

Enfoque psicoanalítico de la estética¹

HANNA SEGAL

LONDRES

“Denn das Schöne ist nicht
als das Schrecklichen Anfang, dein *wir* noch gerade ertragen, un
wir bewundern es so, weil es gelassen verschmählt
uns zu zerstören” (2)

Escribe Freud en 1908: “*Los profanos sentimos desde siempre vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas — en el sentido de la pregunta que aquel cardenal dirigió a Ariosto — y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos capaces.*” (3) Y, a medida que fue desarrollándose la ciencia psicoanalítica, se intentó repetidamente contestar esa pregunta. El descubrimiento por Freud de la vida de la fantasía inconsciente hizo posible la tentativa de la explicación psicológica de las obras de arte. Se escribieron muchos trabajos desde entonces, tratando el problema del artista y reconstruyendo su temprana historia a través del análisis de su obra.

El primero de esos trabajos es el libro de Freud sobre Leonardo da Vinci. Otros trabajos trataron problemas psicológicos generales que se manifiestan en obras de arte, mostrando, por ejemplo, cómo el contenido latente de las angustias infantiles universales se halla simbólicamente expresado en ellas. Citaré algunos: “The Theme of the Three Caskets” de Freud, (4) “The Conception of the Madonna

¹ Traducido de *New Directions in Psycho-Analysis*. Tavistock Publications Limited, London, 1955.

²) “... Porque la belleza no es sino el nacimiento de lo terrible: Un algo que nosotros podemos admirar y soportar tan sólo en la medida en que se aviene, desdeñoso, a existir, sin destruirnos.” Rilke. (Primera de *Las Elegías del Duino*, trad. de Juan José Domenchina, Ed. Centauro, México, 1945. N. del T)

³ “The Relation of the Poet to Day-dreaming”, *Collected PaperS*. Vol. IV (London, 1925). (“El poeta y la fantasía”, *Otras completas*, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948. tomo II, pp.965 - 969. N. del T.)

⁴ (1913). *Ibid.* (“El tema de la elección de cofrecillo”, *Ibid.* pp. 971-976)

through the 2Ear” de Ernest Jones,⁽⁵⁾

“Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and the Creative Impulse” de Melanie Klein.⁽⁶⁾ Hasta hace poco esos trabajos no concernían mayormente a la estética. Trataban temas de interés psicológico, pero no el problema central de la estética, es decir: ¿Qué es lo que constituye el verdadero arte? ¿En qué aspecto esencial se diferencia el arte de las demás actividades humanas? y más particularmente: ¿En qué se diferencia el arte verdadero del falso? Escritores psicólogos intentaron contestar preguntas como éstas: ¿Cómo trabaja el poeta? ¿Cómo es el poeta? ¿Qué es lo que expresa? En su trabajo “The Relation of the Poet to Daydreaming” ⁽⁷⁾ Freud muestra cómo la obra del poeta es un producto de la fantasía, que tiene sus raíces —al igual que los juegos infantiles y los sueños— en la vida de la fantasía inconsciente. Pero no trata de explicar por qué sentimos “un elevado placer” en prestar atención a sus “personales sueños diurnos”. “Cómo así lo consigue el poeta es su más íntimo secreto”. En realidad, Freud no se interesaba particularmente en problemas estéticos. En “The Moses of Michelangelo” ⁽⁸⁾ dice: “El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia. Para muchos medios y efectos del Arte me falta en realidad la comprensión debida”. Tenía igualmente conciencia de las limitaciones de la teoría analítica en el enfoque de la estética. En el prefacio al libro sobre Leonardo da Vinci ⁽⁹⁾ dice que no tiene la intención de discutir por qué Leonardo era un gran pintor ya que, para hacerlo, debiera saber más acerca de los orígenes últimos del impulso creador y de la sublimación. Esto fue escrito

⁵ (1914). *Essays in Applied Psycho-Analysis*, Vol. II (London, 1951)

⁶ (1925). *Contributions to Psycho-Analysis*, 1921-45 (London, 1948).

⁷ (1908). *Collected Papers*, Vol. IV (London, 1935). (“El poeta y la fantasía”, *Obras completas*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948. Vol. II, pp. 965-969). (N. del T.).

⁸ (1914). *Ibid.* (El “Moisés” de Miguel Angel. *Ibid.* pp. 977 -990). (N.del T.).

⁹ (1920). *Leonardo da Vinci* (London, 1922).

en 1910. Desde aquel entonces la obra de Melanie Klein ha arrojado mayor luz sobre el problema del impulso creador y de la sublimación y proporcionó un nuevo estímulo a los escritores analíticos sobre el arte. En los últimos quince años aparecieron muchos trabajos que tratan problemas relativos a la creación artística, a *la* belleza y a *la* fealdad. Mencionaré, en particular, los de Ella Sharpe, Paula Heimann, John Rickman y Fairbain en Inglaterra, y H. B. Lee en los Estados Unidos de Norte América.

Quizá sea posible ahora, a la luz de los nuevos descubrimientos analíticos, responder a preguntas nuevas. ¿Podemos aislar en la psicología del artista *los* factores específicos que lo hacen capaz de producir una obra de arte satisfactoria? Y, en caso afirmativo, ¿ampliaría esto nuestra comprensión del valor estético de la obra de arte, y de la vivencia estética del público?

Creo que el concepto kleiniano de “posición depresiva” *nos* permite tratar por lo menos de contestar a esas preguntas. El lactante alcanza la “posición depresiva” (tal como la describe Melanie Klein) cuando reconoce a su madre y a otras personas — y entre éstas a su padre — como personas reales. Sus relaciones de objeto sufren entonces un cambio fundamental. ⁽¹⁰⁾ Mientras que anteriormente tenía conciencia de “objetos parciales”, percibe ahora personas totales; en lugar de objetos “disociados” — idealmente buenos *o* abrumadoramente *perseguidores* — ve un objeto total a la vez bueno y malo. *El* objeto total es amado e introyectado y constituye el núcleo de un yo integrado. Pero esta nueva constelación introduce una situación de angustia nueva: mientras que anteriormente el lactante temía un ataque al yo por parte de los objetos perseguidores, ahora el temor predominante es el de la pérdida del objeto amado en el mundo exterior y en su propio interior. En este estadio el lactante se halla

¹⁰ Para la descripción de la fase anterior del desarrollo, ver *Contributions to Psycho-Analysis*, 1921- 45, de Melanie Klein y el artículo de Herbert Rosenfeld “Notes on the Psycho-Analysis of the Super-Ego Conflict in an acute schizophrenic patient” en *New Directions in Psycho-Analysis*, Tavistock Publications Ltd. London, 1955. (“Observaciones sobre el conflicto del superyo en una forma aguda de esquizofrenia.”, Rev. de Psa. Buenos Aires, 1953, X-3. N. del T.).

aún bajo el influjo de una voracidad incontrolable e impulsos sádicos en su fantasía, el objeto amado es continuamente agredido por la voracidad y el odio, destruido y despedazado, y no sólo es atacado el objeto externo, sino también el objeto interno; su mundo interno todo es entonces sentido como destruido y hecho pedazos. Fragmentos del objeto destruido pueden transformarse en perseguidores; el lactante sufre entonces el temor a la persecución interna, así como la nostalgia del objeto amado perdido, y culpa por el ataque. El recuerdo de la situación buena, en que su yo contenía el objeto total amado, y el comprender que perdió a éste por sus propios ataques, hacen surgir un intenso sentimiento de pérdida y culpa, y el deseo de restaurar y re-crear el objeto amado perdido, fuera y en el interior del yo. Este deseo de restaurar y re-crear constituye la base de la sublimación y de la actividad creadora ulteriores.

