

FREUD Y LA ESTETICA *Oscar Masotta

La idea sería hablar sobre la relación de Freud con la estética. Y lo que sí habrá que destacar o sugerir, en la medida de lo posible, es que es una relación no solamente complicada, sino que la torna más complicada la idea de una relación entre el psicoanálisis y la obra de arte. La idea de esa relación es seguramente una idea errónea: plantear la relación entre el psicoanálisis y la obra de arte como una relación unívoca y de una sola dirección. Por lo demás, toda vez que se pronuncia la palabra relación, se da por entendido que las cosas a relacionar están ya constituidas, y lo que se ve en Freud, con relación a la obra de arte, es un campo más complicado que el de una relación entre saberes, obras o campo de saberes ya constituidos.

Si se leen los textos de Freud, la relación entre psicoanálisis y obra de arte es complicada hasta el punto que, yo diría, lo que Freud trata de hacer constantemente a lo largo de su obra es disolver el campo de esa relación. Si no me equivoco, una lectura adecuada de la obra de Freud encontraría que no hay tal campo de esa relación y que por lo mismo ni el psicoanálisis tiene el estatuto de un saber terminado, ni la obra de arte es algo sobre lo que el psicoanálisis pueda ofrecer un discurso absolutamente coherente. Por lo demás, al mismo tiempo de disolver el campo de la relación, Freud y cualquiera que tenga cierto hábito en la lectura de sus textos no lo ignora,

* Publicado originalmente en Trama, N° 2, Otoño 1977.

no deja de darle un cierto estatuto a la obra de arte. Se puede citar un texto en el que Freud ve a la Religión como una neurosis obsesiva, a la Filosofía, además de un texto, como una cierta enfermedad del superyó, y cuando habla de Arte, dice que es una histeria. En verdad este texto debiera ser leído de la siguiente manera: ni la Religión, ni la Filosofía, sólo el Arte es una histeria. Pero la histeria es algo que tiene valor en la obra de Freud puesto que conecta inmediatamente con el deseo. La histeria como estructura, como cuadro, está unida irremediabilmente a la experiencia del psicoanálisis y en efecto en la obra de Freud se ve que si por un lado el histérico traba, por el otro libera porque muestra el deseo y también esta idea más fácil: la histeria como un cuadro, como una obra pictórica -dice Freud- es sincrética. Se podría decir que lo incrustado en el soma, en el cuadro del histérico, es como una articulación, un trozo de un discurso que hay que reconstruir y al mismo tenor podrían ser vistas las oquedades.

Que Freud disuelve el campo de la relación del psicoanálisis con la obra de arte quiere decir en primer lugar que la fórmula general del sueño, entre otras cosas, puede ser aplicada a la literatura. En un artículo de 1908 sobre la creación literaria y el sueño diurno -El poeta y la fantasía- Freud compara la creación literaria con el juego infantil. Los niños mientras juegan se comportan como escritores en la medida que redondean las cosas del mundo para conseguir un aspecto placentero -el juego, dice Freud, se opone a lo real, no a lo serio-, el adulto reemplaza el juego por la fantasía, pero la fantasía es una realización de deseos. El escritor ha trabajado de la misma manera -dice Freud- un acontecimiento presente, evoca un recuerdo, una experiencia de la que procede el deseo; este deseo se realiza en la obra literaria. La analogía con la descripción que hace Freud del deseo

no puede ser más evidente. He aquí la misma conjunción del resto diurno y del deseo infantil que Freud ha descrito en la Traumdeutung, luego se podía decir que la literatura es, como el sueño, la realización de un deseo. Sin embargo esta disolución de la obra de arte, que cae así bajo la especie más general del sueño, no deja de acarrear consecuencias para la teoría. Ciertamente si Freud disuelve la obra de arte es porque quiere pensar sobre el deseo y además, porque cuando habla así de la obra literaria no va a hacer sino corregir ciertas imágenes que se desprenden, todavía, del capítulo 7 de la Interpretación de los sueños, por donde la idea de la realización del deseo, el hecho de que el deseo se realiza en el sueño, puede ser interpretado como una aparición del objeto del deseo en la alucinación en la pantalla del sueño. Si la literatura es la realización del deseo, esto quiere decir que el deseo se realiza. Que el deseo se realice no significa que el objeto del deseo se proyecte sobre la pantalla de la alucinación y que el sueño se vea mezclado o se apropie mezclado lo que se sustrae de lo real en la vida real. Significa en cambio, algo un poco distinto; que en el sueño, como en una novela, el deseo se articula en capítulos donde se cuentan experiencias del pasado que se elaboran; que en la obra literaria, el deseo se da tiempo o quiere sus objetos por mediaciones y mediante procuraciones, nunca directamente.

