



Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta

JAVIER GARMENDIA CASTILLO

Buenos días a todos. En principio, quiero agradecer al Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León su invitación para participar en este acto y poder estar hablando junto a Requena y Martín Arias de algo tan apasionante como el cine y el psicoanálisis.

Mi intervención no va a girar específicamente en torno al cine, sino más bien en torno al arte en general. Meditando la cuestión después de elegir el título, no sé si es tanto un viaje de ida y vuelta o cierta confluencia de la experiencia artística y la experiencia psicoanalítica. Se podrá, en todo caso, discutir más adelante.

Me ha parecido muy interesante la lectura minuciosa y pormenorizada de *Un perro andaluz*, película que vi hace muchos años y de la que tengo que confesar que no entendí prácticamente nada. Me parece muy interesante que dicha lectura nos haya permitido ver la obra de otra manera. Y creo que esto va a tener que ver con algo que me gustaría poder discutir y que ya estaba en el mismo Freud. Es decir, algunas veces, una obra nos impacta pero no sabemos por qué. Las imágenes de la navaja cortando el ojo y de la chica atropellada son imágenes de una fuerza increíble, y es posible que un análisis nos revele, después, la naturaleza de ese impacto.

En primer lugar he de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida. Y quiero hacerlo constar así para asegurar al intento presente una acogida benévola. Hago más estas palabras de Freud en su introducción a «El Moisés de Miguel Ángel». Creo, efecti-

vamente, que cuando un psicoanalista va a entrar en el terreno del arte debe tener cierta cautela y manifestar su limitación con respecto a la propia comprensión de la obra de arte.

Como decía antes Luis a propósito de la tragedia clásica, no sabemos si el psicoanálisis hubiera podido existir sin la tragedia. Lo que sí sabemos con toda seguridad es que la tragedia de Edipo existía sin el psicoanálisis. Freud toma esta tragedia de Sófocles pero, y esto es lo interesante, no para inventar el complejo de Edipo. Freud escucha las historias de sus pacientes y encuentra en la tragedia de Sófocles cierta explicación a eso que él está escuchando en las historias clínicas.

Lo primero que se pregunta Freud cuando está ante una obra de arte es por qué nos impacta, qué acción produce en nosotros la obra de arte, qué es lo que nos impresiona de ella, por qué no pasa desapercibida entre otras manifestaciones de la cultura. Y dice él: *Lo que tan poderosamente impresiona no puede ser más que la intención del artista, en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra de arte y hacérsela aprehensible*. Es decir, que lo que nos impacta de una obra es la «intención» que el artista ha puesto en la misma.

Pero esta aprehensión, dirá, no puede ser meramente intelectual, *ha de ser suscitada en nosotros, nuevamente, aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación*. Es decir, no solamente accedemos por una comprensión intelectual, sino que tenemos que entrar, como si dijéramos, en cierta consonancia con lo que fue la intención del artista. Debe provocar en nosotros la misma situación afectiva que hizo al artista generar su obra. Debemos preguntar, por tanto, qué le llevó a realizar esta obra, qué motivó su creación, qué quiso decirnos.

Adivinar esta intención, descubrir el sentido y el contenido de lo representado, es, de alguna manera, recurrir a la interpretación. Tenemos, entonces, que interpretar este contenido para ver si, en nosotros, esa resonancia afectiva es del orden de la intención que el artista puso en juego.

Interpretar quiere decir, de entrada, que la obra tiene algún sentido oculto, que es necesario desvelar algo en esa obra, que no es una expresión directa de la intención del autor, sino que éste ha recurrido a un rodeo para expresar algo de lo que a él le sucede.

