PSICOANÁLISIS FREUDIANO Y CRÍTICA DE ARTE

*Carlos Alfonso Garduño**

RESUMEN: El psicoanálisis es, posiblemente, la teoría de la mente que desde su creación, ha tenido más influencia en el estudio de las manifestaciones culturales. Sus explicaciones dinámicas, a partir de un sistema fundamentado en los conceptos de energía psíquica y de representación, en relación a una comprensión tópica de la psique, permiten explicar las creaciones culturales en función de los diferentes conflictos afectivos que se puedan generar en contextos variables. Se pretende mostrar de manera general, las posibilidades de dicha teoría en lo concerniente a la crítica de arte, partiendo de los principales textos de Freud en materia de estética y de algunas de las críticas más significativas que se han hecho al respecto.

ABSTRACT: Psychoanalysis is arguably the mental theory which since its creation has had the most influence on the study of cultural events. Its dynamic explanations, within a system based on the concepts of psychic energy and representation, in relation to its topical knowledge of the psyche, allows us to explain cultural creations in light of the various emotional conflicts that may be produced in diverse contexts. In this article, we will broadly present the possibilities of such a theory in the field of art criticism utilizing Freud's main works regarding aesthetics and some of the most important criticisms regarding this topic.

PALABRAS CLAVE: Psicoanálisis, arte, representación, energía psíquica.

KEYWORDS: Psychoanalysis, art, representation, psychic energy.

RECEPCIÓN: 12 de septiembre de 2007.

ACEPTACIÓN: 22 de mayo de 2008.

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

PSICOANÁLISIS FREUDIANO Y CRÍTICA DE ARTE

En su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, W. Benjamin realiza un comentario acerca de las posibilidades de la teoría freudiana para analizar y explicar aquellos factores que constituyen nuestra percepción, de manera análoga a lo que puede hacer el cine al ofrecernos una profundización de todos los detalles que, de otra manera, pasarían inadvertidos.¹ Dicho comentario apunta a una utilización analítica y crítica del psicoanálisis más allá del ámbito clínico en el cual encontró su origen y más allá, inclusive, de los intentos del propio Freud de encontrar una aplicación para su teoría en el ámbito de la cultura, a partir de los postulados propuestos por el médico vienés.

Sin duda, el psicoanálisis es una de las teorías más originales que se han concebido. Podemos hallar sus orígenes en disciplinas diversas como la medicina, la psicología, la filosofía, la literatura, la arqueología y la antropología. Así, aunque el método psicoanalítico está enfocado a la práctica clínica, la metapsicología creada por Freud vale la pena de ser estudiada en sí misma, no sólo por la sistematicidad y el rigor con que fue elaborada o por sus aportaciones al tratamiento de ciertas patologías, sino como un sistema conceptual capaz de enriquecer otros ámbitos en los cuales lo humano es el tema central.

En específico, el análisis y crítica de arte parece ser uno de los terrenos que más fecundas posibilidades ofrece al psicoanálisis y, a la vez,

¹ Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1973, Madrid, Taurus, trad. de Jesús Aguirre, parágrafo 13.

uno de los que más falta por explorar. De hecho, Freud mismo dedicó muy pocas líneas a tratar temas estéticos; los evitaba explícitamente, alegando su desconocimiento en cuestiones artísticas. Su interés solía partir de motivos meramente psicoanalíticos y en ocasiones personales, dirigido a la comprensión de la lógica de las motivaciones en la psique de los sujetos. De este modo, generalmente cuando escribía acerca de una obra artística, se centraba más en la figura del autor o de los personajes y en su efecto sobre el espectador, sin hacer una crítica de los elementos involucrados en la constitución formal y la producción técnica de la representación que estudiaba. Y sin embargo, se puede sostener que su obra estaba por completo involucrada en el estudio del problema de cómo las representaciones afectan la percepción sensible de los sujetos, pues toda representación, al ser percibida, pasa a formar parte de nuestra psique a través de nuestro sistema consciente y entra en juego con los otros dos sistemas —el preconsciente y el inconsciente—, los cuales se relacionan inevitablemente con nuestros deseos, afectos y pulsiones.

Ya que el arte puede ser considerado como una de esas representaciones que afectan nuestra sensibilidad, podemos suponer que el psicoanálisis tiene algo que decir sobre él, más allá de hacer meras interpretaciones del significado que pueda tener para sujetos específicos. En este sentido, el propósito de este trabajo es mostrar las principales aportaciones que el psicoanálisis freudiano es capaz de hacer al análisis y crítica de arte, a partir de los textos del mismo Freud.