En síntesis, disolver la obra literaria en el punto material del sueño significa pensar el deseo como denominador común y el sueño como obra o también como la inscripción articulada de una letra, la marca siempre articulada del significante.

Cada vez que Freud presenta el análisis de una obra se muestra por una parte cauteloso, por la otra indiferente, puesto que a partir de aceptar sin demasiadas discusiones

y sin mayor preocupación todos y cualesquiera de los posibles accesos desde el psicoanálisis a la obra de arte parece, entre otras cosas, no querer nunca definir una perspectiva única de la relación entre psicoanálisis y arte. Por ejemplo, en el prefacio al trabajo de Marie Bonaparte sobre Poe, un trabajo del 36, aplaude sin más el intento* de explicar ciertas características de la obra por los aspectos y accidentes de la vida del autor, se muestra sin prejuicios, liviano, nada cuidadoso con las estructuras inmanentes de la obra en tanto tal, susceptible, por lo mismo, del reproche de todos los sectores de la crítica -quizá no del todo contemporánea- que detenta, seguramente con razón o con alguna razón, la regla o el criterio de la inmanencia.

Su trabajo sobre Leonardo podría en este sentido, escandalizar a muchos. A partir de algunos datos de la biografía, intenta desentrañar la homosexualidad del pintor. Se preocupa poco de la obra en sí misma, en el intento de sugerir una teoría, siempre incompleta por lo demás, sobre la sublimación. Pero para estos esbozos podría haber servido, como podía pensarse, la obra de cualquier otro artista. Reencuentra el tema del recuerdo en el buitre, equivocado además, en el manto de Santa Ana, la Virgen y el niño, y finalmente, único punto en que la obra de Leonardo se especifica, intenta explicar el tema de la sonrisa de Monna Lisa por donde anticipa -esto tal vez sea importante para los que nos interesa la teoría psicoanalítica, pero no para los artistas- el fundamento de su teoría sobre la angustia tal y como aparece apuntalada en el trabajo sobre Lo siniestro. En efecto, se podría reprocharle a su recensión sobre el arenero de Hoffmann que para explicar lo que pertenece a la estructura del género, esta novela, se vale del concepto psicoanalítico de castración, extrayéndolo del nivel más superficial de los contenidos del texto, y

que cuando al final de este texto intenta reflexionar sobre la estructura del relato y los supuestos del narrador, ya es demasiado tarde ya que todo está explicado.

En un trabajo sobre La Gradiva de Jensen la distancia parece atenuarse, la crítica, siempre temática, se ajusta ahora más estrechamente al texto y parece agotarlo. Pero este texto no podría darnos ninguna idea cabal de lo que ocurre entre psicoanálisis y arte. Aquí lo que ocurre tiene poco que ver con esa disolución de la que hablaba al principio, aquí parecen converger dos saberes, el saber de Freud y el saber de Jensen. A medida que se lee este texto es fácil darse cuenta de la metáfora arqueológica que lo atraviesa por completo y además porque en 1907, y esto tiene que ver poco con el arte, Freud necesitaba menos practicar el psicoanálisis sobre la obra literaria que usar la literatura para probar la verdad de sus teorías. Lo mismo se podía decir sobre fragmentarias discusiones sobre Hamlet, al igual que sobre las fragmentarias intervenciones sobre el caso Schreber. Ahí están esas obras para ejemplificar la inserción de la teoría del Edipo en Hamlet, del furor femenino ante la experiencia concreta del coito, de la experiencia de los sexos en Schreber y, eso es todo.