Como también lo había adelantado Luis, la fuerza impulsora de este arte va a ser un «conflicto». Es decir, que la intención que llevará a rea-

lizar la obra, y que tiene en nosotros cierta resonancia, es un conflicto. Y añadirá Freud que es el mismo conflicto de la neurosis, o sea, el mismo conflicto que conduce al neurótico a tener sus síntomas. En el origen de la obra y en el origen del síntoma tendríamos, pues, el mismo conflicto. Hasta aquí estamos leyendo a Freud, aunque podremos, más adelante, discutir las posibles diferencias con respecto a esta idea.

Pues bien, esta fuerza impulsora, este conflicto que estaría en el origen tanto de la obra de arte como de la neurosis, es, desde el punto de vista freudiano, la «insatisfacción». Hay algo en la insatisfacción humana que hace que un artista realice una obra de arte y que un neurótico haga su propio síntoma. Pero, entonces, ¿qué diferencia habría entre la obra de arte y la neurosis? ¿Cuál es la diferencia entre el arte y un síntoma neurótico?

En una primera aproximación podemos decir que la obra de arte camufla la insatisfacción, encubre el origen personal de la misma ofreciendo a los demás atractivas primas de placer, el goce estético. Ahora bien, también el síntoma es, en parte, una satisfacción sustitutoria. La diferencia estribaría, entonces, en que para el neurótico, dicha satisfacción sustitutoria vale para sí mismo y no para los demás. Es decir, tendríamos un proceso donde hay un conflicto, un impulso a generar una obra, un impulso a generar un síntoma, y la diferencia estaría en que la obra iría encaminada a generar en los demás un goce estético partiendo del conflicto particular del artista. En cambio, el síntoma neurótico provocaría, exclusivamente, el goce autista propio de la neurosis.

Así podríamos pensar la diferencia entre un film y un sueño. El ejercicio de análisis de *Un perro andaluz* muestra, de alguna manera, que el artista ha conseguido a través de esa obra interesarnos a todos los demás, poder hacer un análisis en el que algo de lo universal de los sujetos humanos queda conmovido por este film, pero sería muy difícil hacer lo mismo con el sueño de cada uno de nosotros, ya que ni interesaría ni conmoviría al resto de los seres humanos. Esta ya sería, pues, una diferencia esencial entre obra artística y producción onírica o sintomática, aunque sigamos afirmando que en el origen de ambas se encuentra el mismo tipo de conflicto.

La obra de arte, por tanto, ya sea una sonata, un libro, un cuadro o una película, nos presenta una excepción con características universales: su capacidad de producir el goce artístico, una satisfacción desinte-

resada. Se trata de algo que va de lo particular a lo universal. Sin embargo, en la neurosis tendríamos algo que va de la propia excepción al goce autista, y que no conduciría al goce estético. Y, en último lugar, podríamos situar a la ciencia, cuya pretensión sería, por el contrario, desarrollar un universal sin ninguna excepción.

¿Dónde situaríamos al psicoanálisis en el contexto de estas tres divisiones que hemos establecido? Freud nunca abandonó sus pretensiones científicas, quería que el psicoanálisis fuera una ciencia, aunque, como veremos después, nunca renunció a hablar del «arte de la interpretación». Pero su pretensión era que el psicoanálisis fuera una ciencia. Por el contrario, la pretensión de Lacan fue que el psicoanálisis mismo pudiera cuestionar a la ciencia.

Pienso que, en principio, y con algunos matices, podríamos arriesgarnos a situar el psicoanálisis del lado del arte. No estaría ni del lado de la ciencia ni del lado del síntoma neurótico. No pretendería constituir un universal sin excepciones, pero tampoco la excepción que provoca como único resultado el goce autista. Situémoslo del mismo lado del arte, en su mismo espacio, sin que esto suponga confundirlo con el arte mismo. Ya que, como decía antes, Freud nunca renunció a hablar del arte de la interpretación, este arte que consistía en interpretar el síntoma neurótico, entendiéndolo como una sustitución, plena de sentido, de otros actos psíquicos omitidos.