El sentido de la realidad interna también se desarrolla en ese momento. Si el objeto es recordado como un objeto total, entonces el yo se enfrenta al reconocimiento de su propia ambivalencia hacia el objeto; se siente responsable de sus impulsos y del daño causado al objeto externo y al objeto interno. Mientras que anteriormente los impulsos y partes del self del lactante eran proyectados dentro del objeto, resultando de ello una imagen falsa del objeto, la negación de los propios impulsos y la frecuente falta de diferenciación entre el self y el objeto externo; en la posición depresiva se desarrolla el sentido de la realidad interna y tras éste, también el sentido de la realidad externa.

Las fantasías depresivas originan el deseo de reparar y restaurar. Constituyen un estímulo para el desarrollo ulterior sólo tenía medida en que el yo puede tolerar la angustia y conserva el sentido de la realidad psíquica. Si la creencia en la capacidad de restaurar es débil, el objeto bueno externo e interno es sentido como irrecuperablemente perdido y destruido, los fragmentos destruidos se transforman en perseguidores y la situación interna es de total desesperanza. El yo del lactante es presa de intolerables sentimientos de culpa y de pérdida, y de la persecución

interna. Para protegerse de la desesperación total, el yo debe recurrir a violentos mecanismos de defensa. Estos mecanismos de defensa que protegen el yo de los sentimientos originados por la pérdida del objeto bueno forman un sistema de defensas maníacas. Los rasgos esenciales de las defensas maníacas son: la negación de la realidad psíquica, el control omnipotente y la regresión parcial a la posición paranoide y sus defensas: disociación, idealización, negación, identificación proyectiva, etc. Esta regresión fortalece el temor a la persecución, y esto, a su vez, incrementa el control omnipotente.

Pero si el desarrollo es armónico, la vivencia de amor en el ambiente tranquiliza poco a poco al lactante con respecto a sus objetos. Su amor, fuerza y habilidad crecientes le dan una confianza cada vez mayor en su propia capacidad para restaurar. y a medida que crece su confianza puede gradualmente abandonar *las* defensas maníacas y vivenciar cada vez más plenamente los sentimientos de pérdida, culpa y amor subyacentes y puede hacer renovados y cada vez más logrados intentos de reparación.

A través de repetidas vivencias de pérdida y restauración de los objetos internos, estos quedan establecidos *más* firmemente en el yo y son más totalmente asimilados a él.

Las consecuencias de una elaboración lograda de las angustias depresivas son de gran alcance: el yo se integra y enriquece mediante la asimilación de objetos amados; disminuye la dependencia de los objetos externos y se soporta mejor la privación. La agresión y el amor son tolerados y la culpa origina el deseo de restaurar y re-crear.

Es probable que los sentimientos de culpa desempeñen ya un papel antes de que la posición depresiva esté totalmente establecida; ya existen con relación al objeto parcial y contribuyen a la sublimación ulterior; pero se trata entonces de impulsos más simples que actúan dentro de un marco predominantemente *paranoide*, aislado y no integrado. Al establecerse la posición depresiva el objeto se vuelve más personal y único y el yo más integrado, adquiriéndose poco a poco la

conciencia de un mundo interno integrado. Solamente cuando sucede esto, el ataque al objeto origina una verdadera desesperación ante la destrucción de un mundo interno ya existente, complejo y organizado y, junto con aquella, el deseo de recobrar ese mundo tan completo.

* * *

La tarea del artista consiste en la creación de un mundo propio.

En la Introducción a la Segunda Exposición Post-Impresionista, Roger Fry escribe:

“Ahora bien: estos artistas no buscan dar lo que, después de todo, *sólo* sería pálido reflejo de apariencia real, sino hacer surgir la convicción de una realidad nueva y diferente. No buscan imitar la vida, sino hallar un nuevo equivalente de la vida.” Lo que dice Roger Fry de los post-impresionistas se aplica sin duda alguna a todo arte genuino.

Una de las grandes diferencias entre el arte, y la imitación o una obra superficial “linda”, es que ni la imitación ni la obra “linda” jamás logran crear una realidad totalmente nueva.

Todo artista creador produce un mundo propio. Aún mismo cuando cree ser totalmente realista y se impone la tarea de reproducir fielmente el mundo exterior, de hecho sólo utiliza elementos del mundo exterior para crear con ellos una realidad propia. Cuando, por ejemplo, dos escritores realistas como Zola y Flaubert tratan de describir la vida en un mismo país, y casi al mismo tiempo, los dos mundos que nos muestran difieren tanto entre sí como si se tratara de las más fantásticas creaciones de poetas surrealistas. Si dos grandes pintores pintan un mismo paisaje, tenemos dos mundos diferentes

“... and dream
Of waves, flowers, clouds, woods,
Rocks, and ah that we
Read in their smiles

And call reality.”⁽¹¹⁾

(Shelley)

¿Cómo lograrse esta creación? Entre todos los artistas, el único que nos da una descripción completa del proceso creador es Marcel Proust: descripción basada en años de auto-observación y fruto de un sorprendente insight. Según Proust, la necesidad de recuperar el pasado perdido impulsa al artista a la creación. Pero un recuerdo puramente intelectual del pasado, aún en caso de ser aprovechable, es; del punto de vista emocional, desprovisto de valor y vida. Un recuerdo verdadero surge a veces inesperadamente por una asociación casual. El sabor de una magdalena trae a la memoria de Proust un fragmento de su niñez, con una intensidad emocional plena. El tropezar con una piedra reaviva un recuerdo de vacaciones en Venecia, que anteriormente había tratado en vano de traer a la memoria. Durante años, trata vanamente de recordar y re-crear en su mente un retrato vívido de la abuela amada. Pero sólo *una* asociación casual reaviva esa figura y le permite al fin recordarla, y vivenciar su pérdida y sentir duelo por ella. Proust llama a estas asociaciones fugaces: “intermitencias del corazón”, pero dice que esos recuerdos asoman y luego desaparecen nuevamente, de modo pues que el pasado permanece esquivo. Para aprehender los recuerdos, darles vida permanente e integrarlos al resto de su vida, debe crear una obra de arte. “Era necesario..., hacer salir de la penumbra lo que yo había sentido, convertirlo nuevamente en un equivalente espiritual. Pero ese medio para lograrlo, que me parecía *único*, *qué* otra cosa era sino la creación de una obra de arte?”

A lo largo de los varios volúmenes de su obra, el pasado es recuperado; todos sus objetos amados perdidos y destruidos son devueltos a la vida: sus padres, su abuela, su bien amada Albertina. “Y por cierto no estaría solamente Albertina, ni sólo mi abuela, sino muchas otras personas de las que pudiera haber asimilado

¹¹.... y sueño — de olas, flores, nubes, bosques — rocas, y todo lo que leemos en sus sonrisas — y llamarnos realidad”.

una palabra, una mirada; pero, como criaturas individuales ya no las recordaba; un libro es un gran cementerio donde, sobre la mayoría de las tumbas, no pueden leerse ya los nombres borrosos.”

