembros, mismo número de cofres que aparece en el cuadro, contando al que tiene la mujer en la mano.

La expresión de la mujer es un tanto triste, o bien, como de decepción al haberse encontrado consigo misma en el cofrecillo. Su atuendo toma una apariencia líquida, como en perpetuo movimiento, como si fuese propensa a desvanecerse; la presencia que se encuentra dentro del cofre mira atentamente a la mujer, que es ella misma; la mujer mira hacia un lado, como evitando mirarla, pero más que una expresión de angustia pareciera una expresión de resignación. Lo que Remedios narra con respecto a este cuadro es lo siguiente:

“Esta pobre mujer, al abrir llena de curiosidad y esperanza el cofrecillo, se encuentra consigo misma; al fondo, en los estantes, hay más cofrecillos y quién sabe si cuando los abra, encontrará alguna novedad.”⁵⁵

Como Remedios narra, este cofrecillo era portador de una gran expectativa, fue abierto con la esperanza de encontrar algo muy distinto que a ella misma. Lo que la mujer encuentra no es más que la emanación de sí misma que se le revierte en idéntica forma a como ella la genera; surge de su propia persona en el momento en que abre el cofre. Este encuentro podría bien ser la duplicación de sí mismo, la emanación del doble que recuerda todos aquellos recuerdos infantiles conflictivos que creía haber olvidado, aspectos de su vida infantil que se habían mantenido reprimidos, o bien, guardados en ese cofrecillo, que de un momento a otro decide abrir para ver qué encuentra, y que tiene que ver consigo misma; nadie espera encontrar su propia presencia emanar de algo que abrimos con toda la esperanza e ilusión, resulta temeroso imaginar una escena así, la mujer esperaba encontrar cualquier cosa que no fueran sus propios demonios; cualquier cosa que no le recordara que no ha superado aquello que le provoca culpa, vergüenza.

En el caso de Remedios, podríamos mencionar su constante culpa por sentir que ocupaba el lugar de su hermana muerta, lugar en el que ella misma se colocó desde que se enteró de dicho acontecimiento, no sus padres; ella inconscientemente se sintió identificada con su hermana y quiso ocupar ese lugar, lo cual, sabía que era imposible, así como un deseo prohibido, lo cual le provocaba culpa, y angustia, ya que sentía que merecía un castigo por desear tal cosa, por lo cual prefería mantenerse distante de su familia; al abrir el cofre, se encuentra ante esa imagen que podría ser la de su superyó recordándole dicho

⁵⁵ Ovalle, R. & Gruen, W. ,2002, pp. 118.

evento traumático. Del mismo modo esta representación doble de sí misma emanando de un cofre, puede simbolizar el miedo de perderse a sí misma al sentirse identificada con su hermana y pretender ocupar este lugar que ha dejado vacío.

De esta forma podemos ver que lo ominoso es un aspecto que acompaña a cualquier producción estética, el fenómeno de la repetición, la aparición del doble, tienen un enorme significado para quien lo produce; en ocasiones logran transmitirlo a sus espectadores, ya que también se sienten identificados con éste. El factor de la casualidad es el toque que hace parecer aún más ominosa la repetición de lo semejante. Aspecto que no ocurriría así cuando se trata de un repetición intencionada, ya que al ocurrir por la casualidad se está atribuyendo un carácter de automatismo a dichas manifestaciones; un automatismo de la vida psíquica, algo involuntario que cobra vida propia. La repetición no deliberada vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo e impone la idea de lo fatal.

Por otra parte recordamos que esta tendencia a la repetición aparece en los primeros años de nuestra infancia, en la cual surge una compulsión de repetición en tanto las aspiraciones del niño como perverso polimorfo que es; entonces aquello que es capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición resulta por tanto ominoso. Por tanto, lo que hoy parece ser ominoso evoca estos restos de actividad psíquica y la estimula a manifestarse, aunque no de forma consciente, ya que cuando algo nos resulta terrorífico no siempre sabemos qué es exactamente lo que evoca, simplemente nos resulta desagradable y por tanto le rechazamos.

En sí, todo lo relacionado con la muerte resulta ominoso, y esto debido a la dificultad que tiene todo ser humano de asimilar la idea de su propia muerte. Por tanto el temor a los muertos o *espíritus*, ya que recuerdan a la muerte, incluso que ellos pueden llevarnos consigo. Dichas ideas han sido reprimidas, condición básica para que lo ominoso aparezca; lo mismo ocurre con la locura, antes se pensaba que un loco estaba poseído por alguna fuerza desconocida, por demonios que sometían la voluntad del individuo, algo siniestro; sin embargo, y como Freud⁵⁶ argumentó al respecto “los demonios de entonces son para nosotros los deseos bajos y malos, los productos de impulsos que han sido rechazados y reprimidos.”