Desde esta perspectiva, estaríamos más cerca del crítico del arte que del artista mismo. Al igual que el crítico, interpretamos, y lo hacemos con el convencimiento de que tanto la obra como el síntoma tienen un sentido oculto, un sentido que habría que desvelar.

¿Cuál es la tesis freudiana sobre este sentido oculto? Es realmente sencilla. En opinión de Freud, para acceder a la realidad tiene el sujeto humano que renunciar a una parte de su satisfacción pulsional. Y el artista, como el neurótico, se refugia en el mundo fantástico huyendo de una realidad poco satisfactoria. Pero, a diferencia del neurótico, el artista haya el camino de retorno de dicho mundo de fantasía hasta la realidad, pues a diferencia de los productos oníricos, asociales, narcisistas, provoca la participación del resto de los hombres. Su forma de soportar la realidad se sostiene en un recurso fantástico que tiene la particularidad de volver a la realidad en forma de obra de arte haciendo participar de ella al resto de los seres humanos.

La cosa es de rabiosa actualidad. Junto con las aficiones poderosas,

dice Freud, eso que hoy llamaríamos «hobbies» y «narcóticos», el arte es una de las posibles formas de soportar la pesada carga de la existencia. Y para él, sin duda, la más afortunada por su gran eficacia psíquica. Aquí podríamos entender que, para Freud, el arte tiene un valor terapéutico, es decir, que es una manera de soportar la realidad.

Antes de terminar con estas notas acerca del modo en que Freud entendía la obra de arte quiero indicar su claridad a la hora de señalar lo siguiente: el psicoanálisis no consigue explicar las dotes del artista, no consigue explicar por qué un sujeto, en vez de hacer con su conflicto una fantasía neurótica, consigue realizar una obra de arte. Y también insistía en la idea de que el análisis que se pueda hacer de una obra de arte no debería, ni tendría por qué, reducir en nada el impacto que esta obra de arte puede producir.

Sirva esto para introducir la cuestión de la relación entre psicoanálisis y arte. Demos, ahora, un paso más y tratemos de plantearnos cuál es el origen de esta insatisfacción, ya que se podría decir que estamos dando por sentado la existencia de una insatisfacción en el ser humano que sería el motor de esta producción neurótica y artística.

Para entender la cuestión de la insatisfacción sería esencial atender a los siguientes puntos. En primer lugar, habría que considerar la diferencia que existe entre instinto y pulsión —y recuerdo que Ballesteros traduce siempre «Triebe» por *instinto*, cuando la traducción correcta es *pulsión*—. El instinto queda relegado al mundo animal, mientras que la pulsión concierne al sujeto humano. La pulsión tiene, pues, dos rasgos fundamentales: siempre es pulsión parcial y siempre está dirigida hacia un objeto perdido.

Donde hay realmente un saber, un *saber hacer con* que viene de la naturaleza, es en el instinto. El animal no tiene que preguntarse cuándo ni qué tiene que comer, cuándo tiene que reproducirse, etc. Tiene un saber propio que le hace realizar estas operaciones. Sin embargo, a causa de la introducción del lenguaje en lo real, el ser humano está radicalmente separado de este instinto, no sabe cuándo ni cómo debe tener relaciones sexuales, no sabe de qué ni cómo gozar; puede morir de hambre, tranquilamente, teniendo un plato de comida delante o puede ahogarse, también, hasta reventar. Esto no lo observaríamos nunca en el dominio del instinto animal.

Por tanto, el lenguaje introducido en lo real de este instinto determina la particular relación de la pulsión con el objeto. La pulsión tiene una

relación con un objeto que es siempre parcial, y sólo tiene la certeza de su recorrido: la pulsión sabe en qué objeto realiza su recorrido, pero no sabemos, no nos da información acerca de qué hacer nosotros con eso. De ahí que nos preguntemos siempre sobre este tipo de cuestiones, y por eso hay veces que la gente pregunta si hacer el amor cuatro veces a la semana es mucho o poco. ¿Es vicio hacerlo tres veces al día o es algo natural? Y ¿quién responde a eso? Nadie sabe; nadie sabe cómo regular eso. Tampoco sabemos cómo se debe comer —aunque los trastornos de la alimentación estén ahora más de moda con el tema de la anorexia, pero el ser humano ha tenido trastornos con la alimentación desde los romanos—. Pues bien, digo esto para mostrar la cuestión de la diferencia entre instinto y pulsión.