Y, según Proust, sólo el pasado perdido y los objetos muertos pueden ser transformados en obra de arte. Dice por boca de Elstir, el pintor: “Sólo podemos re-crear lo que amamos renunciándolo.” Sólo luego de reconocida *la* pérdida y *vivenciado el* duelo puede tener lugar la re-creación.

En el último volumen de su obra, Proust describe cómo al fin, decide sacrificar el resto de su vida a escribir. Luego de una larga ausencia va a una fiesta en búsqueda de sus viejos amigos y todos ellos le parecen ruinas de las personas reales a quienes había conocido — inútiles, ridículos, enfermos, en el umbral de la muerte. Otros habían muerto tiempo atrás. Y al ver la destrucción de todo un mundo que había sido suyo decide escribir, sacrificarse para re-crear a los que estaban muriendo y a los muertos. Por virtud de su arte puede dar a sus objetos vida eterna en su obra. Y, puesto que representan también su mundo interno, si logra hacerlo, ya no temerá él mismo a la muerte.

Lo que describe Proust corresponde a una situación de duelo: ve que sus objetos amados están *muriendo*, o ya están muertos. Para Proust, escribir un libro se asemeja al trabajo del duelo, en que gradualmente los objetos externos son renunciados, reinstalados en el yo y re-creados en el libro. En su trabajo “Mourning and its Relation to Manic-Depressive States” ⁽¹²⁾ Melanie Klein mostró cómo en el duelo en la vida adulta se reviven las angustias depresivas tempranas; no sólo es sentido como perdido el objeto actual del mundo exterior, sino también los objetos tempranos, los padres; y son perdidos como objetos internos así como objetos del mundo exterior. En el proceso de duelo, son aquellos objetos más tempranos los que se pierden nuevamente y luego se re-crean. Proust describe cómo ese duelo despierta el deseo de re-crear el mundo

¹² (1940). *Op. cit.* (Traducido en Rev. de Psa. Buenos Aires, 1950, VII -3, pp. 415 -449: “El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos”. N. del T.).

perdido.

Cité a Proust extensamente porque revela una agudísima conciencia de lo que creo se halla presente en el inconsciente de todo artista, es decir: que toda creación es en realidad la recreación de un objeto antes amado y completo, pero ahora perdido y en ruinas, un mundo interno y un self en ruinas. Es cuando el mundo dentro de nosotros está destruido, cuando está muerto y sin amor, cuando nuestros seres queridos están en pedazos y nosotros mismos nos hallamos sumidos en una desesperación sin salida, entonces es que debemos re-crear nuestro mundo, juntar los pedazos, infundir nueva vida en los fragmentos muertos, re-crear la vida.

Si el deseo de crear está enraizado en la posición depresiva y la capacidad creadora depende de una elaboración lograda de aquella, puede deducirse que la incapacidad de reconocer y superar la angustia depresiva origina inhibiciones de la expresión artística.

Daré algunos ejemplos clínicos de artistas inhibidos en su actividad creadora por la neurosis y trataré de mostrar que en ellos la incapacidad de elaborar las angustias depresivas conducía a la inhibición de la actividad creadora o a la producción de una obra no lograda.

El caso A es el de una joven con un don bien definido para la pintura. Una intensa rivalidad con la madre le había hecho abandonar su arte cuando tenía escasamente veinte años. Después de un tiempo de análisis había empezado a pintar de nuevo, trabajando como decoradora. Se dedicaba a la artesanía decorativa, con preferencia a lo que a veces llamaba “la verdadera pintura”, porque sabía que su trabajo, si bien correcto, nítido y bonito, no llegaba a ser emotivo ni a tener significado estético. Conforme a su modalidad maniaca, generalmente negaba que eso la preocupara. En la época en que yo trataba de interpretar sus ataques sádicos inconscientes hacia su padre, la internalización de su padre mutilado y destruido y la depresión resultante, me contó el sueño siguiente: “Veía un cuadro en una tienda, que representaba a un hombre herido caído, solo y desesperado, en un bosque oscuro. Se sentía sobrecogida por la

emoción y la admiración ante ese cuadro; pensaba que representaba la verdadera esencia de la vida; si tan sólo pudiera pintar así sería realmente una gran artista.”

Pronto apareció que el significado del sueño era el siguiente: si tan sólo ella pudiera reconocer su depresión por haber herido y destruido a su padre, lograría expresarla en su pintura y crearía una obra de arte genuina. De hecho, sin embargo, le era imposible hacerlo porque la fuerza inusual de su sadismo y la desesperación consiguiente, y su débil capacidad para tolerar la depresión, la llevaban a la negación maníaca y a un constante engaño de que todo marchaba bien. En el sueño confirmaba mi interpretación del ataque a su padre, pero hacía aún algo más. El sueño mostraba algo que de ninguna manera había sido interpretado o indicado por mí: el efecto en su pintura de su persistente negar la depresión. En relación a su pintura la negación de la profundidad y seriedad de sus sentimientos depresivos hacían que sus obras fueran superficiales y lindas — el padre muerto era totalmente negado y jamás la fealdad o algún conflicto perturbaban la nitidez y corrección del trabajo.

El caso B es el de un periodista de poco más de treinta años que ambicionaba ser escritor y que padecía, entre otros síntomas, de una inhibición creciente para el trabajo creador. La tendencia *a* regresar de la posición depresiva a la posición paranoide constituía un rasgo importante de su carácter. El sueño siguiente ilustra su problema: “Se encontraba en una habitación con Goebbels, Goering y algunos otros nazis. Tenía conciencia de que esos hombres eran totalmente amorales. Sabía *que iban* a envenenarlo y por lo tanto trataba de llegar a un acuerdo con ellos, sugiriéndole la conveniencia de dejarlo vivir, puesto que era periodista y podía escribir acerca de ellos y hacerlos así vivir por mucho tiempo después de muertos. Pero su estratagema fracasaba y sabía que terminarían por envenenarlo”.

Un factor importante de la psicología de este paciente era la introyección de una figura paterna extremadamente mala a la que echaba la culpa de todo lo que hacía. De ello resultaba un sentimiento insostenible de ser perseguido internamente por esa figura paterna mala, que solía ser expresado por síntomas

hipocondríacos. Trataba de defenderse de ese sentimiento aplacando y complaciendo a esa figura interna mala. Era a menudo impulsado a hacer cosas que desaprobaba y le desagradaban. En el sueño mostraba cómo esa figura interfería en su obra de escritor: para evitar morir a manos de perseguidores internos debía escribir para ellos, para mantenerlos vivos; pero por supuesto no existía un deseo auténtico de mantener vivas a esas figuras malas y por lo tanto su capacidad para escribir era inhibida. También se quejaba a menudo de no tener estilo propio; en sus asociaciones sobre el sueño apareció claramente que debía escribir no sólo en beneficio de los envenenadores y para servir sus propósitos, sino también bajo sus órdenes. Por lo tanto su estilo pertenecía a la figura paterna interna. Este caso se parece, creo, al que describe Paula Heimann. ⁽¹³⁾ Una de sus pacientes (pintora) había hecho un dibujo con el que estaba muy desconforme; el estilo no era suyo, sino victoriano. Apareció claramente durante la sesión que aquello era el resultado de una disputa con otra mujer, que representaba a su madre. Luego de la disputa, la pintora la había introyectado como madre mala y vengativa y, a través de la culpa y el temor, debió someterse a esa figura interna mala; era en realidad la madre victoriana quien había impuesto aquel dibujo.