Las vivencias adquieren un carácter ominoso cuando recuerdos infantiles dotados de un intenso valor afectivo que han sido reprimidos, son resucitados por alguna impresión exterior, como si fuesen entonces confirmados. El retorno de lo reprimido. Lo ominoso cumple así su función de tocar los restos de actividad anímica e incitar a su exteriorización.

El carácter ominoso en el arte se comprueba principalmente en el momento de la expectación, esto podría deberse a que tanto los estímulos del exterior como los del interior son causantes de sensaciones de placer y displacer; sin embargo, este displacer ejercido por las pulsiones es proyectado hacia los objetos exteriores, es decir, que dichas excitaciones son tratadas como si actuaran desde afuera, para así, actuar en contra de ellas por medio de los medios de defensa, es así como hablamos de una proyección hacia la obra; este momento de la expectación también llega para el propio artista, cuando vemos una obra de arte, ya sea por medio de la lectura, la simple contemplación de una pintura o escultura, al escuchar alguna composición, o apreciar una obra de teatro; siempre este

⁵⁶ cit. en Pichón-Riviere, 1987, pp. 49.

acontecimiento nos provoca alguna sensación, en algunos casos, estas producciones nos resultan horribles, repulsivas, y tachamos al artista de loco o trastornado. En este tipo de casos es cuando podemos decir que dicha producción provoca esa sensación de lo ominoso, aquello que nos retorna a aquello que hemos reprimido y que vuelve, que incluso nos recuerda ese temor hacia la muerte, y que nos lleva a esa fantasía aterrizante de lo inanimado cobrando vida para recordarnos aquello que hemos desterrado de nuestra memoria.

Con respecto a este retorno de lo reprimido, recordamos que las pulsiones de muerte luchan por salir a la luz provocando displacer; esto es, el hecho de la continua aspiración por volver al punto inicial de la existencia: la muerte, al ser percibido por el Yo, éste evoca un displacer, por tanto, un rechazo y temor hacia la muerte.

Al hablar de estas imágenes que nos recuerdan a la muerte, cabe mencionar el cuadro de Salvador Dalí titulado *“Rostro de la guerra”* de 1940. Esta pintura de Dalí consiste en un rostro conformado por diversos rostros cadavéricos que aparentemente se encuentran gritando aterrizados; su cabello, o lo que pareciera ser su cabello está formado por serpientes que rodean al rostro amenazando con morderlo, algunas se están introduciendo en su piel y en sus ojos o donde deberían estar sus ojos; este rostro se encuentra en un paisaje desértico; en la esquina de la derecha observamos la huella de una mano.

Como he mencionado, el aspecto de este rostro resulta un tanto angustiante, la imagen de la decadencia, un ser carcomido por las serpientes son aspectos que provocan inquietud al observarlo. Al mirarlo, evoca ese temor ante la presencia de la muerte, ante la propia muerte; por otra parte, el cuadro denota

imágenes de símbolos sexuales, tal es el caso de las serpientes, que recuerdan la tentación prohibida de lo sexual, que bien puede remitir a los deseos prohibidos infantiles, los cuales se remiten al Complejo de Edipo, ya que al ver que este rostro carece de ojos, al igual que los demás rostros que lo conforman, recordamos el drama de Sófocles en el cual Edipo termina por cegarse después de haber matado a su propio padre por amor a su madre. El mirar este cuadro resulta inquietante por aquello que está moviendo, por aquello que se pone en juego desde el momento en que es creado y por lo que es creado. Lo que se encuentra plasmado entra en juego con aquello que debió haber sido desterrado de nuestra memoria y de nuestros pensamientos más profundos y que revive por cualquier impresión del exterior, y el hecho de que aquello que se encuentra muerto regrese a la vida para llevarnos consigo; aquí vemos un claro ejemplo de esa pérdida entre el límite de lo fantasioso y lo real, cuando lo inerte parece vivo.

En sí, Dalí plasma en este cuadro no sólo una inquietud ante los eventos de la guerra, podría ser que plasma en él sus conflictos y contradicciones, por supuesto, ligados a experiencias sexuales infantiles, dejando entrever su propio complejo edípico, y proyectándolo hacia su espectador.