Entonces, a nivel de esta pulsión parcial hay una relación con un objeto particular, ya sea éste anal, oral, escópico, etc. Pero no existiría la relación con la persona. La pulsión busca su relación con el objeto y se satisface en el propio cuerpo, con lo cual los otros, en tanto personas, no serían necesarios. Pero no es así, puesto que nosotros somos seres sociales, y al reconocer el campo de la pulsión parcial tenemos por fuerza que reconocer en su costado un segundo campo vinculado a éste que es el campo de la cultura, el campo de aquello que nos hace seres sociales. Los objetos de la satisfacción se situarían, entonces, en la intersección de estos dos campos, el campo de las pulsiones parciales y el campo de la cultura. El sujeto buscará su objeto perdido en el otro, porque ese objeto ha sido separado de su espacio potencial.

Para entender esto e ir a la cuestión de la relación entre lo hueco, el vacío y el objeto —que es lo que me interesa para pensar la cuestión del arte—, podemos ver el sencillo ejemplo, de todos conocido, del seno materno. Sabemos que el seno es una parte del cuerpo de la madre, pero, al mismo tiempo, aparece en el destete como una parte del cuerpo del niño. Existe la paradoja de que hay un momento en que, para el niño, el seno de la madre es como si fuera parte de su propio cuerpo, que no distingue su propio cuerpo del seno materno. Sin embargo, la pérdida que acompaña al destete se vive, entonces, como una pérdida del objeto, cuando, en realidad, no había tal objeto. Lo que queda ahí, en ese momento, en esa pérdida de objeto, es un «vacío»; un vacío que no se llenará nunca, y al que sólo vendrán distintos objetos a ocupar su lugar.

De ahí que podamos entender que fumar, besar o comer puedan

satisfacer por igual nuestra pulsión oral. Es decir, que este vacío será rellenado por distintos objetos de los cuales la pulsión obtendrá satisfacción. La pulsión se dirige al campo de la cultura para encontrar los objetos apropiados para su propia satisfacción autoerótica.

Pero quiero insistir en lo siguiente: para el psicoanálisis la noción de objeto es un vacío. Cuando se dice «objeto perdido» parece que ese objeto se pudiera reencontrar, pero, en realidad, el objeto no se va a reencontrar nunca, porque la forma de entender el objeto en psicoanálisis es ese vacío. El fetiche tal vez ilustra, mejor que ningún otro caso, el éxito particular, el triunfo sobre este vacío. El fetiche, ya sea el zapato o la escena que el perverso configura para su goce sexual, es la mejor manera de ilustrar la obturación, el taponamiento de ese vacío.

Sin embargo, y por el contrario, creo que la obra de arte trata al objeto de un modo distinto. La obra de arte provoca no un goce secreto y privado mediante el velamiento de este vacío, no se horroriza ante este vacío, sino que lo evoca, y esta es una manera de entender lo dicho por Lacan en *El Seminario 7* cuando definía el arte como el *objeto elevado a la dignidad de la Cosa*. Se trata de un objeto elevado a la dignidad de este vacío, pero no de un objeto que intenta tapar este vacío. De alguna manera, la obra tiene que abrir y respetar este vacío sin intentar obturarlo.

Esta forma de entender la relación entre el vacío y la obturación creo que se puede observar en algunas películas. Por ejemplo, en las de Hitchcock podemos ver el tratamiento de este vacío como pretexto para poner la historia en marcha. La cláusula secreta del tratado naval, las máquinas voladoras, las botellas de uranio, etc., no intentan escamotear este vacío, sino evocarlo. Es, precisamente, la banalidad de este objeto la que hace respetar este vacío; no se trata de suturar artificialmente el vacío, sino de respetarlo. No se trata de intentar escamotearlo, sino de evocarlo.