Paula Heimann da este ejemplo de agudo deterioro de una sublimación ya establecida. En mi paciente, la sumisión a una figura interna muy mala constituía una situación crónica que le impedía lograr la libertad interna para crear. Además, si bien trataba de apaciguar a sus perseguidores, como defensa secundaria contra ellos, estaba básicamente fijada en la posición paranoide y volvía a ella cada vez que surgían los sentimientos depresivos, de manera que su amor e impulsos reparativos no ser totalmente activos.

Todos los pacientes mencionados sufrían de desajustes sexuales e inhibiciones de la actividad creadora. Existe a las claras un aspecto genital de la

¹³ "A Contribution to the Problem of Sublimation and its Relation to Processes of Internalization", *Int. J. Psycho-Anal.*, Vol. XXIII. Part 1, 1942. (Traducido en Rev. de Psa. Buenos Aires, 1951, VIII/4 pp. 550 -68. N. del T.).

creación artística que es de suma importancia. La creación de una obra de arte constituye un equivalente psíquico de la procreación. Es una actividad genital bisexual requiere una buena identificación con el padre que da el niño y con la madre que lo recibe y lleva en ella. Sin embargo, la capacidad para manejar la posición depresiva constituye una condición previa de la madurez genital y artística. Si los padres son sentidos como completamente destruidos y *no* existe esperanza alguna de poder re-crearlos, no es posible lograr una identificación satisfactoria y la posición genital no puede mantenerse, ni desarrollarse la sublimación en el arte.

Esta relación entre los sentimientos depresivos y los problemas ‘genitales y artísticos aparece claramente en otro de mis pacientes. C, de treinta y cinco años de edad, era un artista realmente dotado, pero al mismo tiempo *un individuo muy* enfermo. Desde la edad de dieciocho años había sufrido de depresión, varios síntomas de conversión de gran intensidad, y de lo que describía como “una falta absoluta de libertad y espontaneidad”. Esta falta de espontaneidad interfería considerablemente en su trabajo y también lo privaba de todo goce en la relación sexual, si bien era físicamente potente. Un sentimiento de fracaso inminente, desvalorización e irremediabilidad malograba todos sus esfuerzos. Había llegado al análisis a la edad de treinta y cinco años en razón de un síntoma de conversión: sufría de un constante dolor de cintura y parte inferior del abdomen, agravado por frecuentes espasmos. Describía ese dolor como “un estado constante de alumbramiento”. Apareció en el análisis que el dolor había *empezado* poco después de saber que la esposa de su hermano gemelo estaba embarazada y de hecho había acudido a mí una semana antes de que ella se internara. Creía que si tan sólo podía liberarse del espasmo lograría hacer cosas maravillosas. En el caso de este paciente, la identificación *con* la mujer embarazada, que representaba a su madre, era muy obvia, pero no era una identificación feliz. Sentía que su madre y los niños dentro de ella habían sido tan totalmente destruidos por su sadismo, y su

esperanza de recrearlos era tan débil, que la identificación con la madre embarazada significaba para él un estado de angustia, ruina y preñez abortiva. En vez de dar a luz el niño, él, al igual que la madre, era destruido. Sintiendo interiormente destrozado e incapaz de restaurar a la madre, vivía perseguido por ella; la madre interna atacada lo atacaba a su vez y le robaba sus niños. A diferencia de los otros tres pacientes, descritos, éste reconocía su depresión y su impulso reparativo era por lo tanto mucho más fuerte. La inhibición de su actividad sexual y artística era debida mayormente al sentimiento de lo inadecuado de su capacidad reparativa en comparación con la devastación que creía haber causado. Ese sentimiento de inadecuación lo hacía regresar a la posición paranoide cada vez que surgía la angustia.

De los casos descritos en este trabajo, la paciente E, escritora, era la que presentaba más trastornos. Hipocondríaca crónica grave, sufría frecuentes estados de despersonalización y fobias interminables, entre ellas, fobias a los alimentos que la llevaban a veces a una anorexia casi total.

Había sido escritora, pero hacía muchos años que no podía escribir. Quiero mostrar aquí cómo su incapacidad para vivenciar la depresión originó la inhibición de la expresión simbólica.

Un día me contó el sueño siguiente: “Se encontraba en un sanatorio y la directora del establecimiento, vestida de negro, iba a matar a un hombre y una mujer. La propia paciente iba a un baile de disfraz. Varias veces salía corriendo del sanatorio vistiendo distintos disfraces, pero siempre pasaba algo malo y debía volver al sanatorio y encontrarse con la directora. En algún momento del sueño la paciente estaba con su amiga Juana.”

Esta amiga, Juana, personificaba para la paciente la salud mental y la estabilidad. Después de contar el sueño, dijo: “Juana no estaba disfrazada y yo sentía que ella era mucho más vulnerable que yo.” Corrigióse de inmediato: “Naturalmente, quise decir que ella era mucho menos vulnerable que yo”. Este

error de la paciente nos da la clave del sueño. La persona mentalmente sana es más vulnerable que mi paciente, no lleva disfraz y es vulnerable a la enfermedad y a la muerte. Mi paciente escapa a la muerte, presentada por la directora, mediante el uso de distintos disfraces. Sus asociaciones con este sueño *nos* llevaron a la revisión de algunos de sus síntomas principales en términos de su temor a la muerte y sus intentos de escaparle. Los disfraces en el sueño representaban personificaciones, identificaciones proyectivas e introyectivas, usando ella las tres como medios para no vivir su propia vida y — a la *luz* del sueño — no morir su propia muerte. También relacionó otro de sus síntomas con el temor a la muerte. Por ejemplo, el pasar la mitad de su vida en cama, “medio muerta”, constituía un simulacro de la muerte, un modo de engañar a la muerte. Su fobia al pan, su miedo al sexo, le aparecían ahora como modos de huir de la vida plena, porque esto significaba que llegaría e] día en que “habría pasado su vida” y tendría que afrontar la muerte. Hasta entonces, había vivido casi una vida “prestada”. Por ejemplo, se sentía muy animada cuando estaba embarazada, porque vivía entonces de la vida del niño; pero inmediatamente después del nacimiento se sentía despersonalizada y medio muerta.

Menciono aquí tan sólo algunos de los síntomas más llamativos de esta paciente, que apuntaban *todos* a una misma dirección: la preocupación constante del temor a la muerte. La analista, representada por la directora, la despoja de sus disfraces uno tras otro y la obliga a vivir su propia vida y, por lo tanto, finalmente a morir.

Después de unas tres sesiones totalmente ocupadas por la elaboración de este tema, al empezar la sesión siguiente su pensamiento pareció tomar una dirección completamente nueva. Empezó quejándose de su incapacidad para escribir. Sus *asociaciones* la llevaron a recordar su temprano desagrado por emplear palabras. Le parecía que ese desagrado era aún actual y que, en realidad, no deseaba en absoluto utilizar palabras. Al usar palabras, dijo, “desmenuzaba una interminable unidad”. Era como “cortar tajadas”, como “cortar cosas”. Era obvio que lo sentía

como un acto agresivo. Además, usar palabras era “terminar y separar cosas”. Usar palabras significaba reconocer que el mundo era separado de ella, y le causaba una sensación de pérdida.