Lo que hacen algunos artistas, por otra parte, es jugar con aquello que le resulta ominoso, lo mencionan, a pesar de que son los mismos demonios que le atormentan y le convierten en un ser perverso; sin embargo, al producir esto sólo se convierte en el juego entre lo estético y su inconsciente. El creador muestra lo ominoso de forma que mueve a su espectador a plantarse en esas situaciones imaginarias en las cuales lo ominoso no resulta tan angustiante. En otros casos, el relacionar algo positivo (un final feliz, seres imaginarios y bondadosos) con lo negativo de lo ominoso, no resulta tan evidente y por tanto su producción resulta aterrante a los ojos del espectador. Ante esto, podemos hacer una comparación

entre los dos cuadros antes mencionados y mostrados para ejemplificar algunos puntos de lo ominoso; el cuadro de Dalí, muestra las imágenes tal cual, crudas, siniestras, figuras que bien resultan agresivas y desagradables, mientras que el cuadro de Remedios Varo, pudiendo resultar ominosa también, por el hecho de imaginar la escena en la cual se encuentra la mujer, e imaginarnos ese encuentro en carne propia con el doble, resulta menos aterrador, e tanto que junto con lo que representa encontramos rostros que bien pueden resultar armónicos, que no toman una imagen agresora, que no incitan a imaginar algo aterrador; de esta forma es como se puede ejemplificar un aspecto de lo ominoso en el arte, y las distintas formas en que puede presentarse en la misma.

Lo que ocurre cuando la obra permite mirar lo ominoso como algo no tan angustiante, es que el artista plantea la situación, desde un principio, como algo fantasioso, en donde todo puede pasar como algo natural. En cambio, cuando sitúa la situación desde la realidad, el efecto es distinto, el artista dispone de medios para multiplicar el efecto de lo ominoso, introduciendo aspectos que rara vez ocurrirían en la vida real, pero el espectador lo contempla ante la posibilidad de su ocurrencia.

En la pintura vemos cómo las imágenes mutiladas, imágenes de miembros amputados o de otras partes separadas del cuerpo, como un ojo o la cabeza, que incluso pueden llegar a moverse por sí mismos dentro de la obra artística, las imágenes que evocan la muerte, resultan ominosas ante el espectador. Es bien sabido que esto recuerda el miedo a la castración, ya que dichos miembros amputados tienen un significado fálico. Por otra parte Schneider⁵⁷ argumenta que este carácter misterioso con respecto al efecto que producen ciertas imágenes, aparte de expresar al sumamente depresivo, deriva de la imagen del yo corporal

⁵⁷ Schneider, 1993.

que el individuo se crea desde su infancia, su primer yo es este yo corporal, un yo integral que requiere un sentido intacto del cuerpo. La desaparición de algún miembro de su cuerpo, incluso de la piel, en el caso de que se halle representado como un esqueleto, evoca una pérdida del yo que amenaza el narcisismo primario; además de revivir el miedo edípico a la castración.

Del mismo modo en las representaciones plásticas, también intervienen otros elementos representativos cargados de cierta significación tanto para el creador, como para el espectador. Elementos que recuerdan el paso del tiempo, que a la vez nos abren ese camino hacia la concepción de la muerte. Dichos factores son los que intervienen para que la obra terminada se encuentre cargada de aquello que el artista pretende expresar aún sin tener la idea clara de lo que es realmente; símbolos que pretenden dar cuenta de lo reprimido, así como el temor que lo mismo evoca; así la obra resulta ominosa, nos recuerda, como ya hemos mencionado antes, todo lo que debió ser rechazado, aquello a lo que debimos haber renunciado, nos remite a esas vivencias y nos recuerda que esos deseos, en su mayoría incestuosos, han perdurado hasta la madurez, que parecía haber sido superado.

La obra resulta ominosa, entonces, porque el artista vuelca todas sus fantasías, sus deseos más profundos en ella, pone en evidencia las fuerzas ocultas que mueven su personalidad, todo lo inconsciente que es revelado, aparece ante la vista de los demás, y en algunos casos, ante sí mismo, como lo ominoso; este sentimiento surge de la repetición de lo semejante; en tanto aparece más constante en la obra, tanto más repulsiva resulta. Es en este punto donde vemos que el superyó actúa tanto en nuestros sentimientos conscientes, como en los inconscientes, nuevamente, en el caso del espectador, al ver algo

que remueve aquello que fue reprimido, y aquello a lo que se ha renunciado, surge ese sentimiento de crítica ante la obra, y por tanto el rechazo de la misma.

En el artista ocurre lo mismo, pero éste proyecta dicho rechazo en su obra; plasma sus fantasías realizadas, y en algunos casos, plasma también el castigo que debe sufrir por satisfacer sus deseos. Vemos entonces una lucha constante que perdura aún en la obra misma.

CONCLUSIONES.

Podemos ver que al hablar de arte se conjugan muchas más cosas de las que podemos imaginar, más aún poniéndonos en una línea psicoanalítica. El arte surge como una inquietud del hombre por comunicarse con los demás, y pasa de ser un medio de transmisión de conocimientos, a una forma de expresión personal. Poco a poco el arte se fue llenando de contenidos cada vez más desconcertantes, de contenidos que se alejan cada vez más de su finalidad original, y que se van acercando más y más a un contenido meramente subjetivo.