Como mencionábamos anteriormente, para Benjamin,² uno de los textos claves de Freud en cuestiones culturales, la *Psicopatología de la vida cotidiana*, abrió una perspectiva a la psicología para explorar los factores que afectan nuestra percepción, al aislar y hacer analizables los hechos cotidianos con el fin de mostrar su complejidad inherente. La pregunta que nos surge al respecto, en función de nuestro tema, la crítica de arte, versa sobre los fundamentos teóricos que puede aportar el psicoanálisis freudiano para ampliar la comprensión de un tipo de percepción muy particular, que incluso se podría considerar

² *Idem.*

como ubicada más allá de la cotidianidad: la de las obras de arte y su posible papel en un contexto determinado, a partir de los efectos que son capaces de provocar. J. Berger, en su conocido libro *Modos de ver*, afirma que:

Mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo [...] Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos.³

El acto de mirar implica siempre algo más que la mera captación del objeto percibido; el sujeto, al mirar, se involucra a sí mismo, es decir, pone en juego sus aspiraciones y deseos, su posible satisfacción o frustración, el placer o el displacer que el objeto podría brindarle. En realidad, la contemplación de una obra jamás puede ser un acto meramente desinteresado, como cierto tipo de crítica de arte pretende postular. Dejarse afectar por una obra no significa renunciar a los deseos e intereses propios, sino ser afectado por ellos. Son condiciones de posibilidad de afectación estética y no impedimentos para lograrla. En este sentido, el psicoanálisis reconoce el papel de nuestros deseos en la configuración de representaciones —en relación a cierta carga afectiva—, cuya lógica —ligada a nuestras reminiscencias frecuentemente reprimidas— determina nuestra sensibilidad y nuestra actitud ante el mundo, formando síntomas en el proceso.

Nuestros síntomas, pues, nos hablan de una relación afectiva con el mundo por medio de todas aquellas representaciones que se han vuelto significantes para nosotros desde la niñez —denominadas huellas mnémicas—. Su manifestación concreta estará en función de las asociaciones que se lleven a cabo en la cadena de representaciones que separan la imagen de un objeto que en el pasado nos brindó una satisfacción o un displacer, y el objeto que se muestra en el presente. Dicha cadena de significantes, siguiendo a Lacan, tratan de un fenó-

³ John Berger, *Modos de ver*, 1975, Barcelona, Gustavo Gili, trad. de Justo G. Beramendi, p. 14.

meno lingüístico, cuya naturaleza *fantasmática* se opone a la realidad de la necesidad que impone la carga afectiva, de naturaleza energética. Así pues, el placer o displacer que pueda brindar un objeto dependerá en gran medida de los afectos con los que se vincule su representación. Es justo lo que el psicoanálisis nos ayuda a encontrar en el fondo de una obra de arte: el posible juego de significaciones que propone por medio de sus representaciones significantes, en lo cual radica su capacidad de dar placer o displacer y, por ende, su importancia en la vida anímica de los individuos.

Uno de los vínculos más claros con la experiencia estética lo encontramos cuando el aparato anímico se halla libre de obtener las satisfacciones imprescindibles y trabaja sólo por placer, es decir, extrayendo placer de su propia actividad.⁴ Las actividades lúdicas y libres —idealmente hablando— como la creación artística o la contemplación podrían entenderse, en términos freudianos, como el trabajo placentero de dar forma a determinadas representaciones para lograr que adquieran cierta carga afectiva y la transmitan a su destinatario. Esa carga, energética y significativa, sería puesta por el artista en la obra —no sólo de forma consciente— al elaborar las imágenes o los sonidos que la forman y sería transmitida de manera simbólica.

44 Ahora bien, desde la perspectiva freudiana, el acercamiento al fenómeno estético no radica exclusivamente en los contenidos que el artista pone en su obra de forma explícita o manifiesta; hemos de indagar también en aquellos que se suponen latentes —que por obra de la represión no pueden manifestarse— y que han de ser interpretados. Al igual que los sueños y los síntomas, las obras de arte supondrían

⁴ Los conceptos de *placer* y *satisfacción*, en el marco de las diferentes teorías psicoanalíticas, suelen definirse de diversas maneras dependiendo del contexto. Incluso en la obra de Freud, dichos conceptos varían en relación a las cualidades específicas del fenómeno tratado. En este trabajo, iremos mencionando varias de las posibles acepciones del término *placer* en la teoría freudiana, en relación al tema de este texto. Sin embargo, cabe indicar desde ahora que, en el fenómeno artístico, hablaremos de un tipo de placer de naturaleza distinta al que nos brinda la sexualidad en sus fases primarias; de hecho, se suele hablar de una sublimación de lo sexual, de una espiritualización de los impulsos en virtud del efecto que las representaciones artísticas suelen causar en sus espectadores.