Sentía que el Uso de las palabras le hacía perder la ilusión de *poseer un mundo* interminable e individido y ser una con él: “Cuando usted da un nombre a una cosa la pierde realmente”.⁽¹⁴⁾ Apareció claramente a la paciente que el uso de un símbolo (lenguaje) significaba que aceptaba la separación del objeto de sí misma, que reconocía su propia agresividad, que “cortaba en tajadas” a su objeto y por último lo perdía.

En esta paciente, la pérdida del objeto era siempre sentida como una amenaza inminente a su propia sobrevivencia. De esta manera pudimos finalmente relacionar sus dificultades en el uso del lenguaje con el material de las primeras sesiones. Al rehusarse a hacer frente a la amenaza de muerte hacia su objeto y hacia ella misma, había debido desarrollar varios síntomas ideados mágicamente para controlar y evitar la muerte. También había renunciado a crear escribiendo. Para poder escribir de nuevo, debía ser despojada de sus disfraces, admitir la realidad y volver-se vulnerable a la pérdida y a la muerte.

Describiré ahora brevemente una sesión con la misma paciente, dos años después.

La paciente sabía desde cierto tiempo atrás que, debido a circunstancias ajenas, tendría que dejar el análisis. Llegó muy triste a la sesión, por primera vez desde que resultara evidente que iba a abandonar el tratamiento. En anteriores sesiones había tenido náuseas, se había sentido perseguida internamente y “toda en fragmentos y pedazos”. Dijo al principio de la sesión que apenas había podido esperar para verme, por temor a que su tristeza se transformara en “enfermedad y maldad”. Pensaba en el fin de su análisis, se preguntaba si podría seguir

¹⁴ Este terna apareció más adelante unido al de “Rurnpelstilkin” terna del robo del niño y del pene, pero no cabe seguirlo aquí.

queriéndome y cuánto podría recordar de mí. También se preguntaba si en algo se parecía a mí. Le hubiera gustado parecerse a mí en dos cosas que me atribuía: la sinceridad y la capacidad de cuidar de las personas. Esperaba haberlo aprendido de mí. También sentía que yo era una persona común y eso le gustaba. Interpreté este material como un deseo de ponerme dentro de sí, de indentificarse conmigo como pecho nutricio realmente “común”, en contraste con una situación anterior donde internalizaba un pecho idealizado que luego se transformaba en perseguidor.

Me contó entonces el sueño siguiente: “Un niño había muerto —o crecido— no sabía cuál de las dos cosas; y como resultado de ello, tenía los pechos llenos de leche. Alimentaba el niño de

El significado transferencial de este sueño era que yo la destetaba —mi pecho era seco— pero ella tenía ahora pechos y podía ser madre. El niño que había “muerto o crecido” era ella misma. El niño muere y la mujer adulta ocupa su lugar. La pérdida del analista es aquí una vivencia que involucra tristeza, culpa (por la rivalidad conmigo en relación con el niño) y angustia (¿sería ella capaz de recordarme?). Pero también es una vivencia que lleva al enriquecimiento de su yo —ahora tiene pechos llenos de leche y ya no depende de mí.

Al finalizar la sesión, dijo: “Las palabras parecen de *nuevo* significar algo; son ricas de significado”, y agregó que estaba segura que ahora podría escribir, “siempre y cuando pudiera seguir estando triste por un tiempo, sin sentirse enferma ni detestar la comida”, es decir, siempre y cuando pudiera sentir duelo por mí en vez de vivirme como perseguidor interno.

Las palabras adquirieron un significado y volvió el deseo de escribir cuando pudo renunciar a mi pecho como objeto externo e internalizarlo. Esta renuncia era vivenciada como la muerte del pecho, que se seca en el sueño, y la muerte de una parte de sí misma —la parte infantil— que al crecer también muere. En la medida en que podía sentir duelo por mí las palabras se volvían ricas de

significado. ⁽¹⁵⁾.

El material de esta paciente confirmó la impresión derivada del análisis de muchos otros pacientes, de que una formación de símbolos lograda está enraizada en la posición depresiva.

Una de las más valiosas contribuciones de Freud a la psicología consiste en el descubrimiento de que la *sublimación* es el resultado de una renuncia lograda a un objetivo instintivo; creo que esto sólo se alcanza a través de un proceso de duelo. Renunciar a un objetivo instintivo, o a un objeto, es repetir y al mismo tiempo re-vivir la renuncia al pecho. Ese renunciar resultará logrado, *como la primera situación con el pecho*, si el objeto al que se debe renunciar puede ser asimilado al yo por el proceso de pérdida y restauración interna. Creo que ese objeto asimilado se transforma en símbolo dentro del yo. Cada aspecto del objeto, otra mujer cuyo pecho estaba seco cada situación que debe ser renunciada en el proceso del crecimiento, origina la formación de símbolos.

Desde este punto de vista la formación de símbolos es el resultado de una pérdida, es un acto de creación que involucra dolor y todo el trabajo del duelo. Si la realidad psíquica es vivenciada y diferenciada de la realidad externa, el símbolo es diferenciado del objeto; es sentido como creado por el self y puede ser utilizado libremente por el self.

No puedo extenderme aquí sobre el problema de los símbolos; lo menciono tan sólo en lo que está relacionado con mi tema principal. Y está relacionado con él en tanto que la creación de símbolos, la elaboración simbólica de un tema, constituyen la esencia misma del arte.

Quisiera *ahora formular una* respuesta a la pregunta sobre si existe un factor específico en la psicología del verdadero artista que lo diferencia del que no lo es, o, tomando las palabras de Freud: “¿Qué es lo que distingue al poeta, al artista,

¹⁵ Doy aquí solamente el significado *transferencial* del sueño, de manera a no apartarme del tema principal. Esta situación transferencial estaba ligada a pasadas vivencias de destete, nacimiento de un nuevo bebé, y el anterior fracaso de la paciente en ser una “buena” madre para el niño.

del neurótico que sueña despierto?” En su trabajo: “Formulations Regarding the Two Principles in Mental Functioning”, dice Freud: “El artista sabe cómo volver del mundo de la fantasía a la realidad; modela sus fantasías gracias a sus dotes especiales y crea con ellas una nueva realidad”. En verdad puede decirse que el artista posee un agudo sentido de la realidad. Es a menudo neurótico y en muchas ocasiones puede que muestre una falta de objetividad total, pero en dos aspectos al menos manifiesta tener un muy alto sentido de la realidad. Uno de esos aspectos es el de su propia realidad interna, y el otro el del material de su arte. Por más neurótico que fuese Proust en su apego a su madre, su homosexualidad, el asma que padecía, etc., poseía un real insight del mundo fantástico de las personas en el interior de sí mismo, y sabía que ese mundo era interno, y sabía que era fantasía. Demostraba una conciencia que no existe en el neurótico, quien disocia, reprime, niega, y cuyas fantasías motivan el “acting out”. El segundo aspecto, el sentido de realidad que muestra el artista en relación a su material, es una evaluación exacta de la naturaleza, necesidades, posibilidades y limitaciones de su material, ya sea éste palabras, sonidos, colores o arcilla. El neurótico utiliza su material de un modo mágico, y lo mismo hace el mal artista. Teniendo conciencia del propio mundo interno que debe expresar y del material exterior con el que debe trabajar, el verdadero artista puede también con pleno conocimiento utilizar el material para expresar su fantasía. Comparte con el neurótico todas las dificultades de la depresión no resuelta, la amenaza constante de un colapso del mundo interno; pero difiere de él en una mayor capacidad para tolerar la angustia y la depresión. Los pacientes descritos en este trabajo no podían tolerar las fantasías y angustias depresivas; todos ellos utilizaban defensas maníacas para negar la realidad psíquica. La paciente A negaba la pérdida de su padre y la importancia de esa pérdida para ella; el paciente B proyectaba sus impulsos en un objeto interno malo, resultando de esto un yo disociado y un sentimiento de persecución interna; lo mismo hacía el paciente C, aunque en menor grado; la paciente E había regresado a los mecanismos esquizoides de disociación e identificación

proyectiva que la llevaron a la despersonalización e inhibición del uso de símbolos.