Es así, como este desconcierto que provoca lleva a los psicoanalistas a desenmarañar esas sensaciones que, como espectadores, el arte les despierta. Así como al apreciar una pintura que pareciera carecer de un contenido estético, podemos sentirnos contagiados por un sentimiento que no logramos descifrar; así como tampoco logramos percibir el origen del mismo. Ante esto nos encontramos con que el arte no sólo es causante de sensaciones placenteras, sino que también provoca sensaciones que llegan hasta lo abominable. Cuando vemos esto desde la perspectiva psicoanalítica, nos encontramos con que el arte se encuentra cargada de los mismos elementos que constituyen al sueño, así como el hecho de que los procesos mediante los cuales se forma el sueño, son los mismos que llevan a la creación de una obra de arte.

Pero al argumentar esto, no quiero hacer pensar que el arte se resume solamente en ello; tanto el arte como el sueño, son el reflejo de múltiples deseos inconscientes que han permanecido y permanecen ocultos desde que nacemos. En donde entra en juego no sólo la sexualidad, sino también las pulsiones de muerte en su eterno anhelo por volver al estado inicial de la existencia de la

humanidad. Recordemos que Freud hablaba de un estado inanimado del cual surge la vida, y el deseo del hombre por volver a ese punto en el que no hay deseos reprimidos, en el cual no hay prohibición, un estado de plena satisfacción. Y es precisamente esta búsqueda del placer la que mantiene en movimiento la vida psíquica, que luchando en contra de aquello que pueda amenazar la conservación la vida, aparta de la conciencia cualquier fuerza o excitación que lleve a lo contrario. Es así como Freud nos habla de este principio del placer, en el cual todo aquello que para la inconsciencia sea placentero, para la conciencia no lo es; es decir, el Yo lo percibe como una amenaza de peligro, como algo displacentero.

Es así como la función del aparato psíquico tiene la función de mantener baja la cantidad de excitación; por lo tanto, todos los recuerdos infantiles, o de experiencias traumáticas quedan reprimidas, y su acceso a la conciencia se ve negado. Así el inconsciente es constituido por estos contenidos reprimidos que buscan incesantemente salir a la luz, buscan disfrazarse; esto es, las pulsiones que se ponen en juego aquí, se ligan a representantes que les permitan burlar a la censura, de esta forma es como surgen las formaciones sustitutivas, que en cierta forma es simbólica, ya que sustituyen el contenido inconsciente por otro siguiendo líneas asociativas.

Podemos entender que el arte es una formación sustitutiva, en tanto que aporta una satisfacción que reemplaza al deseo inconsciente. Pero hablamos también de que el arte, más bien es similar a los sueños, en tanto los procesos mediante los cuales es llevada a cabo, tales como la condensación, el desplazamiento, y la simbolización. En este sentido vemos que dichos procesos realmente son comunes ya que, tanto en uno como en el otro hay un contenido latente y un manifiesto, carecen de temporalidad e incluso de lógica; ambos son

una forma sustitutiva de proporcionar satisfacción a aquellos deseos reprimidos; en este sentido, entendemos entonces de que sí, el arte es análogo al sueño, y que por ser aquello reprimido que ha sido admitido al consciente retornando como producción del inconsciente, es una formación de compromiso, una formación sustitutiva.

De esta forma, es como las pulsiones del inconsciente permanentemente buscan una forma de encontrar salida; así en el arte, por medio de los procesos análogos al de los sueños, encuentran salida para plasmarse en la obra de su creador, quedando en la misma plasmados todos aquellos conflictos provenientes de la tensión que provocan dichas pulsiones; conflictos que vienen de experiencias y traumas infantiles, del complejo edípico, de la falta, de aquellos fantasmas que se originaron de nuestro propio cuerpo, de la erogenización del mismo. Así comprendemos que las fuerzas impulsivas del arte son los mismos conflictos que llevan a la neurosis o que han alentado a las sociedades a construir instituciones.

Ello responde a la pregunta que hacía al principio del presente trabajo, ¿es el artista un neurótico?, podemos ver que no lo es, ya que dichos conflictos son transformados en el motor de su creación, más bien, exterioriza todo aquello que le atormenta. De esta forma, vemos que el arte es una formación de compromiso al igual que el síntoma. El arte permite al sujeto liberarse de aquello que le aqueja, aún sin que esto ocurra de manera consciente.