el ocultamiento de una verdad secreta que ha de ser encontrada tras su apariencia. Por lo tanto, no es únicamente lo que se muestra en la figuración que lleva a cabo el artista lo que importa, lo cual ha creado muchas antipatías a la teoría psicoanalítica por parte de los artistas e integrantes de los círculos artísticos más diletantes y esteticistas. Los mecanismos que oculta también han de ser tomados en cuenta; nos referimos a las relaciones, casi mecánicas, entre las cadenas asociativas de representaciones y los flujos energéticos, generalmente en conflictos entre las fuerzas del deseo y de la represión. Al respecto, es pertinente definir cuáles son los límites, de los que Freud era consciente, de la interpretación psicoanalítica del arte, a partir de algunas de las críticas que más comúnmente se le suelen hacer, con el fin de poder precisar con mayor exactitud sus alcances.

Según J. F. Lyotard, en resumen, las tendencias del psicoanálisis en cuestión de interpretación del arte se componen de la siguiente manera:

1.1. Una lectura de la obra como expresión de compulsiones (del autor o del tema), es decir, como síntoma.

1.2. La misma lectura enmendada por una teoría de la sublimación, que es a menudo una teoría de la formación del Yo.

1.3. Una interpretación de la creación literaria o artística como proceso de duelo del objeto interiorizado y de exteriorización de la fantasmática en un espacio vacío.

2.1. Una teoría del espacio literario o plástico como homólogo del espacio del inconsciente.

2.2. Una lectura de la obra como espacialización retroactiva para un desposeimiento emocional constitutivo, el de la falta de la palabra del Otro.

2.3. Una reflexión centrada en la función de verdad de la literatura y las artes, y en la función que el espacio en que se representan las obras puede desempeñar en la constitución misma del psicoanálisis.⁵

Sin duda, el cuadro que nos presenta Lyotard es sumamente completo en cuanto a las tendencias actuales del psicoanálisis del arte.

⁵ Jean François Lyotard, *A partir de Marx y Freud*, 1973, Madrid, Fundamentos, trad. Manuel Vidal, p. 77.

Aunque aún habría que determinar en qué medida la obra escrita de Freud corresponde a este cuadro y en cuál a sus continuadores, permite comenzar una reflexión. Los tres primeros puntos tienen que ver con la apreciación de la obra de arte desde la perspectiva de una representación en relación con un contenido reprimido, al cual, por medio de la creación o contemplación de la obra, se le dan distintas salidas como la del síntoma, la sublimación o la tramitación de un duelo. Los otros tres tienen que ver con una reflexión sobre el espacio o la escena de la obra de arte y su relación con la realidad psíquica, como de homologación con el inconsciente, de desposeimiento emocional y de escenificación de la verdad que puede constituir al psicoanálisis mismo. Se puede decir que los primeros puntos se refieren a la afectación de la obra sobre el sujeto creador o espectador y los segundos a una función específica del espacio artístico en relación a la psique, lo cual no significa que se esté hablando de una teoría de las funciones sociales del arte. Los primeros se enfocan sobre los sujetos, los segundos sobre la obra y su espacio de representación. Pareciera que el psicoanálisis trata sobre todos los factores que influyen en el fenómeno artístico, a saber, creador, obra y espectador; sin embargo, varias son las críticas que se le hacen, calificándolo de reduccionista.

46

Una de las más ilustres es la que realiza T. W. Adorno en su *Teoría Estética*. Según él, tanto la concepción kantiana del juicio estético como la crítica psicoanalítica del arte, aunque distintas en cuanto al lugar del deseo en el juicio, comparten la característica de ser demasiado subjetivistas; no hablan del objeto que causa la experiencia estética, sino sólo del sujeto que está percibiendo o de su creador: “para ellos [Kant y Freud] sólo existe propiamente la obra de arte en relación con quien la contempla o quien la produce”, pasan por alto “su objetividad específica, su ajuste, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica: su idea, en fin, de verdad [...] el sujeto mismo que realiza la obra de arte no es otra cosa que un intermediario”.⁶ La crítica de Adorno pretende hacernos notar aquello ante lo cual Freud no puede continuar sus análisis: la obra de

⁶ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, 1971, Madrid, Taurus, trad. Fernando Riaza, p. 22.

arte misma, en cuanto objeto, y su realidad social no pueden ser estudiados por la teoría psicoanalítica, pues trascienden la realidad psíquica. Lo que Adorno manifiesta –aspecto del cual era consciente Freud– es que no podemos recurrir al psicoanálisis para comprender el papel específico que juega una obra en un contexto social determinado. Por ello, la teoría estética de Adorno recurre a una dialéctica que recalca la materialidad de los objetos, así como sus relaciones sociales, con el fin de destacar la función intersubjetiva del arte.