En contraste con todo esto, Proust pudo vivenciar el duelo depresivo, lo que le dio la posibilidad del insight y, con éste, el sentido de la realidad interna y externa. Además este sentido de la realidad lo capacitó para mantener una relación con otras personas a través de su arte. La fantasía del neurótico interfiere en sus relaciones con sus semejantes, motivando el “acting out”. El artista se retrae en un mundo de fantasía, pero puede comunicar sus fantasías y compartirlas. En esta forma repara, no sólo sus objetos internos, sino también el mundo externo.

* * *

Traté hasta ahora de mostrar cómo la obra de Melanie Klein, y en particular su concepto de la posición depresiva e impulsos reparativos movilizados por ella, así como su descripción del mundo de los objetos internos, arrojan una nueva luz sobre la psicología del artista, sobre las condiciones que éste requiere para lograr su obra, así como las que pueden inhibir o viciar su actividad creadora. ¿Puede esta nueva luz sobre la psicología de] artista ayudarnos a comprender el placer estético ‘del público del artista? Si para el artista la obra de arte es la manera más completa y satisfactoria de aliviar la culpa y ‘desesperación que surgen de la posición depresiva y de restaurar sus objetos destruidos, esa es tan sólo una de las muchas maneras en que el hombre puede alcanzar ese fin. ¿Qué es lo que hace de una obra de arte una experiencia tan satisfactoria para el público del artista? Freud dice que “nos soborna con los placeres formales y estéticos”.

Para empezar, debemos distinguir entre el placer estético y otros placeres incidentales que pueden encontrarse en las obras de arte. Por ejemplo, la satisfacción que deriva de la identificación con escenas o caracteres particulares puede surgir igualmente por otros medios, y puede derivar de una obra buena o mala. Lo mismo puede decirse de los intereses sentimentales que se originan en recuerdos y asociaciones. El placer estético propiamente dicho, es decir, el placer

derivado de una obra de arte, y único en el sentido de que sólo una obra de arte puede procurarlo, es debido a la identificación de nosotros mismos con la obra de arte como un todo, y con el mundo interno total del artista tal como aparece representado en su obra.

En mi opinión, todo placer estético incluye un re-vivir inconsciente de la vivencia del artista de su creación. En su trabajo “The Moses of Michelangelo” (16) dice Freud: “...ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación”.

Encontramos en la filosofía de Dilthey un concepto que él llama “nach-erleben”. (17) Esto significa para Dilthey que podemos comprender a los demás a través de su comportamiento y expresiones, que reconstruimos intuitivamente su estado mental y emocional, que les sobrevivimos, que los re-vivimos. A este proceso Dilthey da el nombre de “nach-erleben”. Es a menudo, dice, más profundo de lo que la introspección puede descubrir. Este concepto es, creo, el equivalente de la identificación inconsciente. En mi opinión, este re-vivir inconsciente del estado mental del creador constituye el fundamento de todo placer estético.

Para ilustrar mis palabras tomaré como ejemplo el caso de la tragedia “clásica”. En una tragedia, el héroe comete un crimen: el crimen era inevitable, es un crimen inocente”, el héroe es llevado a cometerlo. Cualquiera sea la naturaleza del crimen, su resultado es siempre la destrucción total, las figuras parentales e infantiles son igualmente atrapadas en él. Es decir que, cualquiera sea el nivel en que se inicia el conflicto (Edipo Rey por ejemplo plantea un conflicto genital), al final se llega a una descripción de las fantasías pertenecientes

¹⁶ El “Moisés” de Miguel Angel. *Obras completas*, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, Tomo II, p. 977. (N. del T.).

¹⁷ Hodges, H. A., *Wilhelm Dilthey: Selected Readings from his Works' and an introduction to his Sociological and Philosophical Work*, London.

a la más temprana posición depresiva, en que todos los objetos son destruidos. ¿Cuál es el mecanismo psicológico del “nach-erleben” del espectador? Tal como lo veo yo, hace dos identificaciones. Se identifica con el autor, e identifica la tragedia en su totalidad con el mundo interno del autor. Se identifica con el autor mientras éste enfrenta y expresa su depresión. En una forma simplificada, puede resumirse la reacción del espectador como sigue: “En su odio, el autor ha destruido todos sus objetos amados como yo mismo lo hice, y, como yo, sintió la muerte y la desolación dentro de sí. Pero puede enfrentarlas y puede hacérmelas enfrentar y a pesar de la ruina y devastación, nosotros y el mundo que nos rodea sobrevivimos. Lo que es más, sus objetos que se habían vuelto malos y fueron destruidos, han sido revividos y se volvieron inmortales por su arte. Del caos y la destrucción ha creado un mundo que es un todo, completo y unificado”.

Aparecería entonces que dos factores son esenciales para que una tragedia sea una obra de arte: la expresión sin retrocesos del absoluto horror de la fantasía depresiva y el logro de una impresión de totalidad y armonía. La forma exterior de una tragedia “clásica” está en absoluto contraste con su contenido. La pureza del lenguaje, las unidades de tiempo, lugar y acción, la severidad y rigidez de las reglas son, todas ellas, creo, una demostración inconsciente del hecho que el orden puede surgir del caos. Sin esta armonía formal, la depresión sería despertada en el espectador, pero no quedaría resuelta. No puede haber placer estético sin perfección formal. (18)

Al crear una tragedia, creo que el éxito del artista depende de que sea plenamente capaz de admitir y expresar sus fantasías y angustias depresivas. Al expresarlas,

¹⁸ Dice Roger Fry: “Toda la cualidad estética esencial tiene que ver con *la* forma pura.” Con eso estoy de acuerdo. Pero luego agrega: “Lo extraño es que, aparentemente, resulta peligroso que el artista lo sepa.” Creo que Fry piensa que es extraño en razón de un punto débil inherente a la escuela formalista que él representa. Los formalistas desestiman la importancia de los factores emocionales en el arte. Según Fry, el arte debe estar totalmente desprendido de emociones; toda emoción es impureza y cuando más libre de contenido emocional es la forma, más se aproxima al ideal. ‘Lo que ignoran los formalistas es que la forma, tanto como el contenido, es en sí una expresión de emoción inconsciente. Lo que Fry, siguiendo a Clive Bell, llama “forma significativa” (término que él mismo confiesa no poder definir), es la forma expresando una vivencia emocional inconsciente. El artista no está tratando de crear una forma linda o aún hermosa; está entregado a la tarea mucho más importante de re-crear su mundo interno en ruinas y la forma resultante dependerá del grado en que lo logre.

realiza un trabajo que se asemeja al duelo en que crea internamente un mundo armonioso que proyecta en su obra de arte.