Entonces entramos en otra cuestión: ¿cómo es que surge el arte?, al respecto encontramos algunas hipótesis planteadas por los autores que se revisaron, como la de Anzieu al plantear que la creación surge de una crisis

surgida de los conflictos psíquicos que mueven al sujeto, cuya resolución termina en el momento de la creación; por otra parte encontramos lo planteado por Weber, quien argumentara que la creación surge de la diferencia al percibir la realidad, es decir, de la subjetividad de quien percibe dicha realidad. Ante ambas hipótesis, puedo argumentar que el acto de la creación parte de ambas cosas, ya que como hemos revisado, los conflictos provocados por el intento de las pulsiones de encontrar satisfacción son los que mueven al artista, del mismo modo, esto tiene que ver con la subjetividad del mismo, ya que al percibir la realidad, al observar aquello que le rodea, aquello de lo cual pretende formar parte, surgen en él cuestiones que le llevan a criticar, a impugnar, a contradecir dicho orden y acoplarlo a sus propias inquietudes. Por otra parte encontramos también el argumento de Melanie Klein que asegura que la intensidad mediante la cual se dan los procesos de simbolización hace que más tarde el sujeto se encuentre dotado de una disposición creadora; al reconstruir por medio de la misma en sí mismo al objeto amado, destruido y perdido; es decir, la madre. Aquí Klein pone a la simbolización como la fuente de toda fantasía, cuando sabemos que la fantasía surge de los deseos inconscientes, aunque ésta sí hace uso de la simbolización, la capacidad creadora no podría provenir específicamente de ésta, ni tampoco de la fantasía, como hemos visto, más bien surge tanto de una capacidad innata, como de todo el conjunto de procesos que llevan a consolidar la vida psíquica del sujeto.

Esto mismo lleva a la idea de que el artista establece una especie de relación con su obra, ya que ésta llega a formar parte de sí mismo, como una extensión suya. Al representar ésta todo aquello que se encuentra reprimido, todo aquello que desea y a lo cual nunca logrará la satisfacción plena, establece una relación afectiva, y por tanto, puede ser también ambivalente; al mencionar esto es inevitable pensar en las pulsiones de vida y muerte; ya que por un lado encontramos el afán de crear, de hacer surgir algo que bien pudiera resultar sublime, y por tanto amarlo, pero en el otro extremo está ese deseo de satisfacer

aquello reprimido, de encontrar ese punto en el cual sólo hay satisfacción y no más represión, el punto de la muerte, por tanto, surge un desagrado por la misma obra, displacer que surge como defensa del Yo ante la amenaza del peligro. A la vez el sentimiento de agresividad hacia su propia obra y el deseo de destruirla.

Esto mismo llega a ocurrir con el espectador, puede llegar a sentir displacer al contemplar una pintura o leer un libro, ya que encuentra en ésta elementos que de manera inconsciente evoquen en él excitaciones de las pulsiones reprimidas. El retorno de lo reprimido. De ésta manera, el espectador llega a identificarse con la obra, o con el autor, en el sentido de conocer la vida del mismo y comprender el sentido de sus obras; de ésta forma el espectador proyecta en la obra aquello que no reconoce en sí mismo; es decir, desplaza y localiza en el exterior, o expulsa de sí cualidades, sentimientos, deseos, que rechaza en sí mismo, como un medio de defensa y actuar en contra de ellos, ya sea criticándolos, rechazándolos, etc.

De esta forma podemos concluir que lo que ocurre en el momento de la expectación es más bien una identificación con el artista al encontrar en su obra aquello que nos resulta familiar, aquello que nos mueve, que nos lleva a la fascinación, e incluso nos lleva a momentos de desesperación y que puede resultar aterrizante; así en la obra el espectador proyecta todo lo que en su interior se mueve y le inquieta. Así como afirmara Pichón-Riviere el impacto que provoca en el espectador, hace que se identifique con el creador; sin embargo, él habla de que este mismo impacto lleva al espectador a participar de los mismos mecanismos que llevaron al artista a crear, lo cual nos llevaría a pensar que el momento de contemplación lleva a todo espectador a sentir exactamente lo mismo, cuando no es así.

Al respecto Rubino argumenta que en este momento de la contemplación el espectador se abandona a la ensoñación estimulada por la misma obra. Ello podría ocurrir en el sentido de que la obra invita a la fantasía, nos transporta a situaciones imaginarias que incitan a crear historias que surgen a partir de la subjetividad de quien la mira; este podría bien ser un efecto producido por la expectación; conociendo la diversidad de impresiones que puede provocar una obra de arte podemos pensar en la posibilidad de que esto ocurra; pero más bien lo que ocurriría en este momento de la expectación sería una identificación hacia la misma.

El momento de la expectación conduce, entonces, a ese redescubrimiento y reencuentro de lo reprimido; así la obra actúa como si fuese un espejo en el cual el espectador se mira reflejado y se reencuentra con aquello que creyó olvidado. Así, podemos estar de acuerdo cuando más tarde argumenta Rubino, la contemplación es egocéntrica, ya que el espectador ve la obra desde su perspectiva subjetiva, satisface sus deseos, cumple sus fantasías. Pero a la vez, proyecta esos sentimientos tanto en la obra, como en su creador.