Mientras para Adorno el objeto artístico se caracteriza por su ‘negatividad’ en el orden social, oponiéndose a él a base de rompimientos, pero sin dejar de relacionarse con él, llevando a cabo una función crítica del objeto hacia los sujetos en sus relaciones sociales, con Freud hablamos más bien de una subjetividad emocional, poco o nada crítica en cuestiones sociales, determinada por el conflicto entre los deseos, la represión y la búsqueda de placer. La crítica de Adorno es clara en este sentido: “Las obras de arte implican en sí mismas una relación entre el interés y la renuncia al mismo, en contra de la interpretación kantiana y de la freudiana” y no sólo eso, sino que:

La experiencia artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce. El camino hacia ello atraviesa el hito del desinterés; la emancipación del arte respecto de los productos de la cocina y la pornografía es irrevocable. Pero no queda tranquila en el mero desinterés, porque esta etapa sigue reproduciendo, aunque modificando, el interés.⁷

¿Será pues, siguiendo la crítica de Adorno, que la obra de arte, desde la perspectiva freudiana, no puede ser considerada autónomamente, más allá de los intereses y deseos de los participantes en su creación y contemplación, y que esto la encasilla dentro de los productos de la *cocina* y la *pornografía*, para su paladeo y su goce, ignorando su función crítica? A mi parecer, el psicoanálisis, en efecto, plantea un tipo de acercamiento a la obra en el que no se da cuenta de la autonomía del objeto artístico; sin embargo, recordando la cita de Berger

⁷ *Ibid.*, p. 24.

en otra parte de este trabajo, quizás habría considerar la autonomía del objeto con respecto al sujeto que, en cuestiones artísticas, es un fin utópico por la naturaleza misma del acto de mirar. Ahora bien, a pesar de que probablemente la experiencia artística no pueda ser desligada del goce, esto no necesariamente tendría que significar la anulación de toda función crítica de la obra, hecho del cual el psicoanálisis podría darnos algunas pistas, no desde el análisis de su lugar en las relaciones sociales y de producción, sino desde la trasgresión que opera en el sujeto al abrírselo la posibilidad de obtener placer, por medio de lo que la obra representa, donde antes estaba prohibido por la represión en la cual permanecían sus deseos. Retomaremos este punto más adelante. Antes, expondremos otra crítica a la que es sometido el psicoanálisis aplicado a cuestiones artísticas.

D. Kuspit, reconocido filósofo, teórico y crítico de arte, reflexiona sobre el papel del psicoanálisis, a partir de Freud, en la crítica de arte actual. Según él, la preferencia de Freud por el arte renacentista sobre el moderno y su afinidad por la literatura sobre el arte visual —a pesar de haber hecho importantes análisis sobre la pintura de Leonardo y el *Moisés* de Miguel Ángel— han condicionado al psicoanálisis del arte y lo han llevado a tratar el arte visual como una forma de literatura. Esto implica una reducción del arte visual que suele llevar a la suposición infundada de que toda obra visual es legible y puede ser tratada como una especie de escritura. Tal crítica nos coloca muy cerca de Adorno, pues ambos pensadores hacen notar lo reduccionista que resulta el psicoanálisis. Kuspit nos hace ver que el psicoanálisis del arte no es capaz de dar cuenta del efecto que provoca la mera sensación o el impacto de la obra visual —ni musical—, su poder inmediato, erótico, sino sólo de los efectos psíquicos mediante representaciones icónicas ligadas a ciertos significados relevantes en la vida de los individuos: “la interpretación psicoanalítica ha sido por lo general de carácter más matemático que poético. Tiende a ocuparse de las dificultades del significado más que de las densidades de afecto en la obra de arte”.⁸ Y,

⁸ Donald Kuspit, “El arte visual y la crítica de arte”, en *Signos de psique en el arte moderno y postmoderno*, 2003, Madrid, Akal, trad. Alfredo Brotons Muñoz, p. 382.