El lector se identifica con el autor a través de su obra de arte. En esta forma re-vivencia sus propias angustias depresivas tempranas. y a través de su identificación con el artista logra vivenciar el duelo, restablece sus propios objetos internos y su propio mundo interno, y se siente, por lo tanto, re-integrado y enriquecido.

* * *

Pero ¿es acaso esta vivencia específica de una obra de arte trágica, o es parte esencial de toda vivencia estética? Creo que puedo generalizar mi argumento. Para hacerlo debo utilizar la terminología más usual de la estética y formular nuevos problemas en otros términos. Los términos que necesito son “feo” y “hermoso”. Para Rickman (¹⁹), lo “feo” es lo destruido, el objeto incompleto. Para Ella Sharpe (²⁰), “feo” es lo destruido, lo anímico, lo que está relacionado con una tensión dolorosa. Creo que estos dos puntos de vista deben ser abarcados, si decimos que “fealdad” es lo que expresa el estado de un mundo interno en depresión. La “fealdad” incluye la tensión, el odio y sus consecuencias —la destrucción de los objetos buenos y totales y su transformación en fragmentos perseguidores. Rickman sin embargo opone lo feo y lo hermoso; parece equiparar lo “hermoso” con lo que es estéticamente satisfactorio. Con esto no puedo estar de acuerdo. Lo feo y lo hermoso son dos categorías de la vivencia estética y, en ciertos aspectos, podemos oponerlos; pero si hermoso es utilizado como sinónimo de estéticamente satisfactorio, entonces su opuesto no sería “feo” sino antiestético, o indiferente, o insulso. Rickman dice que

rechazamos lo feo; yo creo que

lo “feo” es un componente muy importante y necesario de la vivencia estética satisfactoria. El concepto de la fealdad, como un elemento del placer estético no

¹⁹ *Int. J. Psycho-Anal.*, Vol. XXI, Part. III (1940).

²⁰ “Certain Aspects of Sublimation and Delusion” (1930). “Similar and Divergent Unconscious Determinants underlying the Sublimations of Pure Art and Puro Science” (1935).

es extraño a la tradición de la estética filosófica; fue expresado de manera notable por los propios artistas. Rodin escribe: “Llamamos feo a lo que es informe, no saludable, lo que sugiere enfermedad, sufrimiento, destrucción, lo contrario de la regularidad, signo de salud. También llamamos feo a lo inmoral, lo vicioso, lo criminal y a toda anormalidad que produce daño —el alma del parricida, del traidor, del egoísta. Pero permitamos que un artista se apodere de esa fealdad, de inmediato la transfigura —con un gesto de su varita mágica la transforma en belleza”.

¿Qué es lo “bello”? Si consideramos nuevamente lo bello tan sólo como una de las categorías de lo estrictamente satisfactorio, la mayoría de los escritores están de acuerdo en que los principales elementos de lo bello —lo total, completo y rítmico— están en contraste con lo feo. Entre los escritores analíticos, Rickman equipara lo bello con el objeto total; Ella Sharpe considera la belleza esencialmente como ritmo y la equipara con la vivencia de lo bueno en el chupar rítmico, la defecación satisfactoria y la relación sexual. Agregaría a éstos: la respiración rítmica y el ritmo cardíaco. Un ritmo regular en un todo sereno parece corresponder al estado en que nuestro mundo interno se halla en paz. Entre los escritores no analíticos, Herbert Read llega a una conclusión similar cuando dice que hallamos proporciones rítmicas, aritméticas simples que corresponden a la forma en que nuestro cuerpo está construido y funciona. Pero estos elementos de belleza son en sí insuficientes. Si fueran suficientes, entonces hallaríamos suma satisfacción en contemplar un círculo o escuchar la retreta tocada en un tambor. Creo que la belleza, en el sentido estrecho de la palabra, y la fealdad, deben estar presentes para que logremos una vivencia estética total.

Trataré de formular de nuevo mi tentativa de analizar lo trágico, en términos de fealdad y belleza. A grandes rasgos, en una tragedia lo “feo” es el contenido —la ruina completa y la destrucción— y lo “bello” es la forma. Lo “feo” es también parte esencial de lo cómico.’ Lo cómico aquí es feo en que al igual que en la caricatura, el énfasis exagerado de una o dos características arruina la

cualidad de “total” —el equilibrio— del carácter. Fea y trágica es también la derrota del héroe cómico por el propio mundo. Cuán cerca está el héroe cómico del héroe trágico puede apreciarse por el hecho que grandes héroes cómicos del pasado son sentidos, en épocas ulteriores, sobre todo como figuras trágicas; pocas personas actualmente consideran a Shylok o Falstaff como figuras cómicas únicamente; tenemos conciencia de la tragedia implicada. La diferencia entre tragedia y comedia radica entonces en la tentativa del escritor cómico de dissociarse de la tragedia de su héroe, de sentirse superior a él mediante una defensa maníaca lograda. Pero la defensa maníaca jamás es completa; la depresión original está aún expresada y por lo tanto debe haber sido en gran parte reconocida y vivida por el autor. El espectador re-vive la depresión, el temor a ella, y la agresión contra ella que es expresada en la comedia, y su resolución final satisfactoria.

Debido al contenido verbal explícito, resulta más fácil descubrir en la literatura que en otras formas de arte, el patrón indicado según el cual la depresión es superada. Cuanto más lejos estemos de la literatura, más difícil es la tarea. En música, por ejemplo, debemos estudiar la introducción de disonancias y falta de armonía, nuevos desórdenes que son tan invariablemente considerados feos antes de que se les acepte universalmente. El arte nuevo es considerado “difícil”, se le resiste, es incomprendido, tratado con amargo odio, con desdén, o, por lo contrario, puede ser idealizado a tal punto que la aparente admiración no logra su fin y hace de su objeto el blanco del ridículo. Estas frecuentes reacciones del público son, creo, manifestaciones de una defensa maníaca contra las angustias depresivas removidas por el arte. Los artistas siempre hallan nuevas formas para revelar una depresión reprimida y negada. El público utiliza contra ella todo su poder defensivo hasta que halla el coraje necesario para seguir al artista nuevo en las honduras de la depresión y finalmente compartir sus triunfos.

La idea de que la fealdad es un componente esencial de una vivencia total parece ser cierta en lo que se refiere a lo trágico, lo cómico, lo realista, de hecho

a todas las categorías de lo estético comúnmente aceptadas, salvo una, y esta única excepción es de gran importancia.

Existe sin duda alguna una categoría de arte que muestra en mayor grado todos los elementos de la belleza en el sentido estrecho de la palabra, y ninguna señal aparente de fealdad; se le llama a menudo belleza “clásica”. La belleza del Partenón, del Discóbolo, es total, rítmica, serena. Pero las imitaciones sin alma de la belleza, las creaciones “lindas” también son totales y rítmicas; sin embargo no logran conmovernos y no provocan sino hastío. Por lo tanto la belleza clásica debe tener algún otro elemento que no resulta obvio de inmediato.