Pero Freud no ocultaba jamás que la aplicación del psicoanálisis al arte acarrearía graves reducciones; para dar otro ejemplo, en 1913 reflexiona sobre el aporte del psicoanálisis en la estética. Llama la atención sobre el hecho de que si el psicoanálisis logró resolver problemas relacionados con la creación otros muchos, en cambio, se le escaparon en absoluto. El lado positivo de la relación es, en todo caso -afirmó una vez más-, que en el arte lo que se ven son las mismas tendencias a la realización del deseo que se ven en la enfermedad neurótica. Que las funciones del goce estético tienen que ver con las

funciones infantiles y que el arte es un mediador entre la realidad y la fantasía y que aquí, en verdad, no dice mucho. Estas vacilaciones, que responden a un imperialismo cauteloso, puesto que Freud ambiciona explicarlo todo y al mismo tiempo declara que no lo explica todo, sirvieron de elementos para algunos de los críticos de Freud. Una simple obra en habla inglesa recuerda, por ejemplo, el dudoso gusto de Freud tratándose de obras de arte contemporáneo. Su ignorancia del dadaísmo, del surrealismo, de los movimientos más importantes que impulsaron y convulsionarían la estética del siglo XX. El autor del libro se introduce dentro de la casa de Freud en Londres y señala certeramente que los objetos que están conservados por su hija, cuadros, facsímiles, los objetos antropológicos que Freud conservaba, respondían a un modo de visión que constituía por una parte un museo del conjunto de la inteligencia de la burguesía inglesa de la época de Freud, o bien que éste elegía de acuerdo a los conceptos que forjaba para la teoría. Elegía los objetos de acuerdo a los conceptos teóricos psicoanalíticos, y que una obra de arte le interesaba sólo cuando a nivel de los contenidos él podía observar sus propios conceptos. El propio Freud no parecía preocuparse demasiado por tales ignorancias.

Cuando introduce su magistral estudio sobre el Moisés de Miguel Angel -recordando que el trabajo sobre el Moisés es de 1914, fecha de la publicación del artículo sobre el narcisismo-, que significa un giro completo en la construcción de su propia teoría -Freud se confiesa, o comienza confesándose, profano en materia de arte. Dice directamente que el contenido de la obra de arte le atrae más que las cualidades formales, que las obras escultóricas o literarias ejercen sobre él más atracción que las obras de otro tipo, los cuadros, la pintura. Confiesa finalmente una ineptitud para las artes de la música y se declara -como de escándalo- racionalista

en arte. Escribe textualmente: "una disposición racionalista o acaso analítica se revela en mí contra la posibilidad de emocionarme sin saber por qué lo estoy y qué es lo que me emociona". La cuestión es: ¿será preciso, necesario tomar todo esto al pie de la letra? Basta la menor familiaridad con los textos freudianos para reconocer, una vez más, el hecho de que este autor jamás olvida las reglas de la elegancia en la exposición y que cada texto contiene un cierto ordenamiento de las partes, ordenamiento hecho con fines retóricos. Lo cual no quiere decir que Freud mienta, sin embargo en ese retoricismo de la exposición tampoco se percibe que diga la verdad. Tal vez podría abrirse un tercer registro, este retórico Freud nos introduce en un registro que no es ni el de la verdad ni el de la mentira. Lacan llama a este registro el del ordenamiento de los lugares del saber. Podrá sugerirse que las cosas no son tan complicadas, son más sencillas, que con toda evidencia los textos freudianos toman siempre partido por una retórica concesiva. Una cierta estrategia dialéctica, una estrategia que pretende siempre convencer es susceptible de ser leída en los textos de Freud. En efecto, Freud practica siempre una misma táctica estratégica, lo cual da, seguramente, un cierto aire habitual a sus textos. En primer lugar los textos conceden primeramente, tratando de relacionar campos, la ignorancia, pero inmediatamente trata de hacerte aceptar un cierto grado de verdad que la demostración contiene. Aparentemente el trabajo sobre el Moisés de Miguel Angel reincide en esta táctica, pero a mi entender, ninguna filosofía, ninguna reflexión sobre la retórica podría ser suficiente para explicar realmente lo que ocurre en este peculiar texto freudiano. Cuando Freud declara que no sabe lo suficiente, para inmediatamente obligar a aceptar lo que demuestra saber, no queda, solamente, según las reglas -siempre sencillas- de un arte de la manera de convencer,