sin embargo, Kuspit afirma que, aunque el psicoanálisis no ha llevado a cabo interpretaciones *poéticas*, su teoría posee los elementos para hacerlo. Según este autor, siguiendo a Jan Mukarovsky, el psicoanálisis es ideal para la crítica estética porque subordina dialécticamente la comunicación en todos sus aspectos —el representacional, el expresivo y el apelativo— a su contenido actitudinal inconsciente. El efecto estético de la obra visual que rebasa e incluso subvierte las convenciones comunicativas de los significados en un gesto de resistencia a las interpretaciones, para Kuspit, parece estar animado por las mismas fuentes que el psicoanálisis:

Esta actitud de resistencia es la fuente de la densidad estética, e informa todo lo que el arte significa. El psicoanálisis lo constituye un acto similar de desafío subversivo. Por tanto, el psicoanálisis y la crítica estética parecen hechos el uno para el otro. Las derivaciones estéticas de la teoría psicoanalítica articulan sus inesperadas implicaciones para el arte y le permiten vislumbrar la densidad de la teoría misma.⁹

Lo que parece decirnos Kuspit es que el psicoanálisis del arte, el cual depende de la teoría psicoanalítica en su conjunto, tiene más potencial del desarrollado por Freud, quien nunca se aventuró a formular una teoría sobre cuestiones estéticas alegando su desconocimiento al respecto. Un acercamiento por parte del psicoanálisis a las obras de arte, partiendo de su densidad estética, bien podría ayudarlo a superar críticas como las de Adorno y el mismo Kuspit, pues le ayudarían a reconocer las aportaciones del arte a la cultura y a la sociedad por medio de sus juegos estéticos, y no sólo quedarse en una interpretación de los procesos psíquicos que se llevan a cabo a raíz de los significados latentes de sus representaciones.

Algunos otros autores, como Julia Kristeva, al igual que Kuspit, reconocen en el psicoanálisis la posibilidad de una fuente subversiva de la comunicación y el lenguaje que permite una revaloración de las relaciones culturales y sociales; sin embargo, Kristeva ve dichas posi-

⁹ *Ibid.*, p. 383.

bilidades en un ámbito distinto al de la densidad afectiva. Siguiendo una línea más bien lacaniana, lo que a Kristeva le interesa es el análisis de símbolos y signos. Percibe como particular en las interpretaciones psicoanalíticas la capacidad de revuelta entendida como la exposición del ser hablante a la conflictividad de los límites de su propia representación. La revuelta psicoanalítica implicaría recordar analítica y críticamente, cuestionarnos sobre nuestras representaciones del pasado y los afectos ligados a ellas, lo cual nos ayuda a adquirir conciencia de sus relaciones e inclusive manipularlos y usarlos por nuestra cuenta, como en el caso de los artistas. Según Kristeva, el psicoanálisis, al reconocer el deseo y los afectos involucrados, advierte la necesidad de regresar al pasado y subvertirlo, negarlo, disolverlo y dispersarlo. Así, la autora hace referencia a las aportaciones de Freud en torno a la negación y disolución del pasado, para llevar a cabo la suya propia:

Freud enlaza la suerte de dos tipos de negación: el rechazo (rejet), propio de la pulsión (Ausstossung o Verwerfung), y la negatividad interna al juicio; sosteniendo en sustancia que el símbolo y/o el pensamiento son del orden de una ‘negatividad’ de la cual no es otra cosa que una transformación en ciertas condiciones del ‘rechazo’, o de una ‘desligazón’ propia de la misma pulsión que en otro lugar él llama pulsión de muerte.¹⁰

Kristeva pretende mostrar que existe una íntima relación entre el lenguaje y nuestras pulsiones, en tanto concepto frontera entre las representaciones y nuestros afectos, que podrían favorecer la labor revolucionaria, la revuelta, que implica el cuestionamiento del pasado y de la representación de nuestros afectos. La pulsión, en este caso la de muerte, podría ser el motor que mueva al lenguaje a dislocar el tiempo, el cual depende de la cadena discursiva, para poder entonces construir, del vacío generado, de la ausencia de tiempo relacionada con el inconsciente, un nuevo orden simbólico. Las siguientes citas, refiriendo

¹⁰ Julia Kristeva, *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, 2001, Buenos Aires, Eudeba, trad. Irène Agoff, p. 18.

a Freud, ilustran la postura de Kristeva en torno a las posibilidades del psicoanálisis:

Freud destaca aquel ‘fuera-del-tiempo’ (Zeitlos) inaudito, que antes de él no había sido observado por ninguna filosofía y que caracteriza al inconsciente: mientras que la existencia humana está intrínsecamente ligada al tiempo, la experiencia analítica nos reconcilia con aquel fuera-del-tiempo propio de la pulsión y, particularmente, de la pulsión de muerte. A diferencia de cualquier otra traducción y de cualquier otro desciframiento de signos, la interpretación analítica aparece como una versión laica del ‘per-don’, en el cual yo vería, antes que una suspensión del juicio, una donación de sentido más allá del juicio, en el nódulo de la transferencia/contranferencia [...] Fuera del tiempo modificación del juicio: la experiencia analítica nos conduce a las fronteras del pensamiento [...] implica poner en entredicho el juicio y, con él, la moral, y, para terminar, el lazo social [...].

En suma, con el fuera-del-tiempo y el per-don, podríamos explorar ni más ni menos que la intimidad, la cual se nos mostrará como una experiencia de suspensión sufriente.¹¹

Como hemos visto, el psicoanálisis del arte, a partir de los textos de Freud sobre algún tema estético, parece limitarse a analizar e interpretar representaciones cuyo significado está ligado a los procesos psíquicos de los sujetos involucrados en su creación y contemplación o a interpretar el contenido de verdad sobre los procesos psíquicos que una obra es capaz de representar. Sin embargo, los autores mencionados nos han mostrado que probablemente la teoría freudiana tiene mayor potencial del que su autor explotó y que quizás sus conceptos nos podrían ayudar a comprender y valorar en su justa medida las aportaciones del arte al ámbito de la cultura y la sociedad, más allá de la relación de los sujetos aislados con la obra o de su interpretación simbólica.

Me parece importante señalar que en los textos de Freud sobre temas estéticos podemos hallar reflexiones acerca del uso de la técnica

¹¹ *Ibid.*, p. 22-3.

en el arte, en relación a las motivaciones psíquicas de los sujetos en la experiencia artística. En este sentido, retomando el motivo con el cual se inició este trabajo, el psicoanálisis puede aportarnos cierta comprensión de la técnica, complementaria a aquella que se centra en sus condiciones materiales de producción, revelándonos un ámbito crítico de naturaleza distinta.

En uno de sus textos claves sobre cuestiones estéticas, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Freud analiza las técnicas por medio de las cuales podemos manipular representaciones, con el fin de generar efectos estéticos específicos: lo cómico, lo chistoso y el humor. En general, podemos hablar de dos técnicas que engloban a todas las demás: la condensación de representaciones –la cual genera como resultado una representación distinta; un ejemplo de esto es la metáfora– y el desplazamiento del acento psíquico –cuyo equivalente en retórica es la metonimia–, las cuales son análogas a los procesos de figuración del trabajo del sueño. Ahora bien, uno de los más importantes descubrimientos de Freud es que la fuente de satisfacción de una manifestación estética radica, más que en la técnica, en su tendencia. El uso de la primera en función de la segunda posibilita la satisfacción de una pulsión hostil o sexual en relación a un objeto o situación presente a la que se hace referencia, obteniendo placer a través de la obra, que de no haber sido creada, sería inasequible.

La represión, que aumenta en las capas más altas de cultura, nos impide obtener placer de manifestaciones obscenas u agresivas, reduciendo las posibilidades primarias de goce y desestimándolas por la censura, la cual interiorizamos. Aquí la técnica, usada en favor de la tendencia, puede ayudar a ocultar la obscenidad de una pulla burda, la agresividad o el cinismo de un ataque, y provocarnos sin embargo el mismo goce. El placer del chiste tendencioso, por ejemplo, sea de técnica pobre o no, proviene de la misma fuente, de naturaleza libidinal, que una tendencia agresiva u obscena, pero el uso adecuado de la técnica nos puede ayudar a vencer la represión sin necesidad de avergonzarnos, engañando a la censura.

Las fuentes del placer estético más explosivo no están en la utilización de las técnicas con las que manipulamos las representaciones,

sino en su tendencia, la cual está al servicio de pulsiones. El placer provocado por el mero uso de la técnica es moderado, lo cual indica que la cantidad de energía invertida en ello es mínima. Su importancia psíquica, por tanto, es mucho menor a la del uso tendencioso de las representaciones. En consecuencia, parece que su utilización tan sólo puede ser explicada por la represión cultural que impide el goce obsceno. La técnica, en este sentido, no es más que una herramienta lingüística que sirve para engañar a la censura y aminorar la crítica con el fin de obtener un tipo de goce que se regodea en la agresión, sexual o destructiva, contra un objeto deseado, un obstáculo o un enemigo, que de otra manera sería inaccesible por las inhibiciones sociales. Bajo esta perspectiva, la obra de arte puede ser considerada como subversiva y potencialmente revolucionaria, al poner el placer del creador o del espectador sobre las normas socialmente dominantes, trasgrediéndolas y posibilitando el goce más allá de ellas.