Volviendo al concepto de **nach-erleben**, de vivenciar juntamente con otra persona, podemos decir que a fin de conmovernos profundamente, el artista debe haber expresado en su obra alguna profunda vivencia suya. Y toda nuestra experiencia analítica, tanto como el conocimiento derivado de otras formas de arte, sugieren que esa profunda vivencia debe ser lo que llamamos clínicamente una depresión, y que el estímulo para crear un todo tan perfecto debe radicar en la tendencia a superar una depresión tan inusualmente honda. Si consideramos lo que dice comúnmente el profano de la belleza, encontramos que confirma aquella conclusión. Dice que la belleza absoluta nos hace sentir tristeza y felicidad al mismo tiempo, que es una descarga para el alma, y que inspira temor. Los grandes artistas ellos mismos tuvieron conciencia de la depresión y terror expresados en las obras de arte clásicas, aparentemente tan serenas. Cuando Fausto va en busca de Elena, de belleza clásica perfecta, afronta terrores innominados; debe ir por donde no hay caminos:

“Kein Weg! ms Unbetretene Nicht zu Betretende; em Weg ms
Unerbetene, Nicht zu Erbittende”.

Debe afrontar el vacío interminable:

“—Nichts wirst du sehn in ewig leerer Feme, Den Schritt nicht hóren

den du tust, Nichts Festes finden, wo du ruhst”. (21)

Escribe Rilke: “. . . la belleza no es sino el nacimiento de lo terrible.

Así pues para el observador sensible, toda obra de arte aún encierra la aterradora vivencia de la depresión y de la muerte. Hanns Sachs en su libro *Beauty, Life and Death* dedica particular atención al aspecto aterrador de la belleza; dice que lo difícil no es comprender la belleza, sino tolerarla, y relaciona este temor con la serenidad misma de la obra de arte perfecta. Lo llama el elemento estético; la obra de arte es serena porque parece inmutable, eterna. Y es aterradora porque su eterna inmutabilidad es la expresión del instinto de muerte —el elemento estático— por oposición a la vida y al cambio.

Siguiendo un pensamiento totalmente distinto llegué a conclusiones similares acerca del papel del instinto de muerte en la obra de arte. Hasta aquí mi tema fue que una obra de arte es lograda mediante el reconocimiento y la sublimación de la posición depresiva, y que el efecto producido en el espectador consiste en que éste inconscientemente re-vive la experiencia del artista y comparte su logro y su separación final. Pero para admitir y expresar simbólicamente la depresión, el artista debe admitir el instinto de muerte, en sus aspectos agresivos y auto-destructivos y aceptar la realidad de la muerte para el objeto y para el self. Uno de los pacientes descritos en este trabajo no podía usar símbolos en razón de su fracaso en la elaboración de la posición depresiva; este fracaso radicaba claramente en su incapacidad de aceptar y utilizar su instinto de muerte y aceptar la muerte.

Formulada ahora en términos de instintos, la fealdad —destrucción— constituye la expresión del instinto de muerte; la belleza —deseo de unir en

²¹ Ningún Camino! Hacia lo que no ha sido hollado Ni puede serlo; un camino hacia lo no rogado
Ni alcanzable por ruegos.
Nada verás en la lejanía eternamente vacía, El paso que des no oirás
Donde descansas, nada firme hallarás.

ritmos y objetos totales— la del instinto de vida. El logro del artista consiste en expresar plenamente el conflicto y la unión de estos dos instintos.

Es esta una conclusión que Freud formula en dos de sus ensayos, si bien no la generaliza como aplicable a todo arte. Uno de esos ensayos trata del Moisés de Miguel Ángel y en él muestra claramente que el significado latente de la obra es la superación de la cólera. El otro ensayo analiza el tema de la elección de cofrecillo y en él Freud muestra que en la elección entre tres cofrecillos o tres mujeres, la elección final siempre es simbólica de la muerte. Interpreta a Cordelia en el Rey Lear como símbolo de la muerte y, según él, la solución de la tragedia es la superación final del temor a la muerte y la reconciliación de Lear con ella. Dice Freud: “Y así, el hombre supera la muerte, que su pensamiento ha tenido que admitir. No puede imaginarse un mayor triunfo de la realización de deseos

Todo artista aspira a la inmortalidad; no sólo sus objetos deben ser devueltos a la vida, sino que la vida debe ser eterna. Y entre todas las actividades humanas el arte es la que más se acerca á la conquista de la inmortalidad; una gran obra de arte tiene posibilidades de escapar a la destrucción y al olvido.

Tiene que sugerir que así es porque en una gran obra de arte el grado de negación del instinto de muerte es menor que en ninguna otra *actividad* humana, que el instinto de muerte es admitido en el mayor grado tolerable. Está expresado y sometido de acuerdo a las necesidades del instinto de vida y de la creación.

BIBLIOGRAFIA

BELL, CLIVE. — Art., 1914.

EHRENZWEIG, A. — “Unconscious Form Creation in Art”, Brit. J. Med. Psychol., Vol. XXI, Parts II and III (1948).

FAIRBAIRN, W. R. D. — “The Ultimate Basis of Aesthetic Experience”, Brit.

- J. Psychol., Vol. 29, Part II.
- FREUD, S. — “The Relation of the Poet to Day-dreaming” (1908); “Formulations Regarding the Two Principles of Mental Functioning” (1911); “The Theme of the Three Caskets” (1918); “The Moses of Michelangelo” (1914), Collected Papers, Vol. LV, London, Hogarth Press, 1925.
- FRY, R. — Vision and Design 1920. Transformations, 1926.
- JONES, E. — The Conception of the Madonna Through the Ear, 1914. The Theory of Symbolism, 1916.
- BEIMANN, PAULA. — “A Contribution to the Problem of Sublimation and in Relation to Processes of Internalization”, Int. J. PsychoAnal., Vol. XXIII Part. 1, 1942. (Traducido en Rev. de Psa. Buenos Aires, 1951, VIII/4 pp. 550-68. N. del T.).
- KLEIN, MELANIE. — “*Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and the Creative Impulse*” (1929); “A Contribution to the Psycho-genesis of Manic—Depressive States”, 1935 (Traducido en Rev. de Psa. de Buenos Aires, 1947, IV-3, pp. 508-39); “Mourning and its Relation to Manic-Depressive States” (1940) (Traducido en Rev. de Psa. Buenos Aires, 1950, VII-3, pp 415-49); Contributions to Psycho-Analysis. 1921-45. London Hogarth Press. 1948.
- LEE, H. B. — “A Critique of the Theory of Sublimation”, Psychiatry, Vol. 2, May, 1939. “A Theory Concerning Free Creation in the II’Vente Arta”. Psychiatry, Vol. 3, May, 1940.
- LISTOWELL. — A Critical History of Modern Aesthetics, London, Allen and Unwin, 1933.
- READ, H — The Meaning of Art. London, Faber & Faber, 1931. Art. and Society. London, Faber & Faber, 1934.
- RICKMAN, J. — “The Nature of Ugliness and the Creative Impulse”, Int. J. Psycho-Anal., Vol. XXI, Part III.
- SHARPE, ELLA. — “Certain Aspects of Sublimation and Delusion” (1930);

“Similar and Divergent Determinants Underlying the Sublimation of Pure Art and Pure Science” (1935), *Collected Papers on Psycho-Analysis*, London Hogarth Press, 1950.

SACHS, I{. — “Beauty, Life and Death”.

Traducido por PAULETTE MICHON FERRAND