sino que más bien lo que pone en duda es la ubicación del saber, el lugar desde donde el genio habla. Esto es lo que no es fácil comprender. Lo que pone en duda y lo que al mismo tiempo explicita, de alguna manera, es la operación psicoanalítica por excelencia por la cual no podría establecerse una relación del psicoanálisis con la estética, puesto que ambos discursos describen lugares que no están constituidos a nivel del saber, ya que el psicoanálisis lo que pone en duda -es esto, tal vez, lo que lo torna ciencia sui generis, pero ciencia- es la estabilidad misma de un saber a partir del cual el que sabe psicoanálisis diría en claro lo que la obra dice en oscuro. Se podría concluir, pero esto tampoco sería todo, puesto que sería insuficiente, que Freud no aplica jamás el psicoanálisis a la obra de arte, sino que la utiliza para continuar la constitución de la teoría que responde al punto que él percibe como enigma. A saber: una pregunta sobre el deseo. Y sigue siendo la preocupación de reflexionar sobre la relación del psicoanálisis con el arte, aceptar leer un texto de Freud al que ya me he referido, concretamente el trabajo sobre el Moisés de Miguel Angel. Se podría seguramente entrever en qué encrucijada las paradojas del saber sirven de apertura a una lectura de la obra de Miguel Angel donde conceptos psicoanalíticos no son utilizados en absoluto. Donde, por el contrario se los percibe en su origen, un cierto saber complementario del concepto, que Freud utiliza en otros lugares, de represión, un saber complementario del concepto de superyó, tal vez, un saber de la castración que no podría estar en los textos donde estos conceptos son nombrados a nivel de conceptos. Lo que quiero decir es que ni los conceptos están específicamente nombrados en el texto, ni están sus palabras pero, ciertamente, está la cosa misma con la que estos conceptos están hechos. Hay primeramente en la reflexión de Freud sobre

el Moisés de Miguel Angel una relación que tiene que ver con el narcisismo. No opera el efecto, no se ve operar el efecto, una seducción sobre Freud por lo escultórico mismo de la obra de Moisés en tanto tal, es decir por la estatua misma. Una escultura es ante todo, más quizá que cualquier otro tipo de obra de arte, ya terminada, una exterioridad de indiferencia, la misma que tiene que ver, como ustedes saben, con esa propiedad constitutiva que Lacan descubre en El estadio del espejo. Escuchemos este fragmento del texto freudiano: "...igualmente, recuerdo yo, de mi decepción cuando en anteriores visitas a la iglesia de San Pietro in Vincoli, me senté ante la estatua esperando ver cómo se alzaba violenta, arrojaba las tablas al suelo y descargaba su cólera. Nada de esto sucedió, por el contrario la piedra se hizo cada vez más inmóvil, una calma sagrada, casi agobiante, emanó de ella y sentí necesariamente que allí estaba representado algo que podía permanecer inmutable, que aquel Moisés permanecía allí, eternamente sentado y encolerizado". La lectura que Freud hace de la obra de Miguel Angel es meticulosa, pero de una meticulosidad sui generis porque parece ceñirse a un detalle, pero la interpretación se abre de inmediato hacia una zona de registros múltiples. En primer lugar el registro de una reflexión metodológica que no sólo se refiere a su utilización por la crítica estética sino que pareciera funcionar como alegoría de ciertos principios -si bien generales, es cierto- muy específicos de la teoría psicoanalítica. Este principio metodológico consiste en recomendar el abandono de la fascinación por el todo de la imagen y reemplazarla por una observación meticulosa de la parte. Se conoce el resultado, la parte, el complejo (en el Moisés de Miguel Angel) mano derecha /presión sobre la barba/inversión de las Tablas bajo la presión del brazo, se revela como la incrustación de una cierta articulación -si se me permite esta expresión.

De este principio metodológico y de su inmediata expresión, surge un resultado ya inmediatamente positivo. Las interpretaciones pre-freudianas ignoraban, como bien puede decirse excluyéndolo del texto, el concepto de pulsión, el cual, insisto, Freud no nombra en el texto. Se ve, sin duda, una crítica de la idea de curso como relación unidireccional que uniría el afecto, la cólera de Moisés, con la expresión de ese afecto. Esta idea es inmediatamente reemplazada por Freud, sobre lo concreto de la lectura de trozos de la escultura, por esta otra: que tanto el afecto como su expresión están articulados y que hay un mediador en el tema bíblico y san las Tablas de la Ley. Que lo que se expresa no tiene nunca una relación directa con lo expresado, una relación semejante a la que la doctrina describe para toda formación. Inmediatamente se ve en el análisis freudiano cómo el complejo mano/dedo/barba/tablillas se revela como una verdadera incrustación estética en el soma de la piedra, y no es que Freud sugiera que la piedra tenga interioridad o que el genio de Miguel Angel se la hubiera otorgado, sino más simplemente que sus partes están articuladas, en ellas se articulan distintos registros que pertenecen a registros ideológicos distintos. En primer lugar el nivel de la historia bíblica, la otorgación de las Tablas a Moisés por Jehová, el tema bíblico en sí mismo. En segundo lugar una restricción sintagmática, una restricción que tiene que ver con el orden de los movimientos, la posición de las Tablas, y esto es toda la originalidad del texto: para Freud Moisés ha debido retenerlas así. Tema psicoanalítico de la moción inhibida en su fin que recuerda el origen del concepto de represión. Y finalmente las restricciones mismas impuestas por el lugar donde se había encargado a Miguel Angel que ubicara la estatua. La versión más o menos oficial, anterior a los textos freudianos, afirmaba que lo que el artista había querido plasmar era a Moisés encolerizado ante la apostasía de su pueblo, una mezcla