Las distintas historias se irán construyendo en el entorno de este vacío y nos darán que hablar. El cine que tiene este tipo de relación con el vacío es un cine de oír, ver y hablar. Como hemos visto hoy con *Un perro andaluz*, es un cine, me atrevería a decir, que te invita a oír, ver y hablar, frente a otro tipo de cine que te invita a oír, ver y callar, en el que únicamente se pondrá en juego el silencio de cierta satisfacción pulsional. En este tipo de cine se nos escamotea el vacío haciéndonos creer en la importancia del objeto. Véanse, por ejemplo, los bichos que están a

punto de devorarnos, el virus que puede terminar con el planeta, la amenaza nuclear, las conspiraciones políticas, etc., que van configurando la identidad de las historias. Y aquí, paradójicamente, asistimos al fenómeno inverso: los objetos se van sustituyendo pero las historias son siempre las mismas. Además, el espectador que gusta de este cine no quiere que las historias cambien, elige por la repetición pulsional. Si la película es violenta quiere que a los cinco minutos hayan muerto siete, y si no es que algo en esa película no está funcionando. Es casi como el niño que, cuando se le cambia algo en el cuento que le cuentan dice: *¡No, el cuento no es así, tienes que volverlo a contar como es en realidad!* El niño no puede admitir ningún cambio en esa narración.

Al pensar que en el corazón de la obra de arte tiene que haber ese vacío podemos leer con Gadamer otra forma de pensar esta intimidad, esta impresión que causaba la obra de arte tal y como Freud la evocaba. En realidad, Gadamer es, todavía, mucho más radical que Freud acerca de dicha impresión. Dice así: *La intimidad con que nos afecta la obra de arte es a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el «ese eres tú» que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: «Has de cambiar tu vida».*

Yo creo que asistimos a una mayor radicalidad en cuanto a esta impresión que nos causa la obra de arte. *Esta obra que conmueve y desmorona lo habitual no puede quedar reducida a la liberación de sentido.* Y aquí es donde entraríamos en cierta diferencia con el planteamiento freudiano. Es decir, algo que nos estremece y conmueve hasta el desmoronamiento de lo habitual no puede ser, solamente, un desvelamiento del sentido oculto, deber ser algo más. Ese algo más —que no entraremos a decir qué es, porque hay toda una teoría estética en filosofía sobre la esencia de la obra y resultaría complicadísimo entrar en ese terreno— tendría que ver con ese lugar del vacío.

Pero, para ir terminando, lo que sí nos puede interesar para lo que ahora quiero plantear como una diferencia y como una convergencia entre experiencia artística y experiencia analítica es la distinción de Trías sobre la verdadera obra de arte y lo que él llama el «falso pretendiente». Dice que hay algo que pretende ser una obra de arte, algo que es como su sombra, que puede parecer la obra pero que no lo es. Se trata de algo que produce cierta ilusión y que, incluso, irrumpe en la escena cultural con mucha más fuerza e impacto que la obra de arte, que puede ir entrando poco a poco, como de puntillas.

Para Trías, las condiciones o criterios estéticos de una obra de arte tienen que ver con lo que Freud denominaba Eros y Tánatos, o con lo que Trías llama, después, potencias ontológicas de conjunción / disyunción. Si me interesa rescatar la cuestión de Eros y Tánatos a propósito de la obra de arte porque, efectivamente, y como Luis planteaba en su exposición —aunque no sé si estará de acuerdo en esto—, creo que no hay cine, ni de vanguardia ni clásico, que, aun a pesar de sus diferencias en el modo de abordarlo, no trate la cuestión del amor y la muerte o la cuestión de la sexualidad y la violencia. Efectivamente, no hay obra que no haga participar, de alguna manera, una relación entre estas dos cuestiones, no hay obra que no tenga en su corazón mismo la tensión entre ambas. Y tal vez por algo fundamental, y es que no tenemos respuesta para lo que es, en realidad, el amor, no tenemos una respuesta para lo que es la relación sexual ni tampoco tenemos palabras para la muerte.