Igualmente el artista al crear pone en juego una fantasía narcisista, mediante la cual se provee de inmortalidad, se plasma así mismo en cada una de sus obras aunque no de manera obvia. Aparece en los escenarios, en los personajes, en las circunstancias plasmadas. Habla de sí mismo, lo que ama y lo que le provoca frustración, concibe a su obra como parte de sí mismo, y a la vez como algo que le permite entrar en contacto con el Otro. En la obra se encuentran plasmados los fantasmas que se formaron en él desde la forma en que su cuerpo ha sido investido libidinal y narcisistamente en la infancia por ambos progenitores. Del mismo modo en ella plasma las fantasías infantiles y su complejo edípico.

Es así como la obra no sólo está cargada de cosas armónicas, sino que también en ella se encuentran plasmados aspectos vergonzosos y abrumadores, que aunque no aparecen tal cual en su origen, aparecen de manera disfrazada. Es cuando llegamos al punto en que la obra pareciera despertar el sentimiento de lo ominoso, lo siniestro, aquello que nos recuerda todo lo que debe permanecer oculto ante los demás y nosotros mismos. El pensamiento de la muerte y su imagen misma ante nosotros evoca el miedo a llegar a ese momento de la vida, cuando de acuerdo con Freud, toda meta de la vida es la muerte, el estado inicial de toda materia viva, encontrarnos en ese punto en que no hay más búsqueda de placer, en que no hay más represión, el goce mismo, es el anhelo inconsciente de todo hombre, que por amenazar a la vida del mismo es un deseo reprimido. Ante ello la pulsión de vida se contrapone, el Yo evita que ese sentimiento, ese deseo logre su satisfacción y lo traduce como displacentero. Así lo ominoso aparte de retornarnos a lo reprimido, recuerda ese deseo por encontrarnos en ese estado primitivo.

De ésta forma el arte se encuentra enmarcado por esa constante ambivalencia que se traduce en la lucha de las pulsiones por salir a la luz y buscar satisfacción y la misión del aparato psíquico de evitar el displacer.

Así, podemos concluir que crecer, desarrollarnos, implica más que la simple adaptación a un medio, que vivir los cambios físicos de nuestro cuerpo y los cambios emocionales que vienen consigo; de un ciclo de vida que se repite y que pareciera que todos lo vivimos igual, en forma distinta, pero que generalmente es un mismo ciclo para todos. Si miramos desde la perspectiva que el psicoanálisis nos da, notamos que dicha “adaptación” nunca se logra de forma satisfactoria, vemos que los disturbios emocionales, y problemas sociales son una constante en

la vida de todos en un mayor o menor grado, y que no todos crecemos del mismo modo que los demás; todos nos convertimos en el reflejo de aquello que hemos vivido, que va de acuerdo a la forma en que nuestros padres nos introducen en ese mundo de creencias, de reglas, de normas y de prohibiciones propias de todo contexto, así como somos producto de la forma en que nos hagan y enseñen a vivir nuestra sexualidad y a significar nuestro cuerpo.

De esta forma cada sujeto va formando una realidad psíquica, formada de fantasías, dentro de la maraña de recuerdos de vivencias infantiles reprimidas; de deseos que igualmente quedan enterrados en lo más profundo del inconsciente a causa de la censura; esto lo logra por medio de su relación con el Otro. Mientras que la realidad exterior existe para todos, como acto, pero todos le damos una significación distinta que va de acuerdo a la forma en que vamos apropiando las cosas que ocurren a nuestro alrededor. Así es como los procesos subjetivantes determinan la visión de cada sujeto con respecto a la realidad; procesos que vienen desde la sexualidad infantil, fantasmas que surgen por aquellos deseos que no lograron ser satisfechos, que fueron censurados y permanecen enterrados en lo más profundo del inconsciente a causa de la represión.

En este sentido, el periodo de la infancia tiene su importancia en el hecho de que la sexualidad existe ya con un valor primordial, el niño desde muy temprana edad erogeniza su cuerpo, y haya en él la forma de encontrar placer; conforme va creciendo, la prohibición con respecto al mismo se va desarrollando también, provocando angustia, por el anhelo de ese placer que anteriormente conseguía sin problemas, ni implicaciones, y que ahora es mal visto por sus padres y semejantes. Así estas cargas libidinales, estas pulsiones, logran encontrar satisfacerse vinculándose a representaciones que no siempre tienen el sentido original de la misma.

Cuando el sujeto decide crear, o siente esta inclinación por el arte, todos estos procesos y aspectos de la vida anímica se ponen en juego. Dentro de un lienzo, de una hoja e blanco, de una partitura, de la arcilla, logrará plasmar todos los fantasmas que de su cuerpo y sus funciones tiene. Así como ocurre en los procesos oníricos, por medio de la condensación, del desplazamiento, y de la simbolización es que logrará crear un mundo armónico en el cual los deseos inconscientes y las fantasías de la infancia aparezcan como los protagonistas de la obra sin que él mismo sea juzgado por los demás, al menos no por desear lo que desea, tal vez por su técnica, o por cuestión de gusto.