De manera análoga, en *El creador literario y el fantaseo*, en *Personajes psicopáticos sobre el escenario* y en el psicoanálisis biográfico *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, se analizan las relaciones entre el contenido significativo de una obra, ya sea literaria o plástica, y la técnica con que es configurada con el fin de obtener o generar algún tipo de satisfacción pulsional. En todos los casos, la técnica cumple el mismo papel que el descrito en el caso del chiste: posibilitar la apertura de espacios, a partir de la confrontación con la obra, que generen placer mediante la cancelación de una inhibición que mantenía reprimido cierto deseo, que ahora es capaz de encontrar satisfacción.

La técnica, desde el punto de vista psicoanalítico, y como ya lo señalaba Kristeva de alguna manera, permite a nuestra percepción escapar del tiempo y del encadenamiento causal que nos impone el vínculo social con sus inhibiciones, para entrar en un espacio cuyo carácter temporal parece ser indeterminado, pues en él coinciden el presente con el pasado de nuestros deseos, afectos y representaciones: el inconsciente. Si, como declaraba Benjamin, la teoría freudiana puede esclarecernos los efectos que ocasiona el cine sobre nuestra percepción, ello radicaría en la capacidad que tiene para explicarnos las posibilidades cinematográficas de condensar representaciones

significantes y lograr efectos de desplazamiento psíquico, con el fin de vincular al espectador con sus deseos reprimidos.

Así, aunque el psicoanálisis freudiano, como nos hizo ver Adorno, poco puede decir sobre la materialidad y negatividad del objeto artístico, o sobre sus condiciones materiales de producción, puede decirnos mucho sobre otro tipo de negatividad —aquella que implica la manifestación del inconsciente y que se encuentra arraigada en lo profundo de la interioridad del sujeto—, sobre las condiciones subjetivas que posibilitan la producción del objeto artístico y su recepción, y sobre sus tendencias, es decir, los conflictos afectivos, las fuerzas que en la obra de arte están en juego, las cuales son del orden del deseo y de la inhibición, lo que introduce necesariamente una dimensión social y un elemento trasgresor potencialmente revolucionario.

Para finalizar, me parece imprescindible señalar un tema poco tratado por Freud, pero mencionado por él al abordar el de la creación artística, que puede resultar de importancia para investigaciones futuras: la sublimación.

La sublimación puede ser entendida como la canalización y drenaje de las excitaciones hipertensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad en otros campos —como el arte—, convirtiendo en virtud cultural la disposición universalmente perversa —en tanto dispersa y no funcional— de la infancia. En los *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Freud menciona la sublimación, en términos económicos, en relación al placer provocado al liberar energía que se encontraba sofocada. La energía sofocadora generalmente tiende a ser mayor que la de las mociones sofocadas. Esto obliga a ofrecer a la psique un estímulo previo que pueda hacer ceder la represión, como un excitador con miras a obtener una satisfacción mayor, la cual radica en la cancelación de la inhibición y el ahorro y descarga de energía consecuentes. Al incentivo ofrecido se le llama *placer previo*, término que Freud postuló también en los *Tres ensayos sobre teoría sexual* y elevó al grado de principio. Allí, se habla de él como estimulación de zonas erógenas; sin embargo, en *El chiste y su relación con el inconsciente* se hablará del placer previo como un uso del lenguaje.

Aunque ambas formas de obtener placer están emparentadas, puesto que en ambas se busca vencer cierta resistencia o tensión y lograr con ello alivio o descarga, lo que se pone de manifiesto en el libro sobre el chiste es que los mecanismos de placer no necesariamente tienen que estar ligados a la práctica sexual. La obtención de placer que pueden brindar las creaciones culturales es de gran importancia para entender la idea que tiene Freud sobre la estética y el arte. En este sentido, si consideramos que la satisfacción sexual es más originaria en el desarrollo psíquico, la obtención de placer por medio del uso de nuestras representaciones bien puede ser vista como una sustitución que nuestra psique requiere para evocar, de manera deformada, las etapas más primitivas, enterradas y olvidadas. Si el uso de las representaciones es correcto y los estímulos —entre los cuales se puede considerar al arte— excitan de manera adecuada y vencen la resistencia, la obtención del placer estético será exitosa.

¿Podríamos decir, por tanto, que el uso de la técnica en el arte, al servicio de una tendencia —como en el caso del chiste—, es una forma de sublimar la necesidad sexual que no pudo ser satisfecha en un acto concreto, sino sólo a través de su representación, culturalmente mediada? De ser así, estaríamos hablando de una concepción del lenguaje, y del arte en tanto manifestación del lenguaje, en función de una memoria inconsciente, de un deseo reprimido y de una necesidad de satisfacción que funciona como motivación del artista, a pesar, e incluso en contra, de las prohibiciones sociales. Estos criterios nos llevan a otra pregunta: ¿quiere decir esto que una obra debería ser valorada por su capacidad de sublimación? Nos parece que tal pretensión está errada por completo y que nada estaría más alejado de las intenciones de Freud, a quien, como mencionábamos en otra parte, no le interesaba realizar una teoría estética sino indagar sobre las motivaciones psíquicas de los sujetos. Aunque todos los factores involucrados en la sublimación pueden ofrecer elementos para juzgar una obra, no significa que ella deba ser el fin de ésta. De hecho, esos mismos elementos pueden estar presentes en una obra de excelente calidad que no haya sido exitosamente sublimada y que, más bien, sea la expresión de una neurosis. Los textos de Freud nos dan ejemplos de ambos tipos de posibilidad.

Por un lado, Leonardo da Vinci¹² es, para Freud, una muestra del artista que gracias a su obra artística y su capacidad de investigación logró sublimar su necesidad sexual, mientras que la obra de Dostoievski¹³ es la expresión de un conflicto en el que un ‘yo’ –presumiblemente el del autor de *Crimen y Castigo*– fue incapaz de dominar una rica variedad de fuerzas en su interior. Tanto una obra como la otra, ni dudarlos, son de excelente calidad; sin embargo, los elementos que nos da el psicoanálisis, entre la posibilidad de sublimación y la neurosis, nos abren nuevos horizontes de crítica y nos permiten juzgar estas obras desde criterios que se enfocan más en lo que el arte manifiesta de la naturaleza humana y su eterna búsqueda de satisfacción, que en su valor en cuanto producto cultural y comercial.

Desde la figuración de chistes hasta las más grandes creaciones plásticas y literarias de la historia, podemos encontrar, bajo la perspectiva freudiana, mecanismos y fuerzas que interactúan en torno al deseo. Podríamos decir que en todas estas manifestaciones estamos frente a representaciones de la misma naturaleza que aquellas de los sueños y las fantasías. Y, sin embargo, la teoría freudiana reconoce diferencias significativas que les dan a las obras de arte un lugar propio y distinto dentro del conjunto de representaciones significativamente importantes para la psique. El hecho es que estamos hablando de producciones que son llevadas a cabo por sujetos cuyos esfuerzos están encaminados a la obtención de cierto tipo de satisfacción o a provocar cierto tipo de efecto por medio de una técnica determinada. En nada se demerita el trabajo consciente del artista ni su contribución a la cultura; tan sólo se intenta inteligir qué motivaciones hay detrás de su obra y el por qué de sus efectos. En este sentido, aunque Freud constantemente nos advierte que sus análisis y conceptos no pretenden aportar nada al ámbito de la estética, me parece que podríamos argumentar, como ya veíamos con D. Kuspit, que los conceptos psicoanalíticos son ideales para pensar aquellos problemas relativos a nuestra afectación sensible frente a una obra.

¹² Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras completas*, 1980, Buenos Aires, Amorrortu, vol. XI, trad. de José L. Etcheverry.

¹³ Sigmund Freud, “Dostoievski y el parricidio”, en *Obras completas*, op. cit., vol. XXI.

La articulación teórica que realiza el psicoanálisis entre conceptos que se relacionan con un tipo de representación y con una carga energética, posibilita reflexiones que trascienden el ámbito de la mera interpretación simbólica y nos permite abordar temas como la técnica de producción del arte, la configuración de una obra, su percepción y el proceso creativo. Comprender dichos aspectos es comprender ya gran parte de la seducción estética que una obra puede ejercer tanto sobre el espectador como sobre su creador. Así pues, aun cuando el psicoanálisis freudiano parece ser incapaz de abarcar todo lo que el arte implica —¿y qué teoría puede hacerlo!—, basados en lo expuesto en este texto, podemos decir que la crítica de arte se puede enriquecer de manera significativa con sus conceptos, para juzgar de manera más completa sus objetos de estudio y de valoración.