Decíamos, entonces, que la obra de arte no es una mera revelación de sentido, que no puede ser sólo eso que veíamos en Freud. Creo, efectivamente, que sí podemos pensar esta revelación de sentido del lado del falso pretendiente y del lado del síntoma. Es decir, el síntoma sería en psicoanálisis lo que es el falso pretendiente en el contexto del arte. El síntoma es un falso pretendiente, una satisfacción sustitutoria falsa, porque se encuentra, precisamente, en el lugar de obturar este vacío, no en el lugar de contornear su entorno y respetar ese vacío, sino que está siempre en el lugar de obturarlo.

Entonces, si, a diferencia del síntoma, de ese falso pretendiente, la obra de arte no es solamente un desvelamiento del sentido, tendremos que pensar, tal vez, que lo que hace realmente la obra de arte es una ruptura, una invención. Lo que la obra de arte haría, entonces, no sería tanto revelar un sentido oculto como dar un nuevo sentido, inventar algo que no estaba antes. Por eso se dice —y es una manera de entenderlo— que la obra de arte crea mundo o mundos.

Creo que la obra de arte es «invención», y no solamente desvelamiento de sentido. Si sólo hay desvelamiento de sentido creo que estamos hablando de un falso pretendiente o del síntoma. Debe haber algo en el arte que apunte más allá, de ahí que conmueva y que pueda llegar a desmoronar lo habitual, como decía Gadamer, hasta decirnos: *Has de cambiar tu vida.*

Podríamos, entonces, a la luz de lo que veníamos comentando, entender el psicoanálisis más allá del desvelamiento sintomático. Podríamos entender el psicoanálisis como aquello que tiene en su horizonte la creación de un *saber hacer ahí* con el vacío, que no sea ocultación, sustitución o negación, un psicoanálisis que haga que cada sujeto pueda hacer su pequeña obra de arte, su pequeño *saber hacer* con ese vacío sin ocultarlo. Muchas gracias.

Coloquio

PÚBLICO: Antes que nada, quería felicitar a los tres conferenciantes, a los profesores Luis Martín Arias y González Requena y al psicoanalista Garmendia, porque creo que las tres intervenciones han sido muy claras, muy simples y, al mismo tiempo, muy elegantes. La pregunta que quería plantear está más dirigida al Sr. Garmendia: ¿Qué pasa con los artistas que se psicoanalizan? ¿Siguen creando? ¿Crean menos? ¿Dejan de pintar los pintores? ¿Escriben mejor los escritores?

GARMENDIA: Creo que es difícil dar una respuesta precisa a la pregunta, aunque creo que es interesante reflexionar sobre ella. Podríamos pensar que la neurosis y el arte son salidas de un conflicto, pero hay que tener cuidado a la hora de pensar que la resolución del conflicto que está en el origen de la obra de arte podría hacer desaparecer la posibilidad de la misma obra de arte. Espero que no sea así y que si algo tuviera que desaparecer de este mundo no fuera el arte; si tuviéramos que elegir, sería preferible que desapareciera el psicoanálisis, pero que se quedara el arte, porque tiene un papel muy importante en nuestro mundo.

Pero sí debo decir que a quienes he escuchado su reticencia a analizarse por la posible pérdida de la capacidad de creación artística es, fundamentalmente, a los pintores. Esto sería más comprensible desde esta primera lectura freudiana que hacíamos. Sin embargo, si lo leyéramos desde la última lectura que hacíamos desde el planteamiento de lo que el psicoanálisis puede llegar a ser no creo en absoluto que analizar-