El artista, de esta forma, buscará desahogar sus culpas, sus deseos más profundos; intentará resolver aquello que le incomoda por medio de la repetición sin tener conciencia de qué es lo que busca; y después, lo proyectará a su espectador. Y al hablar de este momento de la expectación, recordamos cuando una pintura nos atrae sin saber por qué, incluso cuando una obra nos parece abominable, y la pregunta ¿qué es lo que está pasando?; hemos visto que el juego de identificación que forma el momento de la expectación tiene que ver también con estos procesos subjetivantes propios de cada sujeto; al igual que el artista, el espectador lleva consigo toda una carga de experiencias y recuerdos de las mismas que implican deseos, fantasías, culpas, el complejo edípico, etc; una obra pictórica al estar cargada de símbolos que representan estos recuerdos, le recuerdan al espectador aspectos de su vida que creía haber olvidado, en ocasiones sin que éste mismo lo sepa, simplemente le lleva a sensaciones y a tomar juicios con respecto a la obra o al artista: horror, fascinación, aburrimiento, amor, agresión, etc. A causa de la misma represión.

Es en el sentido de los procesos que llevan a la creación como podemos encontrar su similitud con los sueños, recordamos las características de los sueños como el que son cumplimiento de deseo, carecen de temporalidad, así como de lógica, en ellos se proyectan los deseos reprimidos, están formados por símbolos, contienen restos diurnos, contienen elementos que pudieran resultar insignificantes y sin lógica con lo que ocurre dentro de la trama del sueño, contienen elementos arcaicos, entre otras. Y si analizamos lo que contiene una obra de arte, llegamos a la conclusión de que esto mismo es lo que plasma en la mayoría de las obras. De esta forma, los procesos de elaboración onírica son los mismos que llevan a la creación. Si pensamos en los sueños, recordamos que el sueño es el paradigma, o modelo de funcionamiento de lo inconsciente, al ser una formación del mismo; por lo tanto, es que podemos pensar en la obra de arte, que es una producción del inconsciente, en una forma más que complemente el análisis de un sujeto. Sabemos que no todos los sujetos pintan, o escriben, o producen de alguna u otra forma arte; sin embargo, también es sabido que no todos recordamos nuestros sueños al despertar; en este sentido, nos encontraríamos con una limitante similar en ambos casos; el arte podría ser un complemento, pero sin olvidar que la interpretación del artista con respecto a su obra es de suma importancia para el fin del análisis.

Es así como el arte se vincula con el psicoanálisis, como se convierte en una herramienta más que puede enriquecer un análisis. Es como si pudiésemos ver un sueño plasmado permanentemente. Sin embargo, ésta aproximación del psicoanálisis con el arte que se realizó a lo largo del presente trabajo, abre ventanas que no se desarrollaron, pero que deja abierto a una larga discusión los otros posibles factores que se ven implicados en el momento de la creación, así como de la expectación. Cabe señalar, que el arte resulta un tema bastante amplio, un campo muy extenso en el cual se juegan muchas más cosas.

BIBLIOGRAFÍA.

1. Aguado, I., Aranda, B., & Ochoa, F. (1999). El Origen Del Psicoanálisis. En Aguado, I., Avendaño, C., & Mondragón, C. (Coord.). Historia, Psicología Y Subjetividad. UNAM Iztacala: México. (Cap. 10).
2. Anzieu, D. (1997). Crear, destruir. Biblioteca Nueva: Madrid, (cap 2-4, 7).
3. Anzieu, D. (1993). El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador. Siglo XXI: México. (cap 1 y 3).
4. Aulagnier, P. (1994). Los destinos del placer. Alineación-amor-pasión. Paidós: México. (pp. 200-222).
5. Chasseguet, J. (1979). Los caminos del anti-edipo. Piados: Buenos Aires, (cap. 5).
6. De Micheli, M. (1966). Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza: Madrid. Cap. 6.
7. Descharnes, R. & Néret, G. (2004). Dalí. Taschen: Slovenia.
8. Enciclopedia Universal. (1990). Planeta Editorial.
9. Faure, E. (1943). Historia Del Arte. El Arte Antiguo. Editorial Poseidón: Buenos Aires.
10. Foucault, M. (1991). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI: México.

11. Foucault, M. (1986). Historia De La Locura En La Época Clásica. Siglo XXI: México.
12. Freud, S. (1979). Interpretación De Los Sueños. (1900). Obras Completas, Tomo V. Amorrortu. Argentina, (Caps. 4,6 7).
13. Freud, S. (1901). Los Sueños (XVIII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
14. Freud, S. (1979). Tres Ensayos Para Una Teoría Sexual (1905). Obras Completas, Tomo VII. Amorrortu, Argentina.
15. Freud, S. (1907 [1908]). El Poeta Y Los Sueños Diurnos (XXXV) En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
16. Freud, S. (1979). La Novela Familiar De Los Neuróticos (1909-1908). Obras Completas, Tomo IX. Amorrortu, Argentina.
17. Freud, S. (1911). Formulaciones Sobre Los Dos Principios Del Suceder Psíquico (LV). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
18. Freud, S. (1913). Múltiple interés del psicoanálisis (LXXV). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
19. Freud, S. (1913). Sueños con temas de cuentos infantiles (LXX). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
20. Freud, S. (1914) Introducción Al Narcisismo (LXXXVII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).