de cólera y desprecio ante la visión de la adoración del becerro de oro, versión que tenía su continuación en la impresión puntual de que Moisés debería levantarse inmediatamente para, encolerizado, quebrar las Tablas, lo que -observa Freud- contradiría en primer lugar el destino de las estatuas puestas unas contra otras en el sepulcro de Julio II. Pero estos registros a su turno están articulados en otros dos mayores que seguramente los engloban. Llamaría al primero el del contexto histórico en el que la obra se encarga a Miguel Angel, pero otro, y mucho más importante, el de una suerte -yo diría- de alegorías o de historia bíblica de las percepciones del saber. A mi entender este registro, como referencia mayor del análisis de Freud, es el que habría que retener. Recordemos, el Moisés de Miguel Angel, sugiere Freud, contradice en primer lugar al texto bíblico, la escultura en sí, es el resultado de una trasgresión, pero cosa extraña, el texto bíblico mismo del que depende la trasgresión, el texto que la trasgresión trasgrede, es un texto lagunar, discontinuo, repetitivo. En resumen, el análisis es complicado y en última instancia vendría a decirnos algo así como que la Ley que la escultura de Moisés trasgrede es ella misma un universal fallado y, al mismo tiempo y simultáneamente, algo que hace pensar en una escultura invertida. Jehová encarga la custodia de la Ley a Moisés; la Ley, las Tablas representan el mensaje de Jehová y la posibilidad de hecho de la superación por el pueblo judío...(inaudible)...el momento en que Moisés ve a un pueblo regocijarse con la adoración del becerro, suelta las Tablas -en la interpretación de Freud, primer momento colérico- para retenerlas de inmediato en el brazo. Las Tablas adquieren entonces, y me gustaría terminar aquí, una cierta posición dudosa. Freud dice textualmente en un fragmento del texto, que a mi entender no habría que dejar escurrir en su lectura, "así pues las Tablas de la Ley -escribe Freud- aparecen cabeza abajo, lo cual

es ciertamente una singular posición para tan sagrados objetos". Hay algo como picante en la frase, Moisés habría eternizado la trasgresión de la Ley mediante una cierta expulsión, si se quiere sacrílega, en la piedra. En este hecho, casi ridículo, de que las Tablas estén boca abajo.

En resumen, en esta historia mítica del saber, se ve que Miguel Angel habría comprendido que no hay transmisión del saber sin trasgresión y a la inversa, que no hay destino del deseo sin retención de las Tablas. Podríamos decir que hay en el Moisés de la exposición de Freud un objeto que está como caído, son las Tablas, ellas son tablas pero por lo mismo y aunque contengan la Ley, mera materia, inolvidables en el momento en el que se pretende juzgar una Religión sin materia, sin ídolos. Tal vez esta tabla caída -fue Miguel Angel y no Freud quien la incrustó en la estatua- tenga que ver con el deseo de Freud, una interrogación, seguramente, sobre las condiciones de trasmisión del saber y en aquella época sobre las condiciones de continuidad del movimiento psicoanalítico. Este deseo particular en cambio no sería ajeno al esbozo de una estética determinada. Estética de la disolución de la obra de arte en un discurso donde nada engloba a nada y donde la estética entera es arrastrada a una rara analogía -lo repito- con la histeria. El destino de la desaparición del saber para que haya incrustaciones, sujeto del inconsciente, por donde el objeto, causa del deseo, se articula en el soma. Nada más.