21. Freud, S. (1914). Recuerdo, repetición y elaboración (LXIII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
22. Freud, S. (1914). Representación de la “gran hazaña” en el sueño (LXXI). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
23. Freud, S. (1915). La Represión (XC). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
24. Freud, S. (1915). Lo Inconsciente (XCI). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
25. Freud, S. (1915-1917). Adición Metapsicológica A La Teoría De Los Sueños (XCII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
26. Freud, S. (1916). Un paralelo mitológico a una imagen obsesiva plástica (XCIX) En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
27. Freud, S. (1916-1917). Lecciones introductorias al psicoanálisis (XCVII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
28. Freud, S. (1917). Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal. (LXXXVIII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
29. Freud, S. (1917). Un recuerdo infantil de Goethe en “poesía y verdad” (CII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).

30. Freud, S. (1979). Lo Ominoso (1919). Obras Completas, Tomo XVII. Amorrortu, Argentina.
31. Freud, S. (1921). Psicología De Las Masas Y Análisis Del Yo (CXIII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
32. Freud, S. (1923). La Organización Genital Infantil. (CCXXIV). Adición a la teoría sexual. En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
33. Freud, S. (1923). El Yo Y El Ello (CXXV). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
34. Freud, S. (1927). El porvenir de una ilusión (CLIV). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
35. Freud, S. (1938-40). Compendio de psicoanálisis (CXCVII). En «Freud total» 1.0 (versión electrónica).
36. Freud, S. (2000). Más allá del principio del placer. Biblioteca Freud. Alianza Editorial: Madrid.
37. Gombrich, E. H. (1968). Art & illusion. Bollingen: Washington, (cap.1).
38. Gurméndez, C. (1983). Crítica de la pasión pura. Fondo de Cultura Económica: México, (cap. 9-10).
39. Gutierrez, S. R. (1994). Historia De Las Doctrinas Filosóficas. Esfinge: México.
40. Herrera, H. (1984). Frida: Una Biografía De Frida Kahlo. Diana: México.

41. Jiménez, S. M. (2002). Van Gogh. Edimat: Madrid.
42. Klein, M. (1994). Amor, Culpa Y Reparación. Obras Completas. Paidós: México. (pp. 216-237)
43. Kofman, S. (1973). El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana. Siglo XXI: Buenos Aires.
44. Kubie, L. S. (1966). El proceso creativo. Su distorsión neurótica. Pax: México. (cap. 4).
45. Laplanche, J. & Pontalis, J. (1996). Diccionario de psicoanálisis. Paidós: México.
46. Lowenfeld, V & Lambert, W. (1972). Desarrollo de la capacidad creadora. Kapelusz: Buenos Aires, (pags. 365-377).
47. Mannoni, O. (1979). El Análisis Original. La Otra Escena. Claves De Lo Imaginario. Amorrortu: Argentina.
48. Marty, G. (1999). Psicología del arte. Ed. Pirámide: México. Cap. 4.
49. Mc Dougall. (1998). Sexualidad y creatividad. Las mil y una caras de Eros. Paidós: México.
50. Ovalle, R. & Gruen, W. (2002). Remedios Varo. 3ª Edición. Era: Singapore.

51. Pantoja, P. M. T. (1999). La Subjetividad. Entre El Discurso Psicoanalítico Y Su Enseñanza. En Aguado, I., Avendaño, C., & Mondragón, C. (Coord.). Historia, Psicología Y Subjetividad. UNAM Iztacala: México. (Cap. 12).
52. Perrés, J. (1988) El Nacimiento Del Psicoanálisis. Plaza Y Valdés/UAM Xochimilco: México. Cap. 7.
53. Pichón-Riviere, E. (1987). El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III). Nueva Visión: Buenos Aires.
54. Robert, M. (1966). La Revolución Psicoanalítica. La Vida Y Obra De Freud. FCE. México.
55. Rubino, V. (1995). Sueños, arquetipos y creatividad. Lumen: Argentina, (cap. 2 y 3).
56. Schneider, A. L. (1993). Arte y psicoanálisis. Cátedra: Madrid.
57. Soler, C. (2000). La maldición sobre el sexo. Manantial: México. Cap. 4.
58. Weber, J. P. 1966). La psicología del arte. Paidós: México. (cap 1 y